

A descrição visual em antropologia. O exemplo de *Balinese Character*

Március Freire

Departamento de Multimeios da Unicamp

Resumo: *Balinese Character* é, certamente, o trabalho mais citado quando se trata de estudar a relação que existe entre as ciências sociais e os modernos instrumentos de registro visual e audiovisual. De acordo com sua introdução, durante um período de dois anos, Margaret Mead e Gregory Bateson produziram 25.000 fotografias e quase 7.000 metros de película cinematográfica retratando os habitantes do vilarejo de Bajoeng Gede, em Bali. Esse trabalho, que já completou mais de meio século, permanece uma das maiores inovações já produzidas nos métodos da investigação antropológica. No entanto, o mais surpreendente é que o aspecto no qual ele é efetivamente pioneiro, ou seja, sua metodologia, ainda não tenha sido pesquisado de forma aprofundada. O principal objetivo deste artigo é explorar algumas das características da estratégia usada pelos autores nos registros fotográficos e na combinação de texto e imagem na publicação da obra.

Palavras-chave: Fotografia. Antropologia. Etnografia.

¹ O presente texto é a versão ampliada de uma comunicação apresentada no Congresso Anual da IVSA *International Visual Sociology Association*, realizado em Antuérpia-Bélgica entre 14 e 18 de julho de 1999, sob o título: *Some questions about the visual description in anthropology. The example of Balinese Character*. Sua origem é tributária das conversações que mantivemos com nosso colega Etienne Samain sobre as idiossincrasias de *Balinese Character*, no quadro de nossa linha de pesquisa em Antropologia Visual do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Ao leitor interessado em aprofundar seus conhecimentos sobre essa obra, recomendamos a leitura de seu artigo Os riscos do texto e da imagem Em torno de *Balinese Character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead, publicado em *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 14, novembro de 2000.

² A Leica foi a primeira câmera 35 mm; inventada no começo dos anos 30, ela permitia múltiplas exposições e fotos consideravelmente mais naturais que as primeiras câmeras de grande formato. Larson, Heidi, *Anthropology exposed: photography and anthropology since Balinese Character*. In: CHIOZZI, Paolo (Ed), *Yearbook of visual anthropology. 1942-1992: Fifty Years after Balinese Character*, Firenze: Angelo Pontecorvoli Editore, 1993.

³ E isso apesar de uma das primeiras análises da obra ter ressaltado justamente o caráter inovador de sua metodologia enquanto criticava o caráter subjetivo de suas escolhas. Trata-se da resenha de autoria de Lois Barclay Murphy & Gardner Murphy, publicada no vol. 45, n° 11-12, de 1943 da *American Anthropologist*, que diz notadamente: *Todavia estamos menos interessados nessa exposição do contexto da vida e caráter balineses do que na contribuição do livro para a metodologia básica das ciências sociais; ele apresenta um estágio inicial daquilo que pode ser um processo evolucionista na forma de documentação fílmica de uma cultura. Do ponto de vista de futuros estudos, o que antropólogos e psicólogos podem aprender com esse passo adiante? Já Derek Freeman, o maior e mais virulento detrator de Margaret Mead, considerou o trabalho um exemplo acabado de etnografia.*

Balinese Character: A Photographic Analysis by Gregory Bateson and Margaret Mead¹. Para todos aqueles que vêem os meios audiovisuais como instrumentos preciosos à disposição do aparelho de pesquisa dos cientistas sociais, esse título é a grande referência, o principal modelo e a prova definitiva de que a forma de comunicação do mundo acadêmico não é apanágio da linguagem escrita. Com a sua publicação em 1942 pela Academia de Ciências de Nova York, em comemoração aos seus 125 anos de existência, estava fincado um marco na história da antropologia.

Para levar a cabo essa pesquisa, seus autores deixaram de lado os caminhos tantas vezes trilhados da narrativa escrita na descrição etnográfica e se dedicaram a “mostrar” aquilo que estavam estudando, ao mesmo tempo em que comentavam e complementavam aquilo que mostravam. A constituição do livro em pranchas fotográficas, acompanhadas de comentários correspondendo a cada uma das fotografias, ainda não foi superada e, curiosamente, foi muito pouco imitada. São poucas as experiências que aliam a fotografia ao texto, e, naquelas em que isso acontece, as imagens permanecem, quase sempre, no papel de coadjuvantes.

Para Heidi Larson, em seu artigo “*Anthropology Exposed: Photography and Anthropology since Balinese Character*”, a explicação para esse fenômeno estaria estreitamente ligada ao desenvolvimento tecnológico das câmeras fotográficas. Segundo ela, a experiência pode ter sido inspirada pelo aparecimento da Leica², o primeiro aparelho fotográfico efetivamente portátil, mas logo teria sido abandonada em favor “do novo e excitante mundo do filme e posteriormente do vídeo”. Já para Ira Jenckins, “O fato de ambos não terem sido professores em tempo integral sem dúvida embotou o reconhecimento que o trabalho exigia” (JACKNIS, 1988). Seja como for, para alguns *Balinese* tornou-se a obra mais importante da carreira de Mead e consideram-na como a marca registrada de sua trajetória profissional. É o caso de Renée Fox, que na *International Encyclopedia of Social Sciences* resume a carreira da antropóloga enaltecendo seu trabalho com o filme e a fotografia, não somente como uma ilustração etnográfica, mas como uma detalhada e rigorosa forma de análise cultural etnográfica (*apud* HOWARD, 1984, p. 429).

O que chama mais a atenção, no entanto, é o fato de, mesmo permanecendo como o primeiro e mais importante referencial de inovação nos métodos da antropologia, esse trabalho, que já completou mais de meio século de existência, não só não tenha suscitado emulações conseqüentes, como tenha sido muito pouco analisado, de forma aprofundada, justamente naquilo em que foi pioneiro: sua metodologia³. Criticam-se ou analisam-se as interpretações dadas aos fenômenos observados ou aos pressupostos teóricos que os subentendem, mas poucos se debruçam sobre a fundamentação mesma do método proposto, sobre seus alcances e limites. Até mesmo a obra especificamente dedicada a esse trabalho, a já citada publicação *Fifty years after Balinese Character*, encerra apenas um artigo eminentemente dedicado ao estudo da montagem fotográfica em algumas pranchas do livro. E, ainda assim, esse estudo serve, de acordo com seu próprio *abstract*, para que o autor discuta “...experimentos no uso da montagem em seu recente filme

etnográfico argumentando que, quando alimentada com pesquisa de arquivo, a montagem pode ser uma poderosa ferramenta na arte e na ciência do filme etnográfico” (KOHN, 1993, p. 27).

Constata-se assim uma surpreendente carência de trabalhos acadêmicos sobre *Balinese Character. A Photographic Analysis* e, como vimos acima, mais especificamente sobre sua proposta metodológica, carência esta inversamente proporcional à importância da obra.

Não é nossa pretensão fazer, aqui, uma análise exaustiva dessa proposta, tanto mais que isso não seria possível no espaço de um artigo. Nossa intenção é apontar alguns de seus traços distintivos e, tomando como exemplo algumas de suas passagens, dar os primeiros passos naquilo que pretende ser um estudo mais aprofundado dos alcances e limites dessa proposta, notadamente sua parte fílmica. Esta primeira abordagem, no entanto, dedica-se ao exame de algumas peculiaridades da obra impressa. O leitor vai encontrar, portanto, um breve exame de três aspectos desta última: a) o jogo de relações entre as imagens e as suas legendas, b) a escolha da porção de espaço delimitada por Bateson em seus clichês, e, c) a posição que este adotava neste espaço para recortá-lo. Nos dois últimos casos pediremos emprestadas algumas das noções criadas por Claudine de France, em seu livro *Cinema e Antropologia* (1998), para estabelecer as bases de um método de *mise en scène* na descrição fílmica em antropologia e buscaremos aplicá-las à fotografia.

Uma pequena introdução ao método

Conforme nos ensina a introdução de *Balinese Character*, nos dois anos em que permaneceram no vilarejo de Bajoeng Gede observando seus habitantes, Gregory Bateson e Margaret Mead produziram 25.000 fotografias e 22.000 pés de filme cinematográfico. A estratégia para a realização desse material poderia ser resumida da seguinte maneira: Mead tomava notas em seu caderno de campo enquanto Bateson encarregava-se de fotografar e filmar. Quanto à apresentação do resultado final, a introdução da obra sublinha que “Um método especial de apresentação foi estabelecido. Margaret Mead escreveu a introdução descritiva de *Balinese Character*, a qual é necessária para orientar o leitor de tal maneira que as pranchas adquiram sentido. Para tanto, ela usou o mesmo tipo de vocabulário e os mesmos instrumentos verbais dos quais já havia se servido antes na descrição de outras culturas. Gregory Bateson vai aplicar ao comportamento descrito nas fotografias o mesmo tipo de análise verbal que aplicou aos seus registros do travestimento Iatmul em ‘Naven’, e o leitor vai encontrar a própria apresentação fotográfica para juntar e fazer avançar dois métodos parciais de descrever o *ethos* dos balineses” (BATESON; MEAD, 1942, p. 12).

A primeira e mais importante observação que se depreende do texto acima é que os autores assumem, imediata e inequivocamente, a importância primordial da escrita na divulgação do trabalho. Essa importância se traduz em três asserções: a) sem a introdução escrita por M. Mead, as pranchas fotográficas não fariam sentido para o leitor, b) sem as legendas as fotografias

teriam a mesma sorte, e, c) a linguagem usada por ambos autores é a mesma usada em seus trabalhos anteriores, ou seja, nos quais se serviam apenas da linguagem escrita para sua veiculação. Ao leitor cabe a tarefa de combinar os dois métodos, o imagético e o verbal, para entender o *ethos* dos balineses tal como o viram os dois autores.

Com relação ao método de descrição verbal, o leitor é remetido aos trabalhos anteriores dos dois investigadores. Já no que concerne ao registro fotográfico e a integração deste no *corpus* do trabalho, encontramos no livro um curto capítulo, intitulado *Notes on the photographs and captions*, cuja função é informar ao leitor sobre a estratégia utilizada por Bateson para efetuar esse registro. Aqui somos apresentados à relação deste com Margaret Mead durante a captação das fotografias e com os sujeitos fotografados e/ou filmados; à relação destes com os instrumentos de registro; ao tipo de equipamento fotográfico utilizado; às manifestações prioritariamente selecionadas para serem registradas; ao procedimento de seleção do material fotográfico recolhido; à divisão dos assuntos a serem filmados e fotografados; à distribuição das fotografias nas pranchas; ao processo de revelação das fotos e material utilizado; e, por fim, à conduta que orientou a redação das legendas. Tendo em vista que, como vimos anteriormente, nesta fase do trabalho nosso objetivo não é discutir a construção da obra *Balinese Character* em sua totalidade, não vamos nos deter em todos os seus elementos, mas apenas naqueles suscetíveis de trazer alguma luz aos três aspectos anteriormente mencionados. O primeiro desses pontos diz respeito à relação das imagens com as legendas. Vamos verificar brevemente como se dá essa relação de dependência, reconhecida e anunciada pelos autores, das primeiras em relação às segundas. Por uma questão de fidelidade à integridade da obra e para propiciar ao leitor uma avaliação mais justa das relações entre texto e iconografia no *corpus* do trabalho, achamos por bem não traduzir as legendas, deixando-as na língua em que foram concebidas.

Redundância verbo-imagética

A vocação das legendas no contexto geral do trabalho é ressaltada pelo próprio Bateson quando este descreve a estratégia utilizada por ele e Mead na coleta de dados.

“Normalmente trabalhávamos juntos, Margaret Mead tomando notas sobre o comportamento e eu circulando, entrando e saindo do recinto com as duas câmeras. O registro verbal incluía notas freqüentes sobre o que estava acontecendo e notas ocasionais sobre os movimentos do fotógrafo, tais como a direção a partir da qual ele estava trabalhando e qual instrumento estava usando (...). Porque para um trabalho desse tipo é essencial a presença de pelo menos duas pessoas em estreita cooperação. Uma seqüência fotográfica tem quase nenhum valor sem uma interpretação verbal do que ocorreu, e não é possível tomar notas completas manipulando câmeras” (BATESON; MEAD, 1942, p. 49).

Mais uma vez somos colocados diante da submissão das imagens à escrita.

Submissão essa que, por si só, não induz a qualquer crítica maior ao método empregado. Sabe-se que, apesar de “valer mais que mil palavras”, muitas vezes, sem o socorro destas últimas, as imagens são vítimas da pluralidade de significados que lhes é intrínseca e, de tanto significar, acabam nada significando. Ou seja, se não forem colocadas dentro de um determinado contexto, se não estiverem condicionadas pelo autor a desempenhar um determinado papel, por mais flexível e aberto que este seja, estão sujeitas a interpretações as mais diversas. A escrita vem então dirigir, orientar, induzir o olhar do leitor.

Ora, um trabalho científico que propõe demonstrar seus resultados através das imagens não pode deixar que essa dose seja por demais exagerada, sob pena de levar cada leitor a uma conclusão diferente. Logo, como bem observaram os autores, a presença das legendas na obra que aqui discutimos é imprescindível. No entanto, o que deve ser ressaltado é o caráter muitas vezes redundante que as imagens adquirem em relação às legendas.

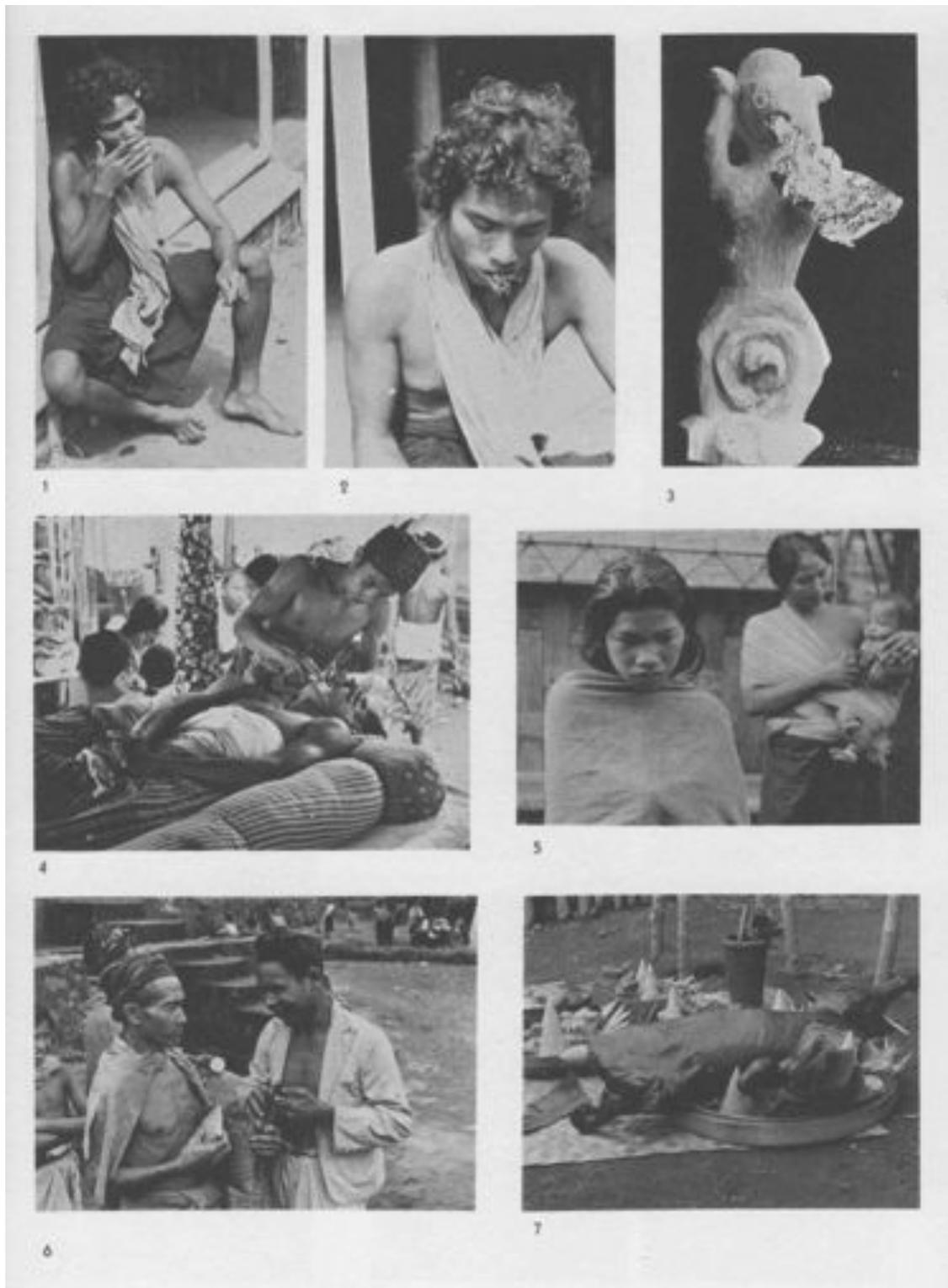
Tomemos como exemplo a foto n. 5 da prancha n. 27. A legenda diz o seguinte:

“Unresponsiveness in an adolescent girl. She was asked to stand for a portrait but was not posed in any way. Her reaction is extreme withdrawal, with head bent, lips pursed, eyes downcast, and arms folded under her blanket. I Geloeh, with Men Goenoeng holding I Raoeh in the background.” (BATESON; MEAD, 1942, p. 108).

Podemos dividir esse texto em duas funções precisas e distintas: a) descrever a cena capturada pela fotografia; b) identificar os personagens. No primeiro caso vamos ter uma curiosa combinação das linguagens visual e escrita quando cotejamos a fotografia com a legenda. Se não, vejamos: a adolescente da foto foi fotografada em um plano médio que a delimita a partir da cintura e a faz ocupar a metade esquerda do quadro. Na outra metade e em segundo plano encontra-se I Geloeh, que parece preparar-se para amamentar o bebê. E o que nos mostra efetivamente a imagem? Uma adolescente enrolada em uma coberta, cabisbaixa, com os lábios projetados. Exatamente o que descreve a legenda. Ou seja, esta limita-se a reproduzir com palavras aquilo que vemos muito claramente na imagem. Não fossem as duas primeiras frases do texto, que contam as condições em que a fotografia foi realizada, teríamos um letreiro quase que completamente redundante em relação à imagem, contrariando a asserção de Bateson de que “Nós usamos as câmeras no campo como instrumentos de registro, não como dispositivos para ilustrar nossas teses” (BATESON; MEAD, 1942, p. 49). Nesse caso não temos uma imagem ilustrando uma tese, mas ilustrando um texto.

Conforme explica o próprio Bateson, no já citado capítulo *Notes on the photographs and captions*, o papel da escrita em cada prancha está definido da seguinte maneira:

“Cada prancha é acompanhada de uma apresentação geral informando o leitor sobre o contexto em que as fotografias foram feitas e definindo os pontos teóricos que acreditamos as pranchas contenham. Cada fotografia,



ou cada série de fotografias, é então descrita separadamente. O penúltimo parágrafo da descrição dá o nome e as relações das principais pessoas presentes nas fotografias, e o último parágrafo dá o nome da localidade em que a fotografia foi feita, a data em que foi feita, e o número do fotograma no negativo” (BATESON; MEAD, 1942, p. 53).

Por ser o nosso principal interesse a estrutura das legendas, detenhamo-nos momentaneamente naquilo que Bateson define como a “descrição” das fotografias.

Antes de mais nada, deve ser dito que essa descrição começa com uma frase que, de alguma maneira, funciona como um título e resume a descrição que vem a seguir. *Hands, skin and mouth* (BATESON; MEAD, 1942, p. 104), por exemplo, é o título da prancha n. 25 da qual onze fotografias fazem parte. As de n. 1 a 8 mostram a mesma menina com as mãos nas mais diferentes posições, e são descritas em uma só legenda. O primeiro parágrafo desta última informa o contexto geral das fotografias através de uma breve descrição: “*A small girl sitting in the audiences at a theatrical performance. She goes through a whole series of different forms of fidgeting with her hand to her mouth and nose*”. Com efeito, organizadas em duas seqüências horizontais de 4 imagens ocupando mais de 2/3 da página, temos a mesma menina ocupando a quase totalidade do quadro, tendo à sua esquerda um menino mais jovem identificado no penúltimo parágrafo como I Dira. As fotografias foram tomadas todas praticamente do mesmo ângulo, com pequenas variações de enquadramento. O parágrafo seguinte bem mais longo é dedicado à descrição mais detalhada de cada foto, ou série de fotos. Assim como no exemplo anterior, a legenda esforça-se para reproduzir com palavras aquilo que vemos nas imagens. No entanto, como se trata de uma seqüência, o texto conforma um movimento em que a frase seguinte é retomada de onde termina a anterior. Por exemplo, *She turns the whole hand and flexes the fingers, while her thumb remains in her mouth* (fig.6). *She removes her hand from her mouth and looks down, with the tip of her tongue in the corner of her lips and her fingers lightly flexed in a sensitive position* (fig.7).

Pelo que acabamos de ver, é possível constatar aquilo que os próprios autores declaram anteriormente: “Cada fotografia, ou cada série de fotografias, é então descrita separadamente”. Temos, assim, em *Balinese Character*, uma descrição etnográfica que já não toma o real como referência, mas a representação imagética desse real. E, como tentamos demonstrar com os exemplos citados, essa descrição se limita, no mais das vezes, a traduzir em palavras aquilo que vemos nas fotografias.

Mise en scène, auto-mise en scène e ocupação do espaço.

Qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material, ou técnica material, obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas técnicas rituais, como os ritos de posseção, por exemplo, partem de uma base pré-determinada mas

⁴ Claudine de France considera a *auto-mise en scène* como uma noção essencial em cinematografia documental, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise en scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais... FRANCE, 1998, p. 405.



evoluem de forma mais ou menos imprevisível. A maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade é chamado de *auto-mise en scène*⁴. Por outro lado, para realizar o seu registro através das imagens em movimento, o realizador deve usar os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem ao espaço e ao tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos etc. Com essa manipulação está efetuando a sua própria *mise en scène*.

Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer traduz-se num processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do realizador. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. Cabe então a pergunta: a partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, esconde os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o que, como e quando mostrar? De que modo aplicar às imagens fixas a fotografia conceitos e procedimentos concebidos para as imagens em movimento? É o que tentaremos responder a seguir.

Claudine de France sugere que todas as atividades humanas se desenrolam simultaneamente em três níveis: do corpo, da matéria e do rito. A confecção de um artefato em cerâmica, por exemplo, é uma técnica cujo objetivo precípua é a transformação da matéria, o que define uma técnica material, mas na qual está evidentemente envolvido o corpo do agente, cuja conduta obedece a algumas regras, como ritmos, duração etc., que designam um comportamento ritual. No entanto, dentre esses aspectos da atividade, o que predomina é a ação sobre a matéria, ou seja, a ação do agente, instrumentalizada ou não, sobre um objeto que deve ser colhido, transformado ou transportado. Existiria, portanto, em todo processo, a predominância de um aspecto ao qual os outros dois estariam subordinados. A esse aspecto que prevalece a autora chama de *dominante*. O aspecto dominante do processo seria então "...aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto" (FRANCE, 1998, p. 55). Como vimos no exemplo acima citado, o trabalho de um oleiro consiste em desenvolver ações que levem à transformação da argila em um objeto qualquer. As dimensões rituais e corporais dessas ações estão presentes, contribuindo para que esse objetivo seja alcançado.

Quando um ginasta faz evoluções em um trapézio, sua ação se aplica a um objeto determinado o trapézio. No entanto, o objetivo primordial de sua ação não é o deslocamento desse objeto no espaço, mas sim a evolução de seu corpo no espaço. O objeto material, no caso, é apenas um instrumento para que o verdadeiro objeto da ação, ou seja, o corpo do ginasta atinja seus objetivos. Estamos, portanto, na presença de uma técnica cuja dominante é a ação sobre o corpo, ou técnica corporal.

Por fim, um ritual de possessão no qual instrumentos musicais são tocados, animais são sacrificados (técnicas materiais) e danças são executadas (técnica corporal) tem como objetivo principal se oferecer como espetáculo a um observador imaginário: deuses, entidades espirituais etc. Outros ritos

modernos, como uma parada militar, por exemplo, se oferecem em espetáculo a observadores reais, presentes fisicamente ou através das câmeras de televisão. Essa dimensão espetacular da manifestação, essa relação entre observador(es) e observado(s) que a caracteriza define, para o realizador, uma técnica ritual.

Em todos os três tipos de técnicas a ação do agente se aplica a um objeto. Para a observação cinematográfica, “a noção de objeto (que se torna noção de paciente, no caso de um ser humano) concerne tanto às matérias primas ou brutas de um processo de trabalho qualquer, quanto ao produto, ou ao resultado de cada instante, da atividade do agente (...). Seguir atentamente o destino deste objeto da ação não é, para o cineasta, encontrar ao mesmo tempo a chave do processo observado e o principal fio condutor de sua descrição?” (FRANCE, 1998, p. 57). Logo, tomar como fio condutor a dominante da manifestação estudada implica estabelecer, para cada tipo de técnica, uma estratégia de *mise en scène* diferente, visto que para cada uma delas a relação que o agente instaura com o objeto protagonista da ação é distinta.

Para elaborar seu quadro metodológico, Claudine de France cria um certo número de noções que vão definir: a) os elementos constituintes do processo observado; b) algumas ações levadas a efeito tanto pelo(s) agente(s) da ação quanto pelo cineasta; c) as delimitações do espaço e do tempo em que o processo se desenvolve; d) as delimitações operadas pelo cineasta para a realização de seu registro. Dentre estas vamos nos servir daquelas que

O recorte espacial de Bateson

julgamos mais apropriadas para analisar o procedimento metodológico utilizado por Bateson para a descrição de alguns aspectos do “caráter balinês”. Evidentemente, não podemos esquecer que essas noções foram criadas para serem aplicadas à linguagem cinematográfica. No entanto, acreditamos ser possível transferir aquelas que dizem respeito à ocupação do espaço, ou seja, os enquadramentos e os ângulos de tomada, para o campo fotográfico.

A primeira das noções que julgamos merecedora de uma certa atenção diz respeito aos recortes espaciais produzidos pelo operador de câmera quando de seu registro. Dentre estes, o que mais nos importa aqui é aquele que Claudine de France chama de *enquadramento de base*. Ela assim o define: “Delimitação de uma parte do processo observado em função da distância que separa o cineasta daquilo que ele delimita, e constitui uma etapa da descrição fílmica do processo. O enquadramento de base, que diz respeito à composição do processo, tende a cercar o pólo operatório de uma técnica material ou corporal, o conjunto composto por destinador e destinatário de um rito” (FRANCE, 1998, p. 409).

Antes de mais nada, é necessário enfatizar que, conforme indicamos acima, existe uma certa dificuldade para aplicar *in totum* essa definição às fotografias de Bateson. Primeiramente, porque são muito raras as ocasiões em que sua preocupação foi a de efetivamente descrever uma determinada atividade em todas as suas nuances. No mais das vezes, as fotografias como já foi dito

anteriormente têm a função de “ilustrar” um determinado comportamento e, em muitos casos, esse comportamento não corresponde a uma mesma ação envolvendo os mesmos personagens, mas a ações distintas que “ilustram” esse comportamento. Ou seja, não se trata de um *continuum* espaço-temporal em que os mesmos agentes evoluem segundo um determinado programa, seja ele rigorosamente pré-estabelecido, caso das técnicas materiais, ou aleatório, caso de alguns rituais de possessão. A segunda dificuldade advém do fato de que a noção em pauta está definida em razão do desdobramento espaço-temporal que o cinema é capaz de apreender e restituir ao espectador. Mas, como veremos adiante, a dimensão temporal, ausente na fotografia, tem, na exposição de “séries fotográficas”, a possibilidade de ser sugerida.

Um exemplo bastante ilustrativo da primeira dificuldade encontra-se na prancha de número 6, cujo tema é *Industrialization* (BATESON; MEAD, 1942, p. 67). Das oito fotografias que a compõem, cinco representam diferentes técnicas materiais, duas concernentes a aspectos materiais de uma técnica ritual, e uma mostra o produto final de uma técnica de talhar a madeira para produzir esculturas (técnica material). No entanto, longe de se dar como objetivo a restituição imagética de uma técnica material qualquer, as oito têm a função de “mostrar” ao leitor certas características das expressões corporais dos balineses e da dimensão ritualística que envolve suas ações. Vejamos o que diz a “Apresentação geral” que acompanha cada prancha, informa o leitor sobre o contexto em que as fotografias foram feitas e define os pontos teóricos que encerram.

“Closely connected with the Balinese love of crowded scenes is the tendency to reduce all tasks to separate stages with a definite sequence of bodily movements necessary at each stage. The movements are then performed smoothly and fast, laughing and singing, with a minimum of conscious attention to the task. There is also a tendency to arrange matters so that a maximum number of items can be accomplished simultaneously”.

Vê-se, portanto, que não são os segredos da técnica em si mesma que interessavam aos pesquisadores. Basta um exame rápido dessas fotos para nos darmos conta de que em nenhuma delas a porção da atividade delimitada pelo fotógrafo corresponde ao enquadramento de base de uma técnica material. Quer dizer, para nenhuma das atividades fotografadas houve a intenção de sublinhamento daquilo que identifica sua dominante, ou seja, o seu *pólo operatório*⁵. No conjunto a que nos referimos acima, sendo cada uma das fotos referente a uma atividade distinta, a opção do fotógrafo foi de sublinhar a cooperação entre os agentes, quando se trata de uma técnica material cooperativa (foto n. 2), o conjunto eficiente das técnicas de dominante material (fotos n. 1, 2, 3, 7 e 8), o espaço operatório do aspecto material do ritual *post-mortem* (foto n. 6).

O sublinhamento do caráter dominante de uma técnica material passa, portanto, por uma delimitação que isole no espaço o ponto de contato entre o instrumento e o objeto sobre o qual ele se aplica. Em termos cinematográficos, isso quer dizer que a estratégia de *mise en scène* do cineasta deve privilegiar esse ponto de contato não só através dos enquadramentos, como também

⁵ Definido por Claudine de France como o Lugar de interação efetiva do instrumento (corpo humano, ferramenta) e do objeto ao qual se aplica a ação do agente (objeto material, paciente), o pólo operatório é o núcleo do processo observado, resumindo unicamente em si mesmo o aspecto principal da atividade do agente e seu resultado imediato (...). Quando a interação do instrumento com o objeto não se traduz numa forma pontual, mas estendida, o pólo operatório torna-se uma *zona operatória*. Quando essa interação é possível mas ainda não efetiva, ou encontra-se escondida, só aparece o *espaço operatório* (grifos nossos). FRANCE, 1998, p. 411-412.



dos ângulos, da duração dos planos etc. A idéia de transferir esse princípio para as imagens fixas nos leva à segunda dificuldade de que falávamos acima. À primeira vista essa dificuldade poderia mesmo ser interpretada como o atestado de que a aplicação da noção em pauta à fotografia seria inadequada. Contudo, conforme aludimos anteriormente, pensamos que o procedimento que consiste em apresentar “séries de fotografias” sobre um mesmo tema justifica essa aplicação. Sim, porque, sendo o sublinhamento do pólo operatório uma etapa obrigatória quando se toma como fio condutor da descrição a dominante do processo material, significa que essa etapa é obrigatória, mas, evidentemente, não exclusiva da apresentação. Ou seja, outros aspectos do processo devem ser mostrados para que todo o seu desenvolvimento seja entendido pelo espectador. Não se pode, portanto, pensar que uma única imagem seja capaz de fazer isso. Ela pode, sim, sublinhar simplesmente o aspecto material da atividade, mas, sem os outros elementos que entram em jogo para que esta aconteça, certamente sua compreensão estaria prejudicada, se não impossibilitada. Logo, apenas uma sucessão de imagens poderia cobrir essa pluralidade de aspectos, sublinhando seu caráter material.

A posição de Bateson no espaço

Qualquer tentativa de descrever uma atividade através das imagens, sejam elas fixas ou animadas, exige que, além de determinar a porção de espaço que vai ser apreendida, o operador decida qual a posição que vai ocupar em relação a essa porção para efetuar o seu registro. Tal posição é definida como *ângulo de vista*. Segundo Claudine de France existiria um ângulo sem cuja presença toda descrição estaria comprometida. Trata-se do *ângulo de base*, que é assim definido: “Delimitação de um aspecto do processo observado em função da orientação do cineasta relativamente àquilo que ele delimita, constituindo uma etapa da descrição fílmica do processo. Escolhendo o ângulo de base, o cineasta tende a se situar no eixo de interação agente-dispositivo (técnicas materiais), agente-agente (técnicas corporais) ou destinador-destinatário (técnicas rituais), e a adotar, segundo o caso, o ponto de vista do agente sobre suas atividades (técnicas materiais), o do destinatário do rito sobre os executantes (técnica ritual), enfim, o de um dos agentes sobre seu parceiro ao longo de uma cooperação ou de um confronto físico (técnica corporal)” (FRANCE, 1998, p. 405).

Tomando como elementos de análise as noções de *enquadramento de base* e *ângulo de base*, vamos verificar qual foi a estratégia de Bateson quando da apresentação de duas séries fotográficas.

Tomemos como exemplo a prancha n. 84 intitulada *Day Birthday I*, cuja apresentação diz:

“(...) *The 210-day birthday is the largest of three more or less similar ceremonies which follow birth and mark stages in the baby's entry into social life. The first of these ceremonies is held on the 12th day after birth (or the 42nd day in case of a first-born child); it marks the end of the period of seclusion and impurity of the parents. The second...*” (BATESON; MEAD, 1942, p. 222).

Oito fotografias compõem a prancha, cada uma correspondendo a diferentes estágios do ritual. Todas dizem respeito à relação da criança com o sacerdote e sua mãe e estão distribuídas em duas séries de quatro fotos dispostas no sentido vertical da página. As quatro primeiras foram tomadas praticamente a partir do mesmo ângulo de vista, sendo que nas duas primeiras este último se situa praticamente no eixo de interação destinador-destinatário do rito, ou seja, o sacerdote e o bebê, o que o define como um *ângulo de base*. Cada uma corresponde a um momento específico do ritual. Na primeira a legenda diz: “*the priest sprinkles holy water with a frangipani flower, while the mother holds the baby’s hands in a receptive posture with the palms upward*”. Na de n. 2: “*the baby receives holy water through a filter (koeskoesan), a cooking utensil used as a colander in steaming rice. The baby must drink this holy water, and the mother catches some of it in her hands and holds it to the baby’s lips*”. Nas duas últimas houve um pequeno deslocamento do fotógrafo para a esquerda, o que teve como consequência ocultar parcialmente o sacerdote, em favor de alguns elementos do *conjunto eficiente*⁶. A de n. 3 ainda pertence à mesma fase do ritual, ou seja, aquela em que o sacerdote faz aplicações de água benta no bebê. Desta vez, no entanto, ele serve-se de um aspersor (*lis*) fabricado com tiras de folhas de palmeira. Já a foto n. 4, apesar de manter praticamente os mesmos ângulo e enquadramento, deixa de sublinhar a atividade do sacerdote agora quase totalmente oculto - e realça a relação da mãe com o bebê, deixando-os no centro do quadro. Na foto n. 5, Bateson mudou completamente de ângulo e de enquadramento. Seu sublinhamento está totalmente voltado para a relação da mãe com o bebê. Isso se dá através de um enquadramento muito mais fechado que os anteriores, que deixa fora do campo grande parte dos elementos do conjunto eficiente antes presentes. Esta foto dá continuidade à de n. 4 e serve como articulação para o conjunto de três fotos que seguem. A legenda das duas fotos é uma só e diz que “*the baby is being made to place her hands in a position of prayer*”.

Nas fotos 6, 7 e 8 Bateson mudou radicalmente seu ângulo de vista e, ainda se situando perpendicularmente ao eixo de interação sacerdote-paciente, coloca-se em posição inversa à que vinha ocupando até então. O sacerdote encontra-se agora no lado direito do quadro, e a legenda assinala que “... *the baby waits while the priest intones a prayer, holding his hands in ritual postures*”. Nas fotos 6 e 7 e na de n. 8 temos que “*the baby receives “sesarik”, a mixture of chopped spices, which is placed on the forehead*”.

Estamos, portanto, na presença de uma série de fotografias “descrevendo” uma cerimônia de batizado. Mesmo não variando suficientemente no nosso ponto de vista de ângulos e enquadramentos, Bateson restitui as diversas fases do ritual.

⁶Conjunto eficiente Todos os elementos do processo observado direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade. O conjunto eficiente inclui, então, tudo que não concerne ao meio marginal, isto é: o agente (posturas, gestos) e seu meio eficiente (dispositivo, suporte material). In: FRANCE, 1998, p. 408.

Outro exemplo de descrição através de uma série de fotografias encontra-se na prancha de n. 79, intitulada *Child Nurse Industrialization*, cuja apresentação diz:

“*The major role which small girls play in social life is as nurses. Chiefly they carry around their own younger siblings, but if there is no other baby in the house where a girl lives, she will borrow other babies to carry (...)*” (BATESON;

PRANCHA N. 84.



MEAD, 1942, p. 212).

Essa prancha é composta de nove imagens, todas representando os mesmos dois personagens: uma menina com um bebê no colo. Divididas em três séries de três fotos no sentido horizontal da página, cada uma delas representa uma forma de interação diferente entre os dois agentes. As primeiras três fotos deixam claramente ver que o bebê está chorando e que a menina como que tenta acalmá-lo; as três seguintes dão a entender que a garota maneja a tipóia, pois em cada uma delas esta encontra-se em um estado diferente, sendo que na última ela está na mesma posição da primeira foto, ou seja, sustentando o bebê em seu corpo. Por fim, das três últimas imagens duas revelam claramente que o bebê está dormindo, mas na terceira ele voltou a chorar. As legendas, mais uma vez, cumprem o papel anteriormente assinalado de descrever o que vemos nas imagens:

“In figs. 1 to 3, the baby is yelling, and the nurse, trying to quiet her, disturbs the set of sling. In figs. 4, 5 and 6 the nurse is adjusting the sling. She has the two ends hanging down from her shoulder, and she raises the baby high. Then she wraps the ends across the baby’s nates, and pulls them up between the baby’s legs, so that when the baby is again lowered, its weight will hold the ends in place. In fig. 8, the baby has awakened and is crying, but the child nurse now pays no attention by fixedly looking in the opposite direction.”

Por fim, somos informados que a série inteira corresponde a dois minutos de comportamento.

Nas séries acima expostas, o ângulo de vista situa-se exatamente perpendicular ao eixo de interação que liga os dois agentes, e todas as fotos foram realizadas a partir desse mesmo ângulo. O enquadramento é absolutamente o mesmo nas nove fotos e cerca a menina a partir de alguns centímetros abaixo dos joelhos até a cabeça, o que permite manter o bebê ocupando toda a altura do quadro. Trata-se, portanto, de uma série fotográfica composta de três conjuntos de três fotografias, cada um sublinhando um aspecto da técnica observada. No primeiro, a “babá” tenta acalmar o bebê; no segundo ela procura rearranjar a tipóia que serve para apoiar o bebê contra seu corpo (aspecto material de uma técnica corporal) e, no terceiro, somos colocados diante de dois momentos precisos do comportamento de uma criança: aquele em que ela está dormindo e aquele em que acorda. No caso aqui analisado, a última imagem retoma o processo de ninar onde ele começou, ou seja, quando o bebê está chorando. Ele está acordado e chorando, em seguida dorme e por fim acorda. As legendas de Margaret Mead acompanham, como vimos, o desenvolvimento da ação, quando enfatiza, em relação à imagem n. 1, que “o bebê está gritando e a babá tenta acalmá-lo...”, e, na imagem n. 8, “o bebê está acordado e gritando...”. No entanto, o que lhe interessa não é o comportamento do bebê, mas o da babá, que já não dá atenção à criança e olha de maneira fixa para o lado contrário.

Vemos assim que, apesar de não ter variado nem de ângulo nem de enquadramento, Bateson utilizou uma estratégia de descrição que enfatizava

PRANCHA N. 79.



a dominante do processo observado, ou seja, sua dominante corporal. Como nos outros exemplos, a falta de informações visuais é preenchida com as legendas. Apesar de não serem muito detalhadas, elas expõem o que os autores estão querendo mostrar em cada uma delas.

Examinando ainda o material iconográfico de *Balinese Character* à luz da metodologia de Claudine de France, podemos concluir que as fotografias realizadas no contexto do trabalho caracterizam-se por: a) uma praticamente inexistente mudança de ângulos e enquadramentos, mesmo em situação onde ela seria extremamente importante, como nas “séries fotográficas”; e b) a pouca variação de ângulos e enquadramentos, a quase inexistência de grandes-planos e a grande profusão de planos médios e de conjunto nos levam a sugerir que Bateson realizou a grande maioria de suas fotos como se estivesse registrando atividades rituais cujo destinatário era ele mesmo. Quer dizer, ele se postava no espaço operatório como se as manifestações observadas o tivessem como destinatário.

Seja como for e mesmo levando em conta as restrições acima assinaladas, o fato de os autores de *Balinese Character* terem voltado do campo com mais de 25.000 negativos fotográficos e quase 7.000 metros de filme cinematográfico e que este material tenha assumido o papel que assumiu na publicação de seus resultados, confere a essa experiência seu caráter inusitado. Pela primeira vez, a coleta de dados de uma investigação antropológica de fôlego foi quase toda ela realizada em imagens; mesmo que a parte escrita tenha tomado uma importância desmesurada, conforme vimos acima, na divulgação dos resultados, e que Margaret Mead tenha feito uso constante de seu caderno de notas. Como sabemos, no entanto, uma parte importante dessas notas foi elaborada em função das próprias fotografias. A captação de dados através das imagens constituiu, portanto, a mola mestra de toda a pesquisa. E isso faz de *Balinese Character: A Photographic Analysis* uma obra até agora insuperável.

■ ■ ■ ■

Resumé: *Balinese Character* est certainement le travail le plus cité lorsqu'il s'agit d'étudier la relation qui existe entre les sciences sociales et les instruments modernes d'enregistrement visuel et audiovisuel. D'après son introduction, pendant une période de deux ans, Margaret Mead et Gregory Bateson ont produit 25.000 photos et presque 7.000 mètres de pellicule cinématographique reproduisant les habitants du village de Bajoeng Gede, à Bali. Ce travail, qui a déjà plus d'un demi siècle, demeure une des plus grandes innovations produites dans les méthodes d'investigation anthropologique. Cependant, le plus surprenant c'est que l'aspect sous lequel il est effectivement pionnier, c'est-à-dire, sa méthodologie, n'a pas encore été l'objet de recherche de manière approfondie. Le principal objectif de cet article est d'explorer quelques unes des caractéristiques de la stratégie utilisée par les auteurs dans les enregistrements photographiques et dans la combinaison de texte et d'image pour la publication de l'oeuvre.

Mots clés: Photographie. Anthropologie. Ethnographie.

Abstract: *Balinese Character* is certainly the most mentioned piece of work when we study the existing relation between the social sciences and the modern tools of visual and audiovisual registration. According to its introduction, Margaret Mead and Gregory Bateson produced, for two years, 25,000 photos and almost 7,000 meters of film pellicle, which portrayed the inhabitants of a small village of Bajoeng Gede, in Bali. Although all this material is more than 50 years old, it is still one of the greatest innovations ever produced within the methods of anthropological investigation. Surprisingly, their pioneering methodology has not been deeply studied yet. This article intends to track some characteristics of the strategy used by the authors in the photographs and in the combination of text and image present in their work.

Keywords: Photography. Anthropology, Ethnography.

Referências

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Tradução: Március Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

HOWARD, Jane. *Margaret Mead. A life*. New York: Simon and Schuster, 1984.

JACKNIS, Ira. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of photography and film. *Cultural anthropology*, Vol. 3 n. 2, 1988.

KOHN, Richard. "Trance dancers and aeroplanes: Montage and metaphor in ethnographic film". In: CHIOZZI, Paolo (Ed.). *Yearbook of visual anthropology. 1942-1992: Fifty Years after "Balinese Character"*, Firenze: Angelo Pontecorvoli Editore, 1993.