

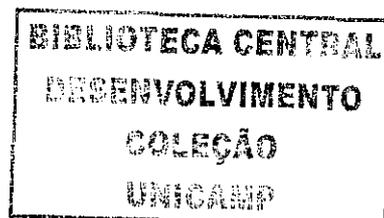
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**Pensando a visualidade no campo da Antropologia:
Reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead.**

João Martinho de Mendonça

CAMPINAS – 2005



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Doutorado em Multimeios

**Pensando a visualidade no campo da Antropologia:
Reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead.**

João Martinho de Mendonça

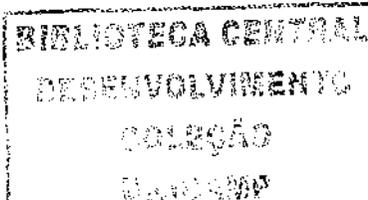
Este exemplar é a redação final da
Defesa de Tese defendida pelo Sr. João
Martinho de Mendonça e aprovado pela
Comissão Julgadora em 28/06/2005.



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
-orientador -

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Multimeios
do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor em
Multimeios, sob a orientação do
Prof. Dr. Etienne Samain do
Decine-IA.

CAMPINAS – 2005



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

M523p

Mendonça, João Martinho de.

Pensando a visualidade no campo da antropologia : reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead / João Martinho de Mendonça. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Etienne Ghislain Samain.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Mead, Margaret, 1901-1978. 2. Antropologia visual. 3. Interpretação fotográfica. 4. Comunicação visual. 5. Etnografia. 6. Fotografia – Bali, Ilha (Indonésia). I. Samain, Etienne Ghislain. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Tradução do título e subtítulo da tese em inglês: Thinking visual anthropology : reflections and uses of the images in the works of Margaret Mead.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Mead, Margaret, 1901-1978, Visual Anthropology, Photographic interpretation, Visual communication, Ethnography, Photography – Bali Island (Indonesia).

Área de concentração: Multimeios.

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora: Etienne Ghislain Samain, Ronaldo Entler, Bela Feldman-Bianco, Dominique Tilkin Gallois, Édison Luis Gastaldo.

Data da defesa: 28-06-2005.

| | |
|------------|-------------------------------------|
| UNIDADE | BC |
| Nº CHAMADA | H/UNICAMP |
| | M523p |
| V | EX |
| TOMBO BC | 53791 |
| PROC. | 16-06-05 |
| C | <input type="checkbox"/> |
| D | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO | 11,00 |
| DATA | 18/10/05 |
| Nº CPD | |

iv

BIB ID - 366356

1481905000

Em memória de minha mãe, Maria Benedita Cintra Mendonça (1929-2004).

Agradeço de coração:

- À FAPESP pela contribuição decisiva ao financiamento desta pesquisa;
- À FAEP pelo apoio concedido na ocasião da finalização do trabalho;
- Ao Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain, orientador da pesquisa, por sua ternura, pelas presenças, críticas e manuscritos dedicados a esta pesquisa, por seu vivo interesse, apoio e amizade; à Sra. Godelieve, sua esposa, por suas palavras doces, pelo seu humor e carinho especiais;
- Aos participantes da banca examinadora da Tese, Dr. Ronaldo Entler, Dra. Bela Feldman-Bianco, Dra. Dominique Gallois e Dr. Édison Gastaldo, por sua contribuição crítica indispensável, pelo reconhecimento e interesse demonstrados;
- Às Professoras Dras. Lara Lis e Bela Feldman-Bianco pelo auxílio fundamental no exame de qualificação;
- Às pessoas que, embora distantes no tempo e no espaço, com suas imagens, fizeram deste trabalho uma oportunidade de reflexão ímpar;
- À Fabiana Bruno e Cia., pelo trabalho prestado na editoração das imagens;
- Aos funcionários, professores e alunos do Instituto de Artes, pela cooperação indispensável;
- À Sra. Aparecida e à Maria, por sua dedicação, carinho e apoio em Caldas;
- Aos Professores Daniel Tygel e André Jensen pela colaboração nas traduções;
- Ao Egont, à Juliana e à Creusa pela ajuda prestada na fase de conclusão dos relatórios finais; aos familiares distantes, pelos auxílios de ontem, hoje e sempre;
- Aos nossos amigos de Caldas, das Campinas e de outras estâncias, pelas presenças e incentivos;
- À Mary M. Wolfskill, ao Ken Heyman, ao Dr. Wilton Vianna e ao Dr. Luís Carlos Osório pelas informações e depoimentos sobre Margaret Mead;
- À Professora Dra. Ana Maria de Niemeyer, por indicar-me o caminho da pesquisa acadêmica e antropológica;
- À Professora Dra. Mariza Corrêa, pelas aulas sobre Margaret Mead;
- Em especial, à minha esposa, Klara Schenkel, por sua interlocução e amor constante; às nossas filhas Marina, Júlia e Ana Schenkel, por sua força, exemplos, carinho e união, por toda a magia da qual continuamos aprendizes.

Nota sobre as indicações bibliográficas:

A referência completa das obras citadas e/ou mencionadas encontrar-se-á na *Bibliografia* (p. 411), organizada em diferentes seções. Apenas para as citações iniciais serão fornecidos dados bibliográficos complementares.

Para algumas obras utilizadas com maior frequência, particularmente as de Margaret Mead, adotar-se-á, eventualmente, a citação entre parênteses, na qual constará a sigla da obra correspondente (ver relação abaixo), seguida do número da(s) página(s) referida(s), por ex.: (BW, 242).

Siglas utilizadas e obra e/ou texto aos quais correspondem:

- MAI – *The Mountain Arapesh I. An importing culture* (1938)
- BC – *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942, com Gregory Bateson)
- GC – *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood* (1951, com Frances Cooke MacGregor)
- SC – *The Small Conference. An Innovation in Communication* (1968, com Paul Byers)
- BW – *Blackberry Winter. My Earlier Years* (1972)
- LFF – *Letters from the Field* (1977)
- WDE – *With a Daughter's Eye. A Memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson* (1984, por Mary Catherine Bateson)
- Oxford – *Margaret Mead. Coming of Age in America*, Oxford Portraits in Science (biografia póstuma escrita por Joan Mark, 1999)

Nota sobre as traduções:

As traduções efetuadas neste trabalho são de responsabilidade de seu autor. Contudo, devido aos problemas de grafia (por exemplo, vila de “Pere”, “Peré” e “Peri” para nomear a mesma localidade) e de vocabulário específico encontrados, uma vez que outras línguas, além da inglesa, aparecem no texto (principalmente expressões balinesas), optou-se por manter estas expressões tal como estão originalmente publicadas. Nestes casos, a grafia em itálico foi utilizada como indicativo de algumas expressões idiomáticas sem correspondente direto nas línguas portuguesa e inglesa (por exemplo, *beroek* para “fantasia balinesa de que o corpo é constituído de partes autônomas”). Em casos especiais (algumas notas de rodapé), são fornecidos trechos originais inteiros em inglês, de maneira a conferir maior exatidão às considerações apresentadas sobre a obra da autora. Outras traduções eventualmente utilizadas estarão indicadas na referência bibliográfica da obra em questão.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal delinear e esclarecer as inserções da antropóloga norte-americana Margaret Mead nos campos da Antropologia Visual e da Antropologia da Comunicação Visual. Através dos recursos da Reserva Técnica de Bolsa (FAPESP), foram adquiridas obras da autora pouco conhecidas no Brasil. A partir delas, levantamos todos os seus envolvimento com o uso das imagens fotográficas e filmicas. A consideração conjunta das principais reflexões escritas da referida antropóloga sobre o tema permitiu, então, diferenciar suas proposições programáticas (na forma de artigos) daquilo que efetivamente realizou, em termos visuais, ao longo de sua obra.

Nesta última, selecionamos, para um exame mais detido, um trabalho fotográfico específico e analiticamente complexo – *Balinese Character* (Bateson e Mead, 1942) –, no sentido de delimitar princípios metodológicos gerais, capazes de presidir à constituição de um discurso antropológico não ancorado exclusivamente na expressão escrita. Uma série paralela de fotografias, organizadas cuidadosamente na dupla perspectiva dada pelas expressões verbais e visuais, foi constituída de maneira a possibilitar uma reflexão efetiva em torno das questões tratadas no texto que ora apresentamos.

Abstract

This work is about the relations between visual and verbal expressions in the anthropological discourse. The major focus is on the uses of the images (photographs) in the researches and publications of the anthropologist Margaret Mead (with her various partners: Gregory Bateson, Paul Byers, Ken Heyman and others). Sixty two verbal-visual compositions are presented to demonstrate the potentialities and the limitations of the verbal and visual expressions arranged side by side.

The results show us that the propositions of Margaret Mead must be reconsidered in the light of the different uses of the images in her works. In this way, a part of the history of Visual Anthropology is delineated and indicates significant possibilities of enrichment in this and in correlated fields of the humanities.

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumo | 009 |
| Introdução | |
| Apresentação inicial | 015 |
| O uso das imagens na vida pessoal de Mead | 021 |
| Capítulo 1: o uso de imagens nos trabalhos de campo | |
| O uso da fotografia em Samoa 1925-26 | 031 |
| O uso da fotografia nas ilhas do Almirantado 1928-29 | 035 |
| O uso da fotografia na Nova Guiné 1931-33 | 039 |
| O uso da fotografia e do filme em Bali 1936-39 | 043 |
| O uso da fotografia e do filme entre os latmul da Nova Guiné 1938 | 055 |
| De volta às ilhas do Almirantado | 059 |
| De volta a Bali | 063 |
| Outros retornos | 067 |
| Fechamento | 069 |
| Capítulo 2: o uso de imagens nas publicações | |
| As imagens tomadas no campo e as primeiras publicações de Mead | 075 |
| O uso de imagens em <i>Balinese Character</i> | 081 |
| A concepção de Mead sobre a “pesquisa com crianças primitivas” | 093 |
| Os estudos de culturas à distância | 097 |
| <i>Growth and culture</i> e o “Atlas do comportamento infantil” do Dr. Gesell | 099 |
| A série de filmes sobre a “formação do caráter em diferentes culturas” | 115 |
| Imagens fotográficas para um livro de Darwin | 123 |
| O antes e o depois através das fotografias: <i>New lives for old</i> | 127 |
| A fotografia e os estudos de cultura e personalidade | 131 |
| Registros visuais, memória e imaginação: <i>People and places</i> | 135 |
| A antropologia e a câmara numa enciclopédia de fotografia | 137 |
| A concepção de Mead sobre o papel da visualidade na “evolução cultural” | 141 |
| Imagens fotográficas de uma família universal | 143 |
| A pequena e substancial conferência: 3 “análises fotográficas” | 147 |
| Arte, tecnologia e trabalho de campo | 153 |
| Antropologia visual versus disciplina verbal? | 157 |
| Repensar o futuro através das fotografias | 159 |
| Mead e Bateson falam sobre o uso da câmara em Bali | 165 |
| Fechamento | 169 |
| Capítulo 3: A reciprocidade verbal-visual em <i>Balinese Character</i> | |
| Introdução | 177 |
| Elevação e respeito: visualização das 5 pranchas | 179 |
| Elevação e respeito: comentários verbais | 187 |
| Elevação, hierarquia e respeito: imagens teóricas | 197 |
| Aprendizagem visual e cinestésica | 209 |
| Ritos de passagem | 217 |
| Fechamento | 223 |
| Conclusões | 233 |
| Mead da antropologia visual à antropologia da comunicação visual | 235 |
| O tema da visualidade nas expressões verbais de Mead | 239 |
| A visualidade fotográfica nas publicações de Mead | 245 |
| Alguns desdobramentos | 249 |
| Composições verbais-visuais paralelas | 251 |
| Uso das imagens nos trabalhos de campo (referente ao capítulo 1) | 258 |
| Uso das imagens nas publicações (referente aos capítulos 2 e 3) | 277 |
| Alguns desdobramentos (referente ao capítulo 3) | 366 |

Composições verbais-visuais paralelas _____ 251

Capítulo 1: o uso de imagens nos trabalhos de campo

| | |
|--|-----|
| Mapas (localização) _____ | 256 |
| 1: O uso da fotografia em Samoa 1925-26 _____ | 260 |
| 2: O uso da fotografia nas ilhas do Almirantado 1928-29 _____ | 262 |
| 3: O uso de imagens entre os Arapesh da Nova Guiné 1931-33 _____ | 264 |
| 4: O uso de imagens entre os Mundugomor da Nova Guiné 1931-33 _____ | 266 |
| 5: O uso de imagens entre os Tchambuli da Nova Guiné 1931-33 _____ | 268 |
| 6: O uso da fotografia e do filme em Bali 1936-39 _____ | 270 |
| 7: O uso da fotografia e do filme entre os Iatmul da Nova Guiné 1938 _____ | 272 |
| 8: Uso de imagens em trabalhos de campo após a Segunda Guerra _____ | 274 |

Capítulo 2: o uso de imagens em publicações

| | |
|---|-----|
| 9: O uso de imagens em <i>Balinese Character</i> ("Prancha 10 – Elevação e respeito I") (1942) _____ | 278 |
| 17: Imagens de "pesquisas com crianças primitivas" (1946) _____ | 294 |
| 18 a 29: <i>Growth and culture, Balinese Character</i> e o "Atlas do comportamento infantil" (1951) _____ | 296 |
| 30: Imagens fotográficas para um livro de Darwin (1955) _____ | 322 |
| 31: O antes e o depois através das fotografias: <i>New lives for old</i> (1956) _____ | 324 |
| 32: Registros visuais, memória e imaginação: <i>People and places</i> (1959) _____ | 326 |
| 33: A concepção de Mead sobre o papel da visualidade na "evolução cultural" (1964) _____ | 328 |
| 34 a 40: Imagens fotográficas de uma família universal (1965) _____ | 331 |
| 41 a 44: A pequena e substancial conferência: 3 "análises fotográficas" (1968) _____ | 346 |
| 45 a 48: Repensar o futuro através das fotografias (1975) _____ | 357 |

Capítulo 3: a reciprocidade verbal-visual em *Balinese Character* (1942)

| | |
|---|-----|
| 9 a 13: Série "Elevação e respeito" _____ | 278 |
| 14 e 15: Série "Aprendizagem visual e cinestésica" _____ | 288 |
| 16: Seção "Ritos de passagem", "Prancha 100 – Continuidade da vida" _____ | 292 |

Uso semelhante das imagens em outras publicações (alguns desdobramentos)

| | |
|--|-----|
| 49 a 51: <i>Gardens of war</i> (1968) _____ | 369 |
| 52 a 56: <i>The edge of forest</i> (1976) _____ | 382 |
| 57 a 59: <i>The yearbook of visual anthropology</i> (1993) _____ | 393 |
| 60 a 62: <i>Os argonautas do Manguê</i> (2004) _____ | 404 |

Bibliografia

| | |
|---|-----|
| 1: Bibliografia selecionada de Margaret Mead (livros e artigos) _____ | 413 |
| 2: Artigos de Margaret Mead focalizando a visualidade na antropologia _____ | 415 |
| 3: Livros e artigos sobre Margaret Mead _____ | 415 |
| 4: Outros autores relacionados à obra de Mead: antropologia e áreas afins _____ | 416 |
| 5: Problemática do discurso antropológico: impasses e novas perspectivas _____ | 417 |
| 6: Problematizações teóricas das imagens e reflexões sobre sua utilização _____ | 419 |
| 7: Problemática do uso das imagens técnicas na história da antropologia _____ | 420 |
| 8: Publicações na área de "Antropologia Visual" _____ | 421 |

Filmografia e sites _____ 423

Apêndice: Cronologia geral da vida e obra de Margaret Mead _____ 425

Anexo I: "As sete culturas do Pacífico" por Margaret Mead _____ 434

Anexo II: Plano geral (índice) de *Balinese Character* (1942) _____ 443

Anexo III: Plano geral (índice) de *Growth and culture* (1951) _____ 447

Introdução

Apresentação inicial

As principais motivações desta pesquisa residem não apenas no uso da fotografia, mas fundamentalmente no questionamento das formas de produção e de expressão dos conhecimentos antropológicos, tanto quanto das concepções teóricas envolvidas nestes processos. O objetivo principal do trabalho não é, contudo, verificar a adequação de hipóteses concebidas mediante situações concretas evocadas pelas imagens produzidas nos trabalhos antropológicos: trata-se, antes de mais nada, de mostrar como o discurso antropológico¹ pode beneficiar-se das potencialidades heurísticas oferecidas pelos meios visuais de expressão, notadamente a imagem fotográfica (assunto para o qual teorias recentes² fornecem o pano de fundo epistemológico que permite ultrapassar os limites das concepções “objetivas” comumente associadas às fotografias³).

Fotografia e antropologia

Um paralelismo entre antropologia e fotografia⁴ pode ser constatado historicamente desde o surgimento simultâneo, no século XIX, destas duas maneiras modernas de conceber e de abordar os seres humanos. Não se trata de esgotar detalhes deste percurso: as aproximações e distanciamentos – ambos repletos de significações, muitas delas ainda por investigar e esclarecer melhor – reveladores de ambições desmedidas, frustrações paralisantes, esperanças renovadas e transformações incessantes na busca das melhores condições de expressão, de compreensão e de exercício da vida sócio-cultural, no amplo sentido que tal termo possa sugerir.

As numerosas implicações possíveis das abordagens fotográficas, tanto quanto imagéticas em geral (o que incluiria hoje a TV, o vídeo, o cinema e as câmeras e processamentos digitais de imagens), em diferentes aspectos das sociedades constituem debates significativos pelo menos desde o século XIX⁵. No campo específico da disciplina antropológica, a consideração das imagens fotográficas, e posteriormente das imagens fílmicas⁶, trouxe à tona uma

¹ Discurso disciplinar que encontra-se num impasse gerado pela crítica relativa de sua herança colonialista e patriarcal, tanto como pelo reconhecimento de suas dimensões retóricas e “laboratoriais” circunscritas ao âmbito restrito das comunidades científicas. Ver sobre isto a seção 5 da Bibliografia final, “Problemática do discurso antropológico: impasses e novas perspectivas”, p. 417.

² Ver sobre isto a seção 6 da Bibliografia final, “Problematizações teóricas das imagens e reflexões sobre sua utilização”, p. 419.

³ “(...) Aqui vai se tratar de conceber esse ‘fotográfico’ como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.” Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papyrus, 1994, p. 60.

⁴ Pinney, Christopher. “A história paralela da Antropologia e da Fotografia” in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e fotografia*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1996, pp 29-52.

⁵ Ver a seção 6 da Bibliografia final, “Problematizações teóricas das imagens e reflexões sobre sua utilização”, p. 419.

⁶ Sobre a noção de “imagens fílmicas” ver France, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, SP, Ed. Unicamp, 2000 (tradução: Március Freire).

discussão⁷ que remete ao papel da observação na constituição da própria disciplina. Pode-se dizer que uma de suas vertentes atuais é designada pela alcunha de “Antropologia visual”⁸, o que implica, efetivamente, no reconhecimento da importância fundamental do uso de imagens na antropologia. Muito embora não se possa afirmar, ainda, que tal importância será efetivamente consolidada para além dos círculos de pesquisa dos chamados “antropólogos visuais”, nem tampouco em que termos se dará uma tal consolidação.

Margaret Mead e as origens da “Antropologia visual”

Esta pesquisa espera, pois, contribuir para a melhor compreensão do uso das imagens técnicas⁹ no campo da antropologia social, sem deixar, no entanto, de abranger a problemática das modernas visualidades nas áreas de comunicação, psicologia e das humanidades em geral. Para tanto, propõe-se um mergulho na história pregressa da “Antropologia visual”. O campo delimitado para a presente investigação se restringe, todavia, às potencialidades de uso conjunto das expressões verbais e visuais, consideradas na perspectiva da obra da antropóloga norte-americana Margaret Mead (1901-1978). Os problemas, levantados por Samain¹⁰ em torno do (des)uso da fotografia ao longo da história da disciplina antropológica, serão abordados, portanto, através desta espécie de estudo de caso.

A autora enfocada, cuja formação inicial se deu na área de psicologia, tem uma vasta bibliografia¹¹ que resvala para diferentes áreas do conhecimento. Trata-se, pois, de obra com acentuados contornos colaborativos, notadamente no tocante ao uso das imagens. O estudo da visualidade na obra de Mead é favorecido, entre outros fatores, por uma característica particular que não se encontra da mesma forma em outros antropólogos de sua época¹²: a reflexão, em forma de artigos específicos¹³, sobre o trabalho com imagens. Assim, além de ser a primeira antropóloga¹⁴

⁷ Ver a seção 7 da Bibliografia final, “Problemática do uso das imagens técnicas na história da antropologia”, p. 420.

⁸ Ver a seção 8 da Bibliografia final, “Publicações na área de ‘antropologia visual’”, p. 421.

⁹ Vilém Flusser definiu sucintamente as “Imagens técnicas” como “imagens produzidas por aparelhos”. Flusser, Vilém. *A filosofia da caixa-preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Ed. Hucitec, 1985.

¹⁰ Samain apontou para a correlação entre as teorias antropológicas e as formas de visualidade resultadas dos trabalhos de campo. Samain, Etienne. “No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia” in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 6. Imagens diversas*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1998, pp. 141-158.

¹¹ Ver seção 1 da Bibliografia final, “Bibliografia selecionada de Margaret Mead”, p. 413. Ver também: Gordon, Joan (ed.) *Margaret Mead: The Complete Bibliography, 1925-1975*, The Hague/ Paris, Mouton, 1976.

¹² Por exemplo Franz Boas ou Bronislaw Malinowski. Dois artigos abordam o envolvimento destes autores com as imagens: Ruby, Jay. “Franz Boas and Early Camera Study of Behavior”, in *Kinesics Report*, 1980, pp. 7-16. Samain, Etienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia” in Eckert, Cornélia e Godolphin, Nuno. (orgs.) *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1995, nº 2, pp. 19-48.

¹³ Ver a seção 2 da Bibliografia final, “Artigos de Margaret Mead focalizando a visualidade na antropologia”, p. 415.

¹⁴ Sem esquecer, no entanto, que Gregory Bateson, na época (1936-39) marido de Mead, foi quem produziu as inúmeras imagens no trabalho de campo realizado em Bali.

moderna a fazer da câmera um instrumento central do trabalho de campo (como se verá adiante), foi também pioneira na discussão das potencialidades do uso das imagens no campo da antropologia e em áreas afins.

Objetivos desta pesquisa

Investigar-se-á, pois, o lugar especialmente ocupado pelo uso das imagens fotográficas e cinematográficas no pensamento e nos empreendimentos antropológicos da autora. Nossa intenção é de levantar as contribuições específicas de Mead sobre o assunto, esclarecer melhor seu alcance e suas limitações, além de facilitar pesquisas futuras nesta mesma linha de investigação (a partir dos materiais levantados e organizados).

A idéia inicial foi de que o conhecimento dos trabalhos nos quais Mead se envolveu seriam, particularmente, reveladores das possibilidades de um discurso antropológico não ancorado exclusivamente nas formas escritas de expressão. Por trás desta idéia está a hipótese de que as concepções teóricas desenvolvidas no âmbito do pensamento antropológico propiciam formas correspondentes de concepção e de uso das imagens¹⁵.

Ver-se-á, neste sentido, como as teorias utilizadas nos trabalhos de Mead resultam na busca de expressões visuais específicas. Perceber-se-á, através de um percurso panorâmico por diferentes produções e parcerias de Mead, os limites e as potencialidades das imagens quanto a tornarem-se parte efetiva do discurso antropológico. Entender-se-á, enfim, porque a obra publicada por Mead e Gregory Bateson, intitulada *Balinese Character. A photographic analysis* (1942), foi considerada o monumento fundador da emergente "Antropologia visual".

No sentido de exercitar e demonstrar esta mesma "Antropologia Visual" sobre a qual se reflete, foram constituídas composições verbais-visuais (textos e fotografias cuidadosamente inter-relacionados) a partir da obra de Mead e de outros autores. Concebidas paralelamente ao texto da tese, elas serão referidas ao longo dos capítulos, freqüentemente, entre parênteses. Por exemplo: (ver composição 1 [*Letters from the field*], figura 5, p. 261). O leitor encontrará a(s) imagem(ns) referida(s) e outros dados complementares na seção¹⁶ localizada após a conclusão do trabalho.

Trata-se, dessa maneira, de adentrar efetivamente, na dupla perspectiva dada pelas expressões verbais e visuais, num conjunto selecionado de fotografias ligadas às diferentes obras de Mead abordadas.

¹⁵ "(...) a constituição de uma Antropologia Visual, qualquer que seja, não deverá minimizar o impacto, os condicionamentos, os imperativos, que todo projeto teórico antropológico crava na visualidade do próprio pesquisador. (...)" Samain, E. *Op. Cit.*, 1995, p. 34.

¹⁶ Seção "Composições verbais-visuais a partir da obra de Margaret Mead e outros autores" (pp. 251-409), inserida logo após as conclusões, antes da Bibliografia final. Algumas informações serão, eventualmente, repetidas nestas composições. Isto, no sentido de oferecer duas diferentes experiências de leitura: uma exclusivamente verbal e outra reciprocamente verbal-visual.

Algumas limitações desta pesquisa

Este trabalho apresenta, contudo, limitações. Embora se tenha desejado, inicialmente, conhecer e examinar todas as produções visuais relacionadas à obra de Mead, tal intento não foi cumprido na totalidade. Isto, porque os envolvimento da autora com a visualidade, particularmente no que diz respeito às produções fílmicas, excederam nossas expectativas.

Há vários filmes realizados, sejam com a participação direta e indireta da autora, ou sobre sua obra, eventualmente com a utilização de seus materiais arquivados, alguns de circunscrição marcadamente condicionada às instituições norte-americanas¹⁷ e às suas restrições comerciais¹⁸. A exceção a ser considerada é a seção de vendas da Universidade Estadual da Pensilvânia, através da qual foi possível adquirir, com os recursos da Reserva Técnica da FAPESP, os filmes da série "Formação do Caráter" produzidos a partir das pesquisas em Bali e na Nova Guiné.

Dessa maneira, o foco principal da pesquisa foi direcionado aos usos das imagens em publicações impressas. E a questão central da investigação reside, portanto, no uso conjunto das formas de expressão escrita e fotográfica nas publicações da autora. Neste sentido, os livros e artigos originais levantados numa primeira etapa, em sua maioria fora de catálogo, haviam, também, de ser adquiridos fora do país. A partir destas primeiras aquisições, um segundo levantamento foi realizado, no qual foi possível delimitar, dentro da vastidão da obra de Mead, aquelas que pudessem apresentar um interesse efetivo para a pesquisa mas que, por não serem suficientemente conhecidas, não haviam sido incluídas no primeiro levantamento.

Os materiais reunidos para a pesquisa, ainda assim, foram além do que se poderia supor inicialmente. Para a estruturação do trabalho, algumas escolhas tiveram que ser feitas, pertinentes aos contornos centrais desta investigação e, desse modo, alguns dos livros e artigos, que mereceriam maior atenção, foram apenas brevemente abordados. É de se esperar, contudo, que estas publicações de Mead pouco conhecidas no Brasil sirvam, futuramente, aos mais variados campos de pesquisa, além, é claro, do âmbito da "Antropologia visual".

Tratou-se, já na fase de conclusão da pesquisa, de apontar seguramente para todos os envolvimento da autora no tocante à visualidade e, além disso, de desenvolver a questão central proposta, com base num conjunto imagético significativo delimitado a partir das várias publicações relevantes encontradas. Surgiu, assim, outra limitação: uma vez que a heterogeneidade dos trabalhos selecionados apontava para diversas contextualizações – sejam de cunho

¹⁷ Boa parte dos diferentes filmes produzidos com a colaboração de Mead ou postumamente (ver "Filmografia e sites", p. 423) não se encontravam disponíveis para venda pela internet (conforme resultados de pesquisa nos "links" disponibilizados no site do "Instituto para Estudos Interculturais", presidido pela filha de Mead, a antropóloga Mary Catherine Bateson).

¹⁸ Num dos sites indicados pelo "Instituto para Estudos Interculturais" foi feito o pedido de um filme sobre Mead lançado em 1990, a resposta da instituição chamada "Filmes para Ciências e Humanidades" foi de que as vendas estavam limitadas aos EUA e Canadá.

teórico, histórico, ou mesmo para o desenvolvimento dos temas propriamente antropológicos (relacionados às diferentes culturas envolvidas) – havia o risco do texto subsumir-se num sem número de arrazoados multi-direcionados (o que seria agravado ao se considerar, também, as polêmicas biografias publicadas sobre a autora¹⁹; e, por outro lado, as obras teóricas recentes, inspiradoras deste trabalho, que abordam a problemática suscitada pelas imagens técnicas nas mais diversas áreas).

Optou-se, então, por considerar estes fatores secundariamente e somente na medida em que fossem relevantes para melhor compreensão das principais obras visuais abordadas. Tomou-se o cuidado, todavia, de indicar bibliografias para aprofundamento sempre que a formulação do texto se mostrar insuficiente no tocante a quaisquer temas, obras ou conceitos utilizados. Neste sentido, a elaboração do apêndice e das diferentes seções bibliográficas, bem como a inclusão de anexos, constituiu uma maneira de atenuar inevitáveis deficiências.

Para dar seqüência à introdução deste trabalho, espera-se conduzir o leitor em direção às maneiras particulares da autora de se fazer acompanhar por imagens em sua vida pessoal, revelada em relatos biográficos e autobiográficos.

¹⁹ Por exemplo, a recente biografia de Hilary Lapsley intitulada *Margaret Mead e Ruth Benedict. The kinship of women*, University of Massachusetts Press, 1999. Ver seção 3 da Bibliografia "Livros e artigos sobre Margaret Mead", p. 415, e o Apêndice "Cronologia da vida e obra de Margaret Mead", p. 425.

O uso das imagens na vida pessoal de Mead

As fotografias no relato autobiográfico

Em 1972 Margaret Mead publicou sua autobiografia²⁰ na qual inseriu 64 fotografias relacionadas a 3 diferentes períodos de sua vida pessoal: sua infância, os anos de seus primeiros trabalhos de campo e os anos em que passou a ser mãe e depois avó. Estas imagens, que mostram, predominantemente, seus parentes e amigos, tanto quanto seus três ex-maridos, são entremeadas em diferentes formatos ao longo de seu texto escrito. As imagens funcionam, dessa maneira, como parte de uma cuidadosa rememoração.

Ao conhecer, página a página, as histórias de família e de viagens, contadas ao sabor de um estilo leve, cujos contornos são às vezes poéticos e reflexivos, o leitor pode, pouco a pouco, mergulhar na espessura das imagens que aparecem junto ao texto com certa frequência²¹. Pode perceber, assim, o significado particular das pessoas e situações mostradas nas fotos, na medida em que são evocadas pelo relato escrito.

Ao longo das imagens nota-se, também, a passagem do tempo na própria aparência da autora: desde criança até tornar-se uma senhora com a neta ao colo. Neste sentido, as fotografias não apenas servem à rememoração, mas funcionam também como testemunho de sua versão de trajetória de vida: suas origens e realizações profissionais e pessoais, selecionadas e elaboradas para serem apresentadas ao público.

Prólogo: comparação entre a expressão escrita e a edição filmica

A seguinte passagem, no prólogo de *Blackberry*, traz nosso primeiro indício das concepções de Mead em torno da visualidade²²:

"(...) escrever este livro foi como editar um filme para o qual as imagens foram tomadas tão generosamente de tal forma que há uma grande abundância de material para escolher sobre qualquer ponto a ser desenvolvido (...)"

Após fazer tal comparação entre o processo de escrita e o de edição filmica, o texto fala da passagem do tempo e dos diferentes caminhos tomados por cada geração e por cada experiência de vida, dos vizinhos mais próximos aos longínquos habitantes de uma ilha do Pacífico Sul (os quais Mead pôde conhecer e estudar durante certos períodos). Para aprender sobre estas diferenças não é necessário, segundo ela, viajar para outras terras habitadas por outros povos²³:

²⁰ *Blackberry Winter. My earlier years*, New York, William Morrow, 1972.

²¹ Na média de 1 fotografia a cada 5 páginas de texto.

²² (BW, 2).

²³ (BW, 3) Grifos adicionados.

“(...) Esta maneira de *ver o mundo* e de *pensar* sobre ele é algo que as crianças podem – e hoje freqüentemente o fazem – aprender em casa. É verdade, é claro, que se antropólogos antigos não tivessem viajado a lugares distantes e registrado o que encontraram, minha mãe não teria tido as mesmas coisas a me ensinar. (...)”.

Fala, em seguida, sobre a religiosidade de sua avó, que se perguntava sobre quem era “o seu próximo” (menção ao preceito cristão de “amar ao próximo”). Comenta, então, sobre a preocupação da avó e da mãe com a “raça humana” e acrescenta que estes fatores estavam presentes na sua interpretação particular da convicção de seu pai, a saber, de que “a coisa mais importante que uma pessoa pode fazer é agregar algo ao estoque de conhecimento do mundo”.

Um pai economista e uma mãe socióloga, ambos agnósticos, numa casa sob a forte presença de uma avó puritana. Eis a situação da qual partiu Mead para descrever “os tipos de experiências que a converteram no que ela se tornou”. Os episódios escolhidos para serem relatados neste seu livro eram também, segundo ela, justificáveis na medida em que poderiam se tornar parte de “novos modos de educar as crianças e de *ver o mundo*”, de tal forma que passado e futuro se tornassem “aspectos do presente” de cada geração.

A comparação entre a expressão escrita e a edição fílmica apontam justamente para a montagem efetuada pela autora na construção de seu relato autobiográfico. Longe de querer contar toda a “verdade” sobre sua vida, a intenção é muito mais reflexiva e aponta para a importância da antropologia no sentido de identificar diferentes “modos de *ver o mundo* e de *pensar sobre ele*”, os quais, uma vez reconhecidos, podem ser transmitidos nos âmbitos familiar e social-educacional.

Neste sentido, a autora procurou oferecer dados de sua vida pessoal um pouco da maneira como buscou, em seus trabalhos antropológicos, abordar as primeiras experiências familiares e sociais como fontes para a estruturação e formação de personalidades nas culturas que estudou. Não por acaso ela dedicou o livro aos diferentes povos “que a admitiram em sua vida” e tentou, ao montar esta autobiografia, “dar de sua própria vida assim como eles tinham lhe dado das suas”.

Como num filme editado, com início, meio e fim, a narrativa finalmente apresentada resultou, pois, de uma cuidadosa seleção de episódios (tomadas). Surgiu, assim, uma imagem da autora na qual as vidas pessoal e profissional encontram-se fortemente imbricadas. Como se o fato de haver estudado diferentes culturas a tivesse levado, enfim, a refletir sobre o seu trabalho no âmbito da sua própria cultura. Dessa forma, este “filme” começa e termina com a(s) família(s) de Mead. O ponto central, no entanto, é a exposição da disciplina antropológica (e dos seus impasses) a partir de experiências pessoais.

Fotografias lado a lado constituem "padrões"

Ao final do prólogo, Mead se refere à semana em que procurou fotografias suas arquivadas pela amiga Marie Eichelberger, a quem sua filha Mary Catherine Bateson chamava carinhosamente de tia, e fez a seguinte observação²⁴:

"(...) Colocando lado a lado fotografias de minha filha e de minha neta, de minha avó quando jovem e como eu a conheci nos seus últimos anos, de meu pai com minha irmã menor e muitos anos depois com minha mãe, de mim mesma quando criança, com meu irmão, e de meu irmão e minhas irmãs já crescidos, me dei conta de que todas estas imagens ecoam umas nas outras. Cada uma é uma fotografia de pessoas em momentos determinados mas, uma vez espalhadas à minha frente, eu as vi como o padrão que me foi dado por minha família."

As imagens mencionadas, no entanto, não aparecem reunidas lado a lado mas, antes, de maneira esparsa, às vezes aos pares, ao longo de 20 capítulos. Neste sentido, podem ser notados dois movimentos complementares. Num deles, as imagens são vistas todas uma ao lado da outra e, assim justapostas num mesmo plano, dão a ver um determinado "padrão familiar" que se manteve ao longo do tempo. No outro movimento, inseridas individualmente em meio ao texto escrito, é como se entrassem num filme (tal como a autora concebeu o processo da escrita) e só pudessem ser visualizadas separadamente, cada uma ao seu tempo, na medida em que se acompanha a seqüência cronológica dos temas desenvolvidos do início ao fim do livro²⁵.

Contudo, nos dois movimentos, cada qual com sua ênfase específica (num padrão contínuo ou na sucessão temporal), este conjunto de fotografias foi além do âmbito das recordações íntimas e integrou-se ao universo profissional da autora²⁶. Mas para perceber melhor o uso das imagens na vida pessoal de Mead interessa perguntar, outrossim, quem estava por trás das câmeras? Descobre-se logo, seja nas breves legendas que acompanham as imagens, como também no texto do prólogo, que os autores das tomadas são os próprios familiares e amigos de Mead, notadamente Gregory Bateson, Ken Heyman e Paul Byers. Ver-se-á que estes autores mencionados, além de

²⁴ (BW, 4-5)

²⁵ É interessante notar nestes comentários do prólogo da autora que estes dois movimentos suscitaram diferentes percepções do tempo. Ao escrever o livro lhe parecia que estava adiante de seu época e que procurava, então, reconstituir suas experiências passadas. Ao chegar ao término do processo de escrita ela procurou suas antigas fotografias e, ao deparar-se com estas imagens justapostas num mesmo plano, percebeu que não havia uma ruptura tão grande com o passado, uma vez que um mesmo padrão familiar se apresentava diante de seus olhos.

²⁶ As imagens passam a servir aos propósitos autobiográficos e educacionais da autora e, mesmo no momento de serem selecionadas do arquivo pessoal, suscitam em seu pensamento o mesmo tipo de conceito utilizado na análise das sociedades que estudou ("padrão" ou "pattern"). Há, inclusive, um capítulo inteiro sobre o assunto "6 – O padrão que minha família constituiu para mim", no qual Mead procura refletir em que medida sua família se conformava (ou não) aos padrões vigentes. Há que se lembrar aqui o livro de Ruth Benedict *Patterns of Culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1934. (Edição portuguesa: *Padrões de Cultura*, Lisboa, Edições 'Livros do Brasil' Lisboa, 2000).

fotografarem cenas familiares, são co-autores e realizadores das imagens nas principais obras visuais de Mead.

O hábito de fotografar em família e o uso de imagens fora destes contextos

É assim que, no caso das experiências desta antropóloga norte-americana, as imagens da vida pessoal e profissional mantêm uma relação bastante estreita. Os fotógrafos que fazem, às vezes, uma fotografia para recordação familiar, podem freqüentemente ser os mesmos que fotografaram para uma pesquisa ou publicação.

Como o hábito de fotografar e de ver fotografias acompanha a família de Mead desde a sua mais tenra infância (a primeira imagem que aparece junto ao texto mostra a autora com um ano de idade), ao se tornar mãe, ela fez fotografar e filmar sua pequena filha. Neste caso, as imagens produzidas supostamente como forma de recordação pessoal constituíram também, conscientemente, materiais de pesquisa profissional.

Este processo foi relatado e discutido no segundo capítulo do livro publicado pela filha em 1984²⁷ e dedicado à sua "tia" Marie Eichelberg. O capítulo intitula-se "Fotos de bebê" e revela que Mead contratou alguém para filmar seu parto ocorrido em 1939, uma vez que Bateson se encontrava na Inglaterra (devido à iminência da guerra). Ela acreditava que, logo após o nascimento, a criança mostrava mais claramente quem era, modificando-se nos dias e meses subseqüentes, quando o ambiente, progressivamente, imputava-lhe novas marcas²⁸.

Houve, também, um projeto de iluminação para os cômodos do apartamento de modo a tornar possível a captação imediata de qualquer comportamento do bebê que se mostrasse relevante²⁹. Mary Catherine afirmou, efetivamente, que não eram registros privados, uma vez que sua mãe acreditava que a partir do estudo inovador de uma única criança algo poderia ser aprendido. Havia, pois, da parte de Mead, "um compromisso ético de coletar e de compartilhar conhecimentos"³⁰. Tais procedimentos³¹ associam-se,

²⁷ Bateson, Mary Catherine. *With a daughter's eye. A memoir of Gregory Bateson and Margaret Mead*, New York, William Morrow/Washington Square Press, 1985, "II - Baby pictures", pp. 8-32. (Publicado originalmente em 1984.)

²⁸ Neste filme ela aparece submetida, no entanto, logo após o nascimento, a uma série de testes e manipulações até se mostrar exausta. Mary Catherine comenta que ver este filme antes de sua própria filha (neta de Mead) nascer deu-lhe uma idéia menos temerosa da fragilidade de um recém-nascido, tamanho era o grau de intervenção da equipe médica e a sua resistência diante desta. Comenta ainda que alguns colegas perguntaram-lhe se ficava com raiva por ver-se em tal situação e ela lhes respondia: "Não, eu estou aqui e me sinto muito bem.". *Op. Cit.*, p. 22.

²⁹ Um episódio relatado por Mary Catherine ajuda a esclarecer o valor destes registros infantis acumulados para Mead. Ela se lembra que quando estudante queria descartar uma parte das pinturas que tinha guardadas, Mead lhe disse que ela não teria esse direito, uma vez que havia tido provavelmente a infância mais bem documentada dos EUA. *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Op. Cit.*, p. 24.

³¹ *Op. Cit.*, p. 10. Catherine diz que seus pais procuravam questionar as formas de educação infantil dadas pelas tradições inglesa e americana das quais provinham. O conhecimento da infância através das imagens serviria, neste sentido, como material para repensar o processo

como ficará mais claro no decorrer deste trabalho, ao impacto causado pelo uso massivo da fotografia e do filme na pesquisa de campo realizada em Bali entre 1936-1939 (ver adiante), ao final da qual Mead engravidou.

Imagens infantis da antropóloga Mary Catherine Bateson

Mary Catherine nota efetivamente, sobre sua infância, que nas lembranças mais remotas que guarda de seu pai, havia sempre a câmera Leica (a mesma usada em Bali) pendurada no pescoço dele (há uma foto que mostra Mead e Bateson sentados, este com a Leica abaixada, observando “Cathy” pequenina subindo sobre um livro). Mas deve-se dizer que seu texto vai mais além³²: discute o trabalho de seus pais para refletir sobre o processo de observação no campo da antropologia³³, uma vez que ela própria tornou-se antropóloga. Desse modo, questões teóricas, metodológicas e epistemológicas concernentes aos trabalhos dos pais são freqüentemente consideradas na perspectiva destas memórias pessoais.

As imagens tomadas de “Cathy” quando pequena, no entanto, não chegaram a se transformar em publicações efetivas. Mead comenta em sua autobiografia sobre um projeto não realizado para um filme, que trataria do problema da confiança nas crianças³⁴ (a pequena contava um ano e meio)³⁵:

“(...) Isto nos colocava diante do problema típico dos meios de comunicação: como representar adequadamente aquilo que é bom. O medo e a raiva são fáceis de fotografar, a confiança não. Por fim, decidimos por fotografias de Cathy, usando um suspensório de bebê, correndo sobre uma rampa inclinada, completamente segura de que seu pai a estava segurando firmemente pela roupa. Este filme nunca foi realizado.”

Perto dos três anos de idade, houve outro projeto para um filme sobre o exame médico de rotina de uma criança. A idéia era mostrá-lo às mães de

educacional. Ela afirma, todavia, que escrever sobre estas imagens de sua infância (numa biografia sobre seus pais) foi uma maneira de reapropriar-se delas.

³² Mary Catherine explorou as relações entre arte e ciência. Comenta que Mead mantinha a “consciência humanística de que a criação é única”, junto à “crença científica” de que o processo de criação não é necessariamente de ordem privada (WDE, 25). Sugere, também, que a concepção de antropologia de Bateson apontava para uma solução de compromisso, a qual poderia “resolver a oposição entre arte e ciência”. (WDE, 201).

³³ Ela escreve que o trabalho de campo não pode ser comparado a um “laboratório”, já que deve se basear mais na observação do que na manipulação e na geração de dados. Isto, uma vez que os sujeitos estão imersos no fluxo da vida e, portanto, não há como isolar variáveis à maneira de experimentos reproduzíveis. Cada história de vida e cada comunidade, assim, “com seus próprios, distintos e inter-relacionados padrões adaptativos”, são importantes. O processo de registrar, neste caso, constitui experimentos únicos (WDE, 25). Neste sentido, a antropologia seria “provavelmente a mais pessoal das ciências sociais” (WDE, 201). Estas concepções estão presentes, evidentemente, na convicção de Mead de que os registros pessoais, a despeito de serem artísticos ou não, podem somar-se ao processo de conhecimento.

³⁴ Uma outra imagem publicada num dos livros de Mead pode ser considerada sob esta mesma idéia geral de “confiança”. Ela mostra uma criança segura pelos pais enquanto aprende a andar de bicicleta (ver composição 37 [*Family*], figura 4, p. 339).

³⁵ (BW, 266).

classes trabalhadoras que tinham receio de deixar seus filhos irem ao centro de saúde³⁶:

"(...) Cathy foi a criança escolhida porque não tinha medo e estava acostumada a ser fotografada e filmada. Mas ninguém pensou na escolha do pediatra. O resultado foi uma seqüência na qual Cathy, desnuda e sorridente, acalmava com naturalidade o pediatra, nervoso e com tremedeiras durante a atuação. O filme nunca foi usado."

Quando sua neta "Vanny" nasceu, filha de Mary Catherine com o engenheiro armênio Barkev Kassarian, Mead também produziu imagens de sua neta³⁷:

"(...) desta vez, para constituírem ilustrações de seu artigo 'A propósito de ser avó', bem como para outros filmes e escritos. (...)"

Imagens, recordações e auto-apresentação

Há que se apontar, por outro lado, as maneiras singulares de Mead utilizar fotografias na sua própria vida: constatar, neste sentido, que ela tomava fotografias entre os amigos e familiares³⁸ e guardava-as ou carregava-as consigo, quando mais lhes suscitavam o valor sentimental da recordação, para além do interesse científico. Mantinha, segundo o relato de sua filha³⁹, uma imagem de Ruth Benedict sempre no *mantel* e outra de Bateson no seu escritório. Levava, em suas viagens pelos EUA e mundo afora, uma coleção de fotografias familiares para, eventualmente, mostrar às pessoas⁴⁰.

Estas informações do relato de Mary Catherine referem-se, contudo, aos anos 40 e daí em diante. Antes disto, no entanto, há um exemplo significativo do seu uso pessoal de fotografias. Na primeira pesquisa de campo realizada nas ilhas Samoa (1928), Mead levou revistas ilustradas e fotografias avulsas. Ostentava uma foto de seu orientador Franz Boas na parede de seus aposentos, após perceber o fascínio que tal fotografia suscitava nas samoanas. Nas cartas escritas do campo ela conta que, certo dia, ganhou tantas flores a

³⁶ (BW, 268)

³⁷ (WDE, 32) O artigo mencionado foi publicado na *Redbook Magazine* em 1970 e, posteriormente, reformulado e ampliado para tornar-se o último capítulo de sua autobiografia. Sua primeira versão foi publicada no Brasil sob o título *Aspectos do presente* (1982), junto com outros artigos de Mead na mesma revista *Redbook* entre 1969 a 1979. No referido artigo, Mead avó fala sobre a filha Cathy: "(...) numa longa seqüência de retratos seus quando pequena via-se nela o pai quando ela estava quieta e pensativa, e a sua parecença comigo quando falando e em movimento." Mead, M. e Metraux, Rhoda. *Aspects of the Present*, New York, William Morrow. Edição brasileira aqui utilizada: *Aspectos do Presente*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982 (tradução: João A. Guilherme Lincke), p. 126.

³⁸ Em sua autobiografia nota, por exemplo, que nas tardes de descanso, na época em que revisavam o material coletado em Bali, "(...) tinham tempo para tirar fotografias, fazerem piqueniques e brincadeiras (...)". (BW, 268) Moravam, na ocasião, na companhia da família Frank (New Hampshire, Cloverly).

³⁹ (WDE, 152-153).

⁴⁰ (WDE, 118-119).

ponto de não haver vasos para abrigá-las. A própria fotografia do “papa Franz” recebeu, na ocasião, um enorme hibiscus vermelho como ornamentação⁴¹.

Assim, fotografias de familiares e de conhecidos passaram, de certo modo, a se juntar a outras imagens, captadas durante os trabalhos de campo entre povos antes desconhecidos, para constituírem diferentes partes da memória pessoal da autora. O conjunto fotográfico da autobiografia mostra justamente estas duas dimensões visuais, entre as recordações pessoais e a memória profissional. Mas será que as fotos tomadas de outros povos chegaram a se tornar parte efetiva das memórias pessoais e coletivas destes? Como, por outro lado, teria nascido o interesse profissional de Mead em relação às imagens? De que maneira, mais precisamente, a câmera foi utilizada nos seus primeiros trabalhos de campo?

Enquanto o próximo capítulo se dedicará em grande parte a estas últimas questões, o segundo capítulo buscará revelar as diferentes formas de utilização das imagens nas publicações da autora. O terceiro capítulo será dedicado a um exame dos possíveis significados de justaposições de fotografias e textos num mesmo plano. Nesta última perspectiva, espera-se demonstrar as potencialidades expressivas das imagens fotográficas na constituição de um discurso antropológico, concomitantemente às descrições e narrações visuais que propiciam. Qual seria, neste caso, o suporte teórico de um tal discurso? Por ora vamos nos deter no primeiro trabalho de campo da autora nas ilhas Samoa.

⁴¹ Mead, M. *Letters From the Field: 1925-1975*, New York, Harper & Row, 1977, ps. 40 e 50. O local referido aparece numa fotografia tomada pela autora (ver composição 1 [*Letters from the field*], figura 5, p. 261).

Capítulo 1:

*O uso de imagens nos trabalhos de
campo*

O uso da fotografia em Samoa 1925-26

Após obter sua formação básica em psicologia, Mead ingressou no estudo de Antropologia¹ sob a orientação de Ruth Benedict e Franz Boas². Ambos participaram da delimitação do campo de sua primeira pesquisa³.

Em Nova Iorque, depois de tratar dos últimos preparativos para sua primeira viagem como antropóloga⁴ nas ilhas Samoa no Pacífico Sul, ela jantou na companhia de Edward Sapir. Segundo seu relato autobiográfico, neste dia ela tomou vacinas e ocupou-se em reunir equipamentos para a viagem, “um par de óculos, roupas de algodão, uma câmera, lápis e cadernos” (BW, 134).

As ilhas Samoa haviam sido “cristianizadas na primeira metade do século XIX”⁵ e se encontravam divididas administrativamente entre “Samoa ocidental” (sob domínio político australiano) e “Samoa americana”, governada pela marinha dos EUA; nesta última Mead realizou sua pesquisa. Costumes tradicionais tais como a poligamia eram proibidos desde o século XIX e, no início do século XX, a linguagem samoana já possuía gramática e dicionário⁶. Todos estes fatores facilitaram a inserção da pesquisadora norte-americana.

Mead chegou pelo mar em agosto de 1925 e permaneceu num hotel na ilha Tutuila até novembro, quando se transferiu para Tau, a ilha mais isolada do arquipélago. Ali havia uma igreja em estilo samoano e o dispensário da Marinha no qual se instalou⁷, única edificação estrangeira localizada numa das vilas mais habitadas. As casas nativas da ilha abrigavam, ao todo, cerca de 1000 pessoas. A pesquisa foi desenvolvida com um grupo de 68 samoanas adolescentes com quem Mead conviveu⁸ entre novembro de 1925 e abril de 1926.

¹ A antropologia de tradição norte-americana se divide em quatro sub-campos: antropologia física, lingüística, antropologia cultural e arqueologia.

² No entanto, nota que muito pouco sabia sobre pesquisa de campo e que tal assunto não era abordado nos cursos de metodologia. Ver sobre isto: Mead, M. “Apprenticeship Under Boas” in Goldschmidt, Walter (ed.) *The Anthropology of Franz Boas. Essays on the centennial of his birth*. The American Anthropological Association, vol. 61, no. 5, out1959, p. 31.

³ Ao obter de Boas a permissão para a viagem ela conta que havia recebido meia hora de instruções, nas quais Boas lhe disse que não havia muito mais a fazer do que “sentar-se e escutar” e que, também, não deveria “perder tempo fazendo etnografia”, ou seja, “estudar a cultura como um todo” (BW, 138).

⁴ A pesquisa foi realizada com uma bolsa de Ciências biológicas do Conselho Nacional de Pesquisa, “num projeto designado para o estudo do adolescente do sexo feminino”. *Macho e Fêmea. Um Estudo dos Sexos Num Mundo em Transformação*, Petrópolis, Vozes, 1971 (tradução: Margarida Maria Moura), p. 292. (Publicado originalmente em 1949.)

⁵ *Ibid.*, p. 292. Para um relato de Margaret Mead sobre suas pesquisas ver “Anexo I”, p. 434.

⁶ Referidos em Mead, M. *Macho e fêmea, Op. Cit.*, p. 294.

⁷ Para uma descrição da ilha ver (LFF, 35-36) (carta de 14 de novembro de 1925).

⁸ Mead acompanhou o dia-a-dia das adolescentes com quem mantinha conversas freqüentes acerca de vários aspectos de suas vidas (constituição familiar, expectativas de casamento, conhecimentos práticos, etc.) além de aplicar num grupo de crianças uma série de testes psicológicos de inteligência que incluíram o uso de imagens do filme “Moana” de Robert Flaherty (teste de “interpretação de fotos”). Ver apêndice V do livro de Mead *Coming of age in Samoa. A psychological study of primitive youth for western civilization*, New York, Morrow Quill Paperbacks, 1961, ps. 290-291. (Publicado originalmente em 1928.)

Além das cartas escritas do campo, as próprias imagens⁹ (ver composição 1 [*Letters from the field*], p. 261) dão uma idéia básica da atividade fotográfica: chefes nativos, adolescentes e adultos com crianças posam diante da lente de Mead. As pessoas aparecem vestidas em roupas típicas feitas de materiais naturais (fibras de entrecasca) elaborados (um artesão destas roupas também foi fotografado); atividades cotidianas (tais como preparo de comida ou construção de casas) são também motivos para as imagens e, além disso, são fotografados aspectos da paisagem natural (vistas de certas regiões do mar) tanto como da paisagem das vilas (habitações e casas cerimoniais)¹⁰.

Mas deve-se notar, além dos temas dos enfoques, os diferentes contextos criados pela captação de imagens. A maneira como Mead produziu suas fotografias pode ser minimamente indicada nas oportunidades de tomada fotográfica que aparecem relatadas nas suas cartas de campo. Por exemplo, após descrever a cena de uma cerimônia pública com os chefes das ilhas, com ênfase nas vestimentas usadas na ocasião, ela conta que tentou tirar algumas fotografias mesmo sabendo “que elas não ficarão muito boas”, devido ao uso dos guarda-chuvas pela multidão (os quais, somados à iluminação de uma tarde chuvosa, não permitiriam destacar as referidas vestimentas)¹¹.

Pode-se, até mesmo, imaginar uma tarde de Mead entre as jovens samoanas. Após a caminhada até a praia antes do pôr do sol, uma sessão de fotografias para as quais as nativas posam em suas roupas típicas, algumas com seios descobertos. Iniciam-se as canções e danças nativas. Os sinos tocam na hora da prece proferida em inglês. As canções nativas são silenciadas, as jovens retiram as flores dos cabelos e as crianças se recolhem. Terminada a prece, a pouca solenidade é deixada de lado, as flores são postas novamente nos cabelos e as canções recomeçam animadamente. As danças são realizadas noite adentro, em frente aos aposentos de Mead (na parte de trás do dispensário da Marinha). Entre uma dança e outra, as jovens olham fotografias e revistas ilustradas trazidas dos EUA¹².

Numa de suas últimas cartas, a autora avalia a contra-partida das tantas flores, pequenos presentes (tais como galinhas) e danças que lhe foram oferecidas: um sem número de cigarros, tesouras, papéis, canetas, tintas e outros, além de favores variados. Não se tratava de pagamento das informantes (o que poderia ferir o orgulho nativo), mas de longas conversas com as jovens, a quem Mead oferecia pequenos e amigáveis presentes. Estes, segundo ela, nunca tinham fim, uma vez que as jovens lhe retribuíam os presentes recebidos, além de lhe servirem como informantes. Chegado o

⁹ Segundo informações da Biblioteca do Congresso em Washington, as fotografias tomadas em Samoa estão reunidas em uma caixa. Os dados gerais fornecidos sobre o conjunto das fotografias de todos os trabalhos de campo permitem ter uma idéia comparativa do montante de fotografias tomadas em Samoa (ver adiante, na página 71, a tabela “Arquivos de Mead na Biblioteca do Congresso em Washington”). Pode-se estimar, com base também em comentários da autora, que não tenham passado da ordem de 200.

¹⁰ Os motivos apontados aqui se referem às fotografias publicadas em *Coming of Age in Samoa*, *Blackberry Winter* e em *Letters from the field*. (*Op. Cit.*) Apenas no primeiro caso a edição original não foi utilizada aqui mas, apenas, as legendas das fotografias do livro.

¹¹ (LFF, 24).

¹² (LFF, 40).

tempo da partida, havia uma série de pedidos acumulados: vestidos, anéis, chapéus, escritura de cartas e, é claro, fotografias. Não apenas as fotografias tomadas, mas também, pediam-lhe que tirasse retratos de todos os outros familiares¹³:

“(...) E para coroar tudo isso, Felofiaina e Fa'apua'a vieram na segunda com um pedido para que eu fosse até a vila de Faleasao sob o sol brilhante da manhã, num dia mais quente que todos os outros que tive, e tirasse uma fotografia de um cadáver...”

O uso da câmera em Samoa, desta maneira, funcionou como testemunho e registro eventual de aspectos da sociedade local. É provável que as adolescentes tenham constituído os principais motivos das tomadas. Concomitantemente, as imagens constituíram parte do método de inserção da pesquisadora, seja quando fez fotografias das nativas, ou quando lhes abriu suas revistas e álbuns de fotografias pessoais, em meio às danças intermináveis. Mas para onde foram estas imagens tomadas nas ilhas Samoa? É o que veremos mais adiante, após considerar o uso da câmera nos demais trabalhos de campo.

¹³ (LFF, 51).

O uso da fotografia nas ilhas do Almirantado¹⁴ 1928-29

Em novembro de 1928, após uma viagem da Nova Zelândia (onde Mead e Fortune se casaram¹⁵) até a Austrália (onde encontraram Radcliffe-Brown¹⁶) e finalmente à Nova Guiné, de lá os pesquisadores e seus equipamentos foram levados numa grande canoa, por um dia inteiro, até as ilhas do Almirantado¹⁷. Aportaram sob o luar na aldeia Pere¹⁸ da ilha Manus (a maior do arquipélago), a qual abriga o povo de mesmo nome, na época, cerca de duas mil pessoas.

Instalaram-se inicialmente numa casa do governo australiano construída sobre palafitas¹⁹ (ver composição 2 [*Letters from the field*], figura 2, p. 263) e, já no dia seguinte, ocuparam-se em fotografar, rapidamente, homens e mulheres para um primeiro relatório a ser enviado por Mead²⁰ à Nova Iorque. O texto da carta sobre estas tomadas fotográficas iniciais chama a atenção para a aparência das pessoas, suas orelhas, cabelos e adornos corporais.

A questão central da pesquisa, contudo, tratava das formas de pensamento em crianças com idade pré-escolar (menos de 5 anos): verificar proposições teóricas que, grosso modo, comparavam o pensamento das crianças européias ao dos “neuróticos” e dos “primitivos”²¹. Além disso, a autora julgou necessário, desde sua pesquisa sobre a adolescência, procurar entender a presença da cultura em fases anteriores à puberdade²². A questão educacional se fazia presente, então, na medida em que se esperava perceber melhor o processo de transição da infância à adolescência e à vida adulta. Tratava-se de saber de que maneira, pois, as crianças eram educadas progressivamente até se tornarem adultas e, por sua vez, perpetuadoras de sua própria tradição cultural.

Para demonstrar sua principal descoberta, de que o pensamento das crianças Manus não apresentava traços de animismo, como supunham as

¹⁴ As ilhas do Almirantado foram colonizadas pela Alemanha no século XIX e após a Primeira Guerra haviam passado para o domínio australiano. Quando Mead e Fortune chegaram as guerras nativas haviam cessado há cerca de uma década e ainda não haviam missões religiosas bem estabelecidas na área. Mead, M. *Growing up in New Guinea. A comparative study of primitive education*, New York, Morrow Quill Paperbacks, 1975, “Appendix III – Culture contact in Manus”, pp. 302-319. (Publicado originalmente em 1930.)

¹⁵ Reo Fortune foi o segundo marido de Margaret Mead. Eles se conheceram durante a viagem na qual Mead retornava de Samoa, os dois embarcaram juntos num navio a vapor de Sydney à Inglaterra (BW, 157).

¹⁶ Reo Fortune trabalhava sob a orientação de Radcliffe-Brown na Universidade de Sidney, havia pesquisado anteriormente os povos Dobus da Nova Guiné e após a pesquisa entre os Manus ministrou um período de aulas na Universidade de Columbia em Nova York. (BW, 192)

¹⁷ (BW, 169).

¹⁸ A pesquisa foi realizada nesta vila de 210 habitantes durante seis meses nos quais os pesquisadores ocuparam, principalmente, uma casa construída especialmente para eles no centro desta povoação. (LFF, 65-86) Mead, M. *Growing up in New Guinea*, Op. Cit., p. 363.

¹⁹ (LFF, 67).

²⁰ (BW, 169) Mead havia se tornado curadora assistente do Museu Americano de História Natural (responsável pela região do Pacífico sul) após a pesquisa em Samoa. Recebeu, depois, uma bolsa do Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais para a realização da nova pesquisa.

²¹ (BW, 166). Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver “Anexo I”, p. 434.

²² (LFF, 61).

referidas teorias da época sobre os povos “primitivos”, Mead coletou cerca de 35000 desenhos infantis²³. Produzidos cotidianamente numa parte especial da casa, na qual as crianças se juntavam em grupos para desenhar com os materiais oferecidos pela autora, constituíram para ela a prova de que o pensamento infantil procurava representar realidades concretas de seu dia a dia, tais como ferramentas, barcos, etc. Desse modo, deve-se notar que a visualidade assumiu um papel decisivo na constituição destes dados da pesquisa. Mas qual teria sido o lugar ocupado pela fotografia?

As cartas escritas do campo por Mead trazem poucas e significativas menções ao uso da fotografia durante esta estadia de seis meses entre os Manus. Referem-se às lições de revelação que tiveram com um chefe de serviços do governo australiano em Lorengau e ao arranjo de uma das casas onde se instalaram, que incluía o lugar onde se guardava o material fotográfico²⁴. O suficiente, contudo, para notar que o uso da fotografia foi uma parte previamente planejada da pesquisa, embora não a principal. Tanto Mead como Fortune tomaram fotografias entre os Manus e pode-se supor que tenham trabalhado também com a revelação dos filmes. Pode-se estimar, efetivamente, que o material fotográfico reunido é quatro vezes maior do que o montante relativo de Samoa. Resta saber para quê serviriam estas imagens.

São vistas cenas dos nativos em poses preparadas tanto quanto em situações espontâneas. Há imagens de cerimônias e das casas típicas, bem como das canoas de pesca. As crianças aparecem em diversas fotografias, seja com seus pais ou mães, ou com os próprios pesquisadores. Desse modo, as imagens fotográficas funcionam, da mesma forma que em Samoa, como testemunho da realização da pesquisa (desde as poses aos demais aspectos da cultura local). Constitui-se, assim, uma documentação visual geral da abordagem etnográfica. Os enfoques nas habitações e nas atividades econômicas e cerimoniais juntam-se ao foco específico direcionado às pequenas crianças (principais sujeitos estudados) e aos seus pais, em convivência com os pesquisadores. (ver composição 2 [*Letters from the field*], p. 262).

Há que se notar, ainda, uma outra passagem das cartas de campo da autora que mostra claramente a posição da fotografia e seu uso na pesquisa pelos dois antropólogos. Antes de retornarem das ilhas do Almirantado em setembro de 1929 para Nova Iorque, Mead e Fortune permaneceram ainda por cerca de seis semanas na Nova Guiné. Fortune, então, retornou aos Dobuanos, os quais havia estudado previamente, com o objetivo de tomar fotografias para um livro sobre os mesmos, a ser publicado em 1932 (uma vez que teve sua máquina quebrada durante a viagem). Nas palavras de Mead²⁵:

“(...) [Fortune] Não tinha fotografias e, em um livro antropológico, isto era quase inconcebível. (...)”

²³ Posteriormente, na pesquisa de Bali, foram acionados clubes de jovens desenhistas e pintores que produziram material para a pesquisa realizada, como se verá adiante.

²⁴ (LFF, 63 e 73)

²⁵ (BW, 177)

Enquanto Fortune retornava aos Dobuanos, Mead engajou-se em um estudo sobre uma habitante pioneira das ilhas da Nova Bretanha. Phebe Parkinson era filha de um norte-americano e de uma samoana e casara-se com um engenheiro e explorador alemão. Este estudo sobre história de vida é mencionado na autobiografia da autora e apresenta a seguinte conclusão significativa²⁶:

"(...) Aprendi muito, juntei uma bela coleção de fotografias antigas e um relato único sobre um aspecto da vida durante a transição entre exploração e colonização, no contanto da Nova Guiné com povos ocidentais."

Assim, Mead e Fortune haviam trazido, além das fotografias tomadas entre os Manus, mais os 35000 desenhos infantis, as imagens dos Dobuanos para o primeiro livro a ser publicado por Reo Fortune e, ainda, as imagens que lhe proporcionara a pioneira Phebe Parkinson.

²⁶ (BW, 180)

O uso da fotografia na Nova Guiné – 1931-1933

Na terceira pesquisa de campo de Mead, agora apoiada pelo Conselho de Investigação em Ciências Sociais da Universidade de Columbia e pelo Museu Americano de História Natural, do qual se tornara curadora, o escopo da investigação foi ampliado. De uma ou outra faixa etária específica (adolescência em Samoa e idade pré-escolar em Manus), passou-se a considerar todas as classes de idade na abordagem de questões relativas aos papéis sociais e ao temperamento de homens e mulheres²⁷:

“(…) pesquisar sobre as maneiras como os papéis sexuais são estilizados em diferentes culturas, como um pré-requisito necessário a qualquer estudo sobre diferenças inatas entre os sexos. Desta vez decidi incluir todo o ciclo vital, a começar pelo nascimento.”

Em dezembro de 1931, Mead e Fortune²⁸ desembarcaram na costa nordeste da Nova Guiné, com seus equipamentos e provisões para 6 meses. Os carregadores recrutados por Fortune deixaram os pesquisadores²⁹ na vila montanhosa de Alitua³⁰. Aí Mead permaneceu por sete meses e meio, com dificuldades de locomoção devidas a uma enfermidade no joelho, enquanto Fortune pôde realizar eventuais incursões pela região, na tarefa de coletar dados e obter suprimentos. (Ver composição 3 [*Letters from the field*], p. 265).

Nestas condições, ao observar meses a fio o cotidiano de uma simples aldeia montanhosa, Mead desenvolveu o que chamaria em sua autobiografia de “um novo tipo de trabalho de campo” (BW, 199) onde podia situar “pequenos eventos dentro de contextos mais amplos”³¹. Desse modo, buscou estudar as crianças e compreender o modo como eram criadas no quadro das características gerais da cultura em pauta. Nessa dinâmica, a maneira como as crianças eram tratadas pelos pais resultava na incorporação das tendências temperamentais dominantes da cultura. O caráter dócil e cooperativo dos povos Arapesh surgia, pois, para Mead, da maneira atenciosa com que tanto o pai como a mãe se dedicavam às crianças.

²⁷ (LFF, 101).

²⁸ Fortune prosseguia com seus estudos sobre religião e linguagem iniciados entre os Manus. Ver sobre a trajetória de Mead e Fortune (e posteriormente Bateson) na Nova Guiné: Samain, Etienne. “*Balinese Character (re)visitado*. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead” in Alves, André. *Os Argonautas do Manguê*, Campinas, Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2004, pp. 15-72 (ver ps. 22-30.)

²⁹ A intenção dos pesquisadores, no entanto, era ir mais além, até os povos da planície posteriormente conhecidos como Abelam. Sobre estes tinham visto fotografias de “esplêndidas casas cerimoniais” (LFF, 101), o que os fazia esperar encontrar uma cultura ritualisticamente bem elaborada.

³⁰ Alitua, com menos de cem pessoas, era uma das povoações Arapesh (nome local equivalente próximo de “pessoa” ou “parente”) que se estendiam desde a praia, às montanhas e até as planícies. Mead, M. *Macho e fêmea*, Op. Cit., ps. 297-298. Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver “Anexo I”, p. 434.

³¹ A preocupação com a metodologia do trabalho de campo já estava presente, como se viu, desde a pesquisa em Samoa. Com relação aos Manus, Mead se refere ao desenvolvimento da “análise de eventos, método de organização das observações em torno dos principais eventos da vila” (BW, 174). Após o retorno dos Manus, Mead preocupa-se em transcrever e tornar legíveis a totalidade de suas notas de campo (BW, 183) antes de iniciar outra pesquisa. Desse modo, em sua terceira pesquisa de campo, Mead procurou, então, aprimorar o referido “método de análise de eventos”.

Ao descer das montanhas Arapesh, em agosto de 1932 Mead, no entanto, não estava contente com a questão dos papéis sexuais, visto que homens e mulheres Arapesh apresentavam temperamentos semelhantes e não contrastados. Refeitas as provisões na localidade costeira de Karawop, Mead e Fortune adentraram o rio Sepik para chegarem a um de seus afluentes, o Rio Yuat. Aí se estabeleceram por cerca de três meses na aldeia de Kenakatem, onde habitava um grupo de cerca de 250 pessoas do povo conhecido como Mundugomor³². (Ver composição 4 [*Letters from the field*], p. 267).

O temperamento agressivo e egoísta dos Mundugomor chamou a atenção de Mead pelo fato de se opor agudamente àquele observado entre os Arapesh. Mas teriam ainda que procurar uma terceira cultura onde os papéis de homens e mulheres fossem contrastados entre si, já que tanto o homem como a mulher Mundugomor apresentavam temperamentos rudes semelhantes. Assim, antes da passagem de ano de 1932-33, Mead e Fortune deixaram os Mundugomor para chegar ao posto do governo em Ambunti, no Rio Sepik.

Ambos sabiam que Gregory Bateson pesquisava os latmul³³, cultura dominante do Médio Sepik, e foram conhecê-lo na aldeia de Kankanamum, de onde partiram os três para o ano novo em Ambunti. Com algum auxílio de Bateson, Mead e Fortune decidiram continuar sua pesquisa entre os povos Tchambuli³⁴, habitantes próximos do Lago Chambri (num dos lados do Rio Sepik). Desta vez, Mead encontrou uma cultura na qual os papéis socialmente atribuídos aos homens e mulheres não apenas contrastavam entre si, mas também eram inversos aos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres dos Estados Unidos da época: as mulheres trabalhavam e os homens se ocupavam das artes³⁵. (Ver composição 5 [*Letters from the field*], p. 269).

Destas três culturas, abordadas ao longo de mais de um ano de pesquisas na Nova Guiné, o montante de material fotográfico reunido não

³² Os Mundugomor, totalizando cerca de 1000 pessoas, haviam sido contatados há apenas três anos pelo governo, data a partir da qual os hábitos tradicionais passaram a ser banidos. Mead, M. *Macho e fêmea*, *Op. Cit.*, p. 299. Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver "Anexo I", p. 434.

³³ Mead recebia notícias e escrevia cartas. Neste período teve contato com a revista *Oceania* na qual Bateson havia publicado um artigo sobre os latmul, além disso recebeu também um trabalho de Géza Róheim (referido em Mead, M. *The Mountain Arapesh II. Arts and supernaturalism*, New York, The Natural History Press, 1970, p. viii.) bem como uma cópia do trabalho de Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, (*Op. Cit.*), que seria publicado em 1935 (BW, 202, 203).

³⁴ Os Tchambuli se dividiam em três grupos separados pelas perseguições impetradas pelos latmul. Com o controle governamental, estes grupos, livres de maiores perseguições, voltaram a se reunir no seu local original e reconstruíram sua aldeia próxima ao lago. Mead, M. *Macho e fêmea*, *Op. Cit.*, p. 301. Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver "Anexo I", p. 434.

³⁵ *Sexo e temperamento* se tornou um clássico de Mead, foi o seu livro mais traduzido até hoje. Note-se que sua edição original não apresenta quaisquer fotografias ou ilustrações. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, New York, William Morrow. (Edições brasileiras: *Sexo e Temperamento*, São Paulo, Perspectiva, 1969, 1979, 1988, 1999)

chega a ultrapassar o equivalente obtido nas duas pesquisas anteriores³⁶. A cultura dos Arapesh das montanhas constituiu o motivo para mais da metade do total de imagens. Tanto Mead como Fortune tomaram fotografias, mas as imagens publicadas (sobre as quais se falará adiante) indicam, como no caso da pesquisa com os Manus, que Fortune foi o fotógrafo na maioria das vezes. As imagens mostram habitações nativas, aspectos econômicos e cerimoniais (inclusive objetos tais como flautas e máscaras) e as pessoas, muitas vezes em poses.

As cartas de campo tanto quanto a autobiografia de Mead não fazem muitas referências ao uso da câmera neste período, a não ser em uma passagem onde Mead comenta que utilizaram ossos de casuar para misturar as químicas fotográficas³⁷, o que basta, evidentemente, para indicar que parte dos negativos foram revelados ainda no campo. Enfim, como nas viagens anteriores, constitui-se uma documentação visual geral da pesquisa empreendida. São imagens que testemunham o trabalho realizado e apresentam alguns dos aspectos investigados (desde objetos cerimoniais e habitações às próprias personalidades individuais enfocadas).

Antes de abordar o destino dado a estas imagens, trataremos da utilização das imagens no próximo trabalho de Mead, agora em Bali, no qual a metodologia de trabalho de campo se desenvolveu ainda mais e adquiriu novos contornos.

³⁶ Ver tabela da página 71 "Arquivos de Mead na Biblioteca do Congresso em Washington".

³⁷ (LFF, 109).

O uso da fotografia e do filme em Bali – 1936-39

Após a pesquisa realizada na Nova Guiné, Mead separou-se de Fortune para, posteriormente, casar-se com Gregory Bateson, já a caminho de Bali³⁸ no início de 1936. Uma proposta temática e multidisciplinar do Comitê para Estudo da Demência Precoce³⁹ (esquizofrenia), um dos financiadores do projeto, somou-se às elaborações teóricas anteriores, em torno do temperamento e suas condicionantes culturais, para resultar em mais uma pesquisa de campo. A ilha de Bali, com um milhão de habitantes e uma dinâmica vida cerimonial⁴⁰, oferecia, em contraste com as dificuldades de pesquisa na Nova Guiné, condições ideais para a investigação antropológica⁴¹.

Bateson e Mead haviam recém terminado suas monografias, ela sobre os Arapesh – *Sexo e temperamento em três sociedades primitivas (Arapesh, Mundugomor e Tchambuli)* fora publicado em 1935 – e ele sobre os Iatmul⁴². O problema em comum (na pesquisa que ambos realizaram com os balineses) girava em torno das emoções e das maneiras através das quais, geração após geração, eram expressas e transmitidas, o que imprimia à formação de indivíduos adultos um padrão culturalmente dominante calcado em certo tipo de temperamento⁴³. Mead e Bateson esperavam, pois, encontrar em Bali um tipo de temperamento e de estilo cultural que contrastasse esquematicamente com aqueles encontrados entre os Tchambuli, Arapesh, Mundugomor e Iatmul da Nova Guiné⁴⁴.

Financiada, então, pelo Comitê para Estudo da Demência Precoce, com apoio do Museu Americano de História Natural, da Universidade de Cambridge e do Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais, esta investigação foi planejada para dois anos e envolveu, também, o uso de recursos pessoais. As imagens ocuparam, desde o início, um papel diferenciado com relação às pesquisas anteriores. Na solicitação de fundos junto ao Conselho de Pesquisa,

³⁸ Esta ilha pertencente à Indonésia desde a Segunda Guerra, esteve sob domínio holandês a partir de 1906, ano no qual houve uma batalha incomum: os "Rajahs" e toda a corte marcharam, desarmados, em direção às tropas holandesas. Quando os soldados cessaram fogo, os balineses sobreviventes voltaram suas adagas contra seus próprios peitos, era o fim da supremacia dos príncipes balineses (Rajahs). Um novo sistema de governo foi implantado com a colaboração de membros remanescentes das famílias dos príncipes. Para Bali, foi o início da modernidade. A construção de estradas e de infra-estruturas urbanas aceleraram a movimentação turística no local. Mead, M. *People and Places*, New York, Bantam, p. 111.

³⁹ Sullivan, Gerald. "Recording social interaction: Margaret Mead and Gregory Bateson's contribution to Visual Anthropology in ethnographic context", Göttingen, *Conference 'Origins of Visual Anthropology'* IWF, jun2001, p. 7.

⁴⁰ Com elementos chineses, hinduístas e javaneses. Mead, M. e Bateson, G. *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Special Publications of New York Academy of Sciences, vol. 2, p. xiii.

⁴¹ (BW, 230). Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver "Anexo I", p. 434.

⁴² Bateson, Gregory. *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.

⁴³ O que refletia, também, a temática de Mead em *Sexo e temperamento (Op. Cit., 1935)*.

⁴⁴ A estrutura elaborada para relacionar os diferentes tipos de temperamento e o lugar, dentro desta estrutura, para o qual Mead e Bateson esperavam inserir o temperamento balinês, encontra-se representada na autobiografia de Mead (BW, 218 e 224) e foi retomada por Samain (*Op. Cit., 2004*).

Mead incluiu a expectativa de uso da fotografia e do filme. Assim, ao lado das justificativas e objetivos teóricos, havia a intenção explícita de “testar a utilidade da fotografia como ferramenta etnográfica”. A idéia incluía a projeção de filmes para os nativos de modo a provocar comentários e discussões a serem coletados como parte da pesquisa⁴⁵.

Artistas estrangeiros em Bali

A escolha de Bali deveu-se, também, ao contato prévio com Jane Belo, estudante de antropologia na Universidade de Columbia, e seu marido músico Colin McPhee⁴⁶. Ambos haviam morado e realizado pesquisas em Bali a partir de 1931, nas quais utilizaram fotografias e filmes vistos por Mead em Nova Iorque em 1934⁴⁷. Jane Belo, efetivamente, colaborou com Mead e Bateson em Bali, assim como Katharine Mershon, dançarina, e Claire Holt, que interessava-se por dança, escultura e arqueologia.

Este grupo de artistas estrangeiros devotados à ilha, decorridos trinta anos da ocupação holandesa, constituiu certamente um ponto de partida para Mead e Bateson. Walter Spies e Beryl de Zoete⁴⁸, ele fotógrafo, pintor e músico e ela dançarina, receberam nossos pesquisadores em março de 1936 na cidade de *Oeboed*, o “coração das artes” em Bali⁴⁹. Aí permaneceram por dois meses até elegerem uma pequena vila montanhosa de 500 habitantes para dar seqüência à pesquisa: Bajoeng Gede⁵⁰.

Levaram consigo I Made Kaler, secretário balinês contratado, datilógrafo e tradutor de malaio, javanês e balinês arcaico, bem como falante do inglês⁵¹ (ver composição 6 [*Letters from the field*], fig. 2, p. 271). A equipe a serviço de Mead e Bateson incluía outros secretários e, também, tal como nas pesquisas anteriores, cozinheiros, carregadores e mensageiros (muitas vezes garotos). E

⁴⁵ Sullivan, G. *Op. Cit.*, 2001, p. 4.

⁴⁶ “(...) Fortunadamente para Belo, e para McPhee, a jovem antropóloga americana Margaret Mead e seu marido inglês Gregory Bateson chegaram em Bali nesta época (...). Sua amizade e competências profissionais serviram uns aos outros. (...) Mead encorajou o interesse de McPhee na música balinesa por toda sua vida. (...)” Murdoch, James. “Prefácio” in McPhee, Colin. *A house in Bali*, Singapura, Periplus Editions, 2002, p. 7. (Publicado orig. em 1944.)

⁴⁷ “(...) Foi devido ao trabalho preliminar de Jane Belo sobre a arte, o transe e o ritual balineses que nós pensamos em ir à Bali. (...)” Mead, M. “Prefácio” in Belo, Jane. *Trance in Bali*, New York, Columbia University Press, 1960.

⁴⁸ Walter Spies encontrava-se radicado na ilha desde 1927. Ele realizou uma série de fotografias intitulada “antropologia em Bali”, na qual procurou ridicularizar a metodologia de abordagem fotográfica de Mead e Bateson (que incluía o uso de relógios e a tomada de notas escritas). Hitchcock, Michael e Norris, Lucy. *Bali. The imaginary museum. The photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*, New York/Oxford, Oxford University Press, p. 63. Mead, por sua vez, ironizou a vida excêntrica e confortável dos artistas e insistiu em separar seu trabalho com Bateson da vida de seus anfitriões em *Oeboed* de modo a evitar o que poderia ser uma “etnografia de luxo” (LFF, 157-161).

⁴⁹ Em sua autobiografia, Mead escreveu sobre o conflito entre ciência e arte em Bali (BW, 231).

⁵⁰ Esta pequena vila não apresentava a riqueza cerimonialística das cidades da planície (as cerimônias não eram tão profusamente ornamentadas). Tão pouco oferecia serviços ou suprimentos, estes eram obtidos em Kintamani, onde se localizava o mercado mais próximo. Mead e Bateson fizeram construir em Bajoeng Gede uma casa, na qual passariam mais de um ano em contato com as famílias de sua vizinhança (LFF, 164-173).

⁵¹ (BW, 230).

isto, além de artistas de quem compravam pinturas e esculturas (em Bajoeng Gede e em outras cidades), tanto como crianças que lhes produziam desenhos.

O uso da câmera em Bali

As referências ao uso das imagens nas cartas de campo de Mead sobre este período são profusas e, ao lado do capítulo de sua autobiografia intitulado "Bali e Iatmul: um salto quantitativo", fornecem uma boa base de informações sobre o uso da fotografia em Bali. As inúmeras cerimônias assistidas em diferentes cidades⁵², além do cotidiano familiar das crianças de Bajoeng Gede, são mencionadas ao lado de observações técnicas sobre tipos de lente, reparo dos equipamentos, revelação e organização das imagens. O estoque inicial dos pesquisadores foi de 75 rolos de filme⁵³; antes do final de 1936 estes filmes já estavam no fim⁵⁴ e um novo pedido foi realizado. Além de mais filmes⁵⁵ e materiais para revelação⁵⁶, Bateson recebeu, no início de 1937, outras duas lentes (200 mm e 35 mm)⁵⁷.

A tomada de fotografias ocupou, portanto, um lugar fundamental na pesquisa de campo, ao lado dos registros verbais de Mead e do secretário Balinês I Made Kaler⁵⁸. Assim, às experiências anteriores com a tomada de notas escritas⁵⁹ para a análise de eventos e sua contextualização geral, somou-se o uso sistemático da câmera no mesmo sentido:

"(...) O modelo básico foi o teatral ou do roteiro fílmico, efetivamente, o grupo logo batizou este conjunto de notas de 'cenários'. Informações contextuais incluíam o dia da observação (e do registro escrito), um título sumário da ação, uma lista completa dos balineses presentes, o tipo de câmera usada (cinema ou fotografia, com os números para identificação) e

⁵² A rede de colaboração dos pesquisadores permitiu-lhes, inclusive, realizar registros simultâneos de cerimônias ocorridas em locais diferentes. Mas, para Mead "(...) A teoria geral é de que um evento observado por três pessoas simultaneamente é melhor do que três eventos observados cada um por uma pessoa. (...)". Carta de 4 de julho de 1937 (LFF, 203). A carta escrita à Franz Boas em 29 de março de 1938 sintetiza os resultados da pesquisa e comenta sobre a equipe mobilizada para o trabalho (LFF, 212-214).

⁵³ (LFF, 155)

⁵⁴ Mead lembra-se de que num único período, com cerca de 45 minutos, de abordagem de uma família, Bateson sacou três filmes inteiros (BW, 234), o que perfaz uma média de 2 fotografias a cada minuto.

⁵⁵ Filmes adquiridos em grande quantidade na forma de rolos inteiros (bobinas de 33 metros) que eram cortados e rebobinados para uso diário (LFF, 155).

⁵⁶ Bateson efetuou a revelação dos filmes fotográficos à noite, com um tanque para processamento simultâneo de 10 filmes. Isto possibilitou, por exemplo, revelar numa única noite 1600 exposições (BW, 234). Já as películas cinematográficas foram reveladas em Java. Jacknis, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film" in *Cultural Anthropology*, Vol. 3, n° 4, May 1988, p. 174, nota 9.

⁵⁷ Bateson foi o realizador das imagens nesta pesquisa. Ele notou, posteriormente, que a lente grande angular (35 mm) foi pouco utilizada, ao contrário da teleobjetiva (200 mm). Posteriormente, em 1939, foi utilizada uma lente 73 mm, cujas características, equivalentes à lente de 25 mm da câmera de cinema, permitiram ao pesquisador experimentar o uso conjunto das duas câmeras, a uma mesma distância média dos motivos enfocados (BC, 52).

⁵⁸ Mead comentou sobre o trabalho a três em sua autobiografia (BW, 231).

⁵⁹ "Drawing upon her experiments among the Arapesh, Mead came up with a system of 'running field notes', essentially a chronological narrative of observations (...)" in Jacknis, Ira. *Op. Cit.*, p. 163.

os temas culturais gerais presentes nos comportamentos vistos. Em seguida, o registro etnográfico propriamente dito. Do lado esquerdo as notas cronológicas (tomadas a partir de relógios sincronizados) e à direita as descrições dos comportamentos, inclusive notas sobre o envolvimento do etnógrafo. Cada série de fotografias produzidas era anotada neste registro, com seu lugar na ação social descrita e observações sobre a posição relativa do fotógrafo.⁶⁰

Bateson, além de manejar as câmeras, também efetuou séries de notas escritas, inclusive a numeração precisa de cada filme utilizado. Como observou Jacknis:

“Em seu caderno de campo Bateson concebeu um sistema de abreviações para indicar o estado do assunto enfocado: se o fotógrafo solicitou ou não poses, se os sujeitos estavam ou não conscientes de que sua imagem era tomada e se os sujeitos estavam ou não conscientes do momento exato da tomada. Constavam, também, anotações sobre a distância dos sujeitos enfocados em relação à câmera, bem como sobre a qualidade da imagem para fins de publicação.”⁶¹

A classificação possibilita estimativas em torno das imagens produzidas

Cada filme utilizado foi classificado através de um código alfa-numérico que alterna número, letra e número (correspondentes à série, filme e fotograma). Cada “alfabeto” (grupo de 26 filmes de A à Z) constituiu uma série (que recebeu a numeração de 1 a 36). Estes 36 “alfabetos” ou séries equivalem a $36 \times 26 = 936$ filmes, totalizando em Bali cerca de 25000 fotografias⁶². Assim, o primeiro filme classificado recebeu o código “1 A” (o segundo “1 B”, depois “1 C” e assim por diante) e um dos últimos filmes recebeu o código “36 Q”. Complementarmente, cada fotograma destes filmes foi classificado pela numeração que aparece após a letra correspondente ao filme.

Por exemplo, a fotografia com código “1 A 25” foi, então, a 25ª imagem do primeiro filme da primeira série e foi tomada em 22 de abril de 1936. A fotografia “36 Q 16” foi a 16ª imagem de um dos últimos filmes da última série de filmes (36º alfabeto) e foi tomada em 21 de fevereiro de 1939.

Este sistema de classificação torna possível hoje estimar a quantidade de imagens tomada ao longo de cada mês e ano de permanência em Bali. Enquanto de abril a dezembro de 1936 foram utilizados 75 rolos de filme, com no máximo 40 fotogramas cada (o que dá uma média de 8 filmes a cada mês),

⁶⁰ Jacknis, Ira. “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali”, *Op. Cit.*, pp. 163-164. Este autor acrescenta que estas notas eram suplementadas através de um diário no qual se registravam, de modo geral, as atividades de pesquisa (fotografias, eventos observados, nascimentos e óbitos, doenças, visitas, etc.). E ainda, que o sistema de notas, chamado de “cenário”, teve início em maio de 1936 mas que, no entanto, nem todas as categorias estão presentes em todas as notas.

⁶¹ Jacknis ressaltou o fato de que em muitos casos os contextos para notas e fotografias eram criados pelos próprios pesquisadores. Mead atuava como uma espécie de diretora e, além de chamar a atenção de Bateson para o que julgava pertinente de ser registrado, introduzia elementos tais como bonecas, copos, colheres ou bolas para as crianças (*Ibid.*, pp. 165-167).

⁶² Ao incluir as fotografias tomadas na Nova Guiné, quando Mead e Bateson se instalaram entre os latmul da vila de Tambunam entre maio e dezembro de 1938, este número salta para cerca de 35000.

de janeiro a dezembro de 1937 foram produzidos 400 (o que dá uma média de 33 filmes por mês). Foi o ano em que mais se produziram fotografias (mais da metade do total). Já em 1938 (janeiro, fevereiro e março) e 1939 (entre janeiro e fevereiro) a média mensal de filmes caiu para menos da metade (14) da média de 1937.

No entanto, as médias constatadas acima não permitem entrever as variações mensais levantadas que se relacionam, evidentemente, ao tipo de eventos e situações abordadas e respectivo interesse eventualmente despertado nos pesquisadores. Note-se por exemplo que, nos meses de agosto e setembro de 1937, a quantidade de filmes tomados é bem maior (cerca de 80 filmes) que a média estimada. Neste caso, referem-se à profusão de cerimônias presenciadas (além das situações familiares observadas). Incluem quase duas dezenas de filmes tomados durante os ritos mortuários observados em Batoean⁶³ no decorrer de 4 dias, entre 21 e 24 de agosto⁶⁴ (ver composição 16 [*Balinese Character*], figura 3, p. 293).

Pode-se dizer, de modo geral, que tanto numa situação familiar abordada ou numa cerimônia específica, foram tomados até cinco filmes inteiros, ou mais, no transcorrer de cerca de uma hora⁶⁵. Uma vez acumulado certo número de filmes, foram feitas as sessões de revelação, trabalho noturno extra sobre o qual Mead escreveu em sua autobiografia⁶⁶:

"(...) A maior parte do tempo no qual trabalhamos juntos noite afora – indo para a cama depois de lavar o rosto na água que restava após termos revelado os últimos filmes, ou após termos rotulado o último filme ou trabalhado sobre um novo aspecto teórico – nós sentíamos que estávamos trabalhando em harmonia. (...)".

Entre Bajoeng Gede e outras localidades

Desse modo, isolados em Bajoeng Gede, Mead e Bateson levaram adiante boa parte de seu trabalho de pesquisa. Algumas "descidas", no entanto, foram feitas. Em dezembro de 1936 deixaram a pequena vila

⁶³ "Nós presenciamos uma grande cremação, na qual todas as castas participaram. Claro que já tínhamos visto cremações, são um dos grandes espetáculos de Bali e em geral um dos mais fatigantes (...). Mas estar do lado de dentro de uma cremação é algo bem diferente. A consumação no fogo é um mero episódio e relativamente sem importância. A maior parte do tempo é gasta em repetições incessantes de pequenos rituais de purificação e de preparação dos ossos e depois das cinzas, na colocação dos ossos ou cinzas em belas bonecas com grandes enfeites de cabelo em forma de leque, no transporte destas em eslingas brancas tal como se carregam bebês – porque os deuses são verdadeiramente as crianças dos vivos e os ancestrais e os descendentes são uma mesma entidade –, na combinação dos cabelos das bonecas, na sua alimentação e na colocação das mesmas para rezar, após o que uma flor no cabelo indica que já está purificada. (...)" (LFF, 210-211). Os balineses crêem na reencarnação sucessiva entre as gerações de uma família, daí a criança recém-nascida ser considerada a reencarnação de um ancestral.

⁶⁴ Conforme se pode constatar nos códigos das fotografias que aparecem nas pranchas 89-100 de *Balinese Character*.

⁶⁵ Bateson escreveu em *Balinese Character* que numa visita "para fotografar o bebê sendo banhado", com duração de 15 minutos a 2 horas, um filme inteiro era tomado num intervalo de 5 a 15 minutos (BC, 50).

⁶⁶ (BW, 236).

decidiu trocar as mulheres anciãs que atuavam de noite por belas jovens e nós pudemos registrar como mulheres que nunca haviam entrado em transe reproduziam fielmente o comportamento tradicional que haviam visto durante toda sua vida.”

O pagamento pelas performances não foi considerado pelos autores como interferência prejudicial à espontaneidade, mas antes como a maneira habitual através da qual os artistas trabalhavam⁸⁰. Muitas das apresentações captadas pela câmera de Bateson sob a única luz diurna (ou seja, sem a parafernália de luzes e refletores comumente utilizados em cinema) não foram concebidas exatamente para serem filmadas, mas antes executadas em horários acertados mediante pagamento, assim como quaisquer outras, e daí então filmadas em meio ao público presente.

Ainda assim, não se pode dizer que Bateson acreditasse numa “espontaneidade” verdadeira. Suas palavras são claras no tocante a “*diminuir a consciência dos sujeitos enfocados em relação à câmera*”; neste sentido, foram mencionados 4 fatores⁸¹:

A. O largo número de fotografias tomadas. Em dois anos nós captamos cerca de 25000 clichês Leica e 22 mil pés de filme 16 mm, e é quase impossível manter a consciência em relação à câmera depois da primeira dúzia de tomadas.

B. O fato de que nunca perguntamos para tomar fotografias, simplesmente as tomamos de forma rotineira, manejando ou carregando duas câmeras todos os dias, de tal modo que o próprio fotógrafo acabava por se esquecer da câmera. [*The photographer himself ceased to be camera conscious*]

C. Nós habitualmente dirigimos a atenção do registro fotográfico para as crianças pequenas e os pais não percebiam que eram, também, incluídos nas cenas (assim como fariam pais americanos em circunstâncias similares).

D. Nós ocasionalmente utilizamos ângulos laterais de visão para tomadas nas quais o sujeito poderia não gostar de estar sendo fotografado num dado momento particular.”

Contudo, em algumas das séries de fotografias posteriormente publicadas, pode-se notar com clareza o efeito causado pela presença da câmera. A prancha 67 de *Balinese Character* (não reproduzida aqui), por exemplo, mostra situações nas quais a presença dos pesquisadores provoca medo nas crianças, que são vistas encolhidas, seja no colo ou junto a um muro ao longo do qual procuram se afastar⁸². Deve-se notar, contudo, que esta reação é, ao menos no exemplo mencionado, declarada na legenda que acompanha a fotografia. Esta é, sem dúvida, a atitude esperada dentro desta proposta metodológica, que inclui em seus procedimentos a explicitação dos contextos (e das técnicas) de tomada das imagens.

⁸⁰ “Na maioria das vezes, nós criamos o contexto no qual as notas e fotografias foram tomadas, isto é, através de pagamento pela dança ou pedindo a uma mãe para esperar para dar banho na criança quando o sol estivesse mais alto. Mas isto é muito diferente de posar para fotografias. Pagamento por performances teatrais é a base econômica da qual depende o teatro balinês e a ênfase extra dada à criança serviu para diminuir a consciência da mãe sobre estar sendo fotografada. (...)” (BC, 50).

⁸¹ (BC, 49).

⁸² (BC, 188) figuras 1, 2 e 8.

O problema da seletividade

Outro aspecto a ser notado na metodologia de uso da fotografia em Bali diz respeito à seleção dos assuntos enfocados. Neste sentido, a passagem escrita por Bateson, e citada no artigo de Jacknis, sobre “gravar o que acontecia normalmente e espontaneamente” encontra-se problematizada na própria seqüência do texto mencionado⁸³:

“Seleção de dados devem ocorrer em quaisquer registros ou exposições científicas, mas é importante que os princípios de seleção sejam declarados. (...) Em geral, assumimos que a atitude de buscar determinados detalhes seria fatal, os melhores resultados foram obtidos quando a tomada de fotografias ocorreu rapidamente e quase ao acaso. (...) O fotógrafo assumia que o contexto era interessante e fotografava tanto quanto possível cada movimento dos sujeitos, sem querer saber quais movimentos poderiam ser mais significantes.”

Estes princípios permitem compreender melhor a distinção, feita no início do mesmo texto referido, entre “documentação” (de uma idéia prévia) e “registro” (de comportamentos ao acaso). Esta diferenciação, que está na gênese da moderna pesquisa antropológica (ao se afirmar que tudo deve ser objeto de interesse, até mesmo o que pareça no momento ser insignificante), justifica, de certo modo, o uso da câmera em grande escala (e “quase ao acaso”⁸⁴).

No entanto, no decorrer da pesquisa, torna-se inevitável a tendência de privilegiar certos assuntos ou detalhes de acordo com o avanço das hipóteses concebidas ainda no campo. Pode-se perguntar, por exemplo, se o característico medo do balinês face ao estrangeiro (e ao inusual) já estava presente na mente do fotógrafo quando se dispôs a registrar o medo provocado nas crianças pela presença dos pesquisadores.

Neste sentido, a proposta de uso da câmera em grande escala (e “quase ao acaso”) tende efetivamente a reduzir esta tendência que, no entanto, não pode ser totalmente eliminada⁸⁵, mesmo porque até a escolha de um “contexto interessante” envolve noções prévias presentes na própria concepção da pesquisa. Ao se passar do “registro” à “exposição”, o problema se amplia, já que as imagens vão passar a funcionar em outros contextos. Quando se consideram as especificidades deste tipo de imagens (fotográficas e fílmicas) torna-se necessário discutir um pouco mais este problema, de maneira a revelar e problematizar suas potencialidades no campo específico da antropologia e no âmbito mais geral das comunicações (assunto da segunda parte do presente trabalho).

⁸³ (BC, 50).

⁸⁴ Sobre o problema do acaso na fotografia ver Entler, Ronaldo. “Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes” in Samain, Etienne. (org.) O Fotográfico, São Paulo, Ed. Hucitec/CNPq, 1998, pp. 281-294.

⁸⁵ Este problema foi notado por Jacknis, Ira. *Op. Cit.*, p. 172 e por Heider, Karl. “Bateson and Mead in Bali and New Guinea” in *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, p. 30.

Problemas de custo

O uso massivo das imagens na pesquisa de campo criou outro problema para os pesquisadores: o custo. Mead afirma em sua autobiografia que a compra de filmes fotográficos em grandes rolos (a serem cortados e rebobinados para uso) havia sido uma estratégia de barateamento⁸⁶. Bateson também escreve sobre este problema em suas notas sobre a produção de imagens no campo⁸⁷:

“Um tipo ainda mais curioso de seleção ocorreu. Estávamos compelidos a economizar as películas cinematográficas e negligenciando as futuras dificuldades de exposição, assumimos que a fotografia e o filme *juntos* iriam constituir nosso registro de comportamentos. Então reservamos a câmera de cinema para os momentos mais ativos e interessantes. E registramos os comportamentos mais lentos e menos significantes com a câmera fotográfica. (...)”

Além disso, a câmera de cinema possuía velocidades de exposição de 16 ou 24 fotogramas por segundo. A primeira, mais econômica, foi utilizada na maior parte das filmagens⁸⁸.

A despedida de Bali

A pesquisa prosseguiu até março de 1938 e foi retomada, posteriormente, entre janeiro e fevereiro de 1939. No intervalo de cerca de oito meses, Mead e Bateson retornaram à Nova Guiné, como se verá a seguir. A quantidade de material coletado em Bali e sua importância aparecem comentadas nas seguintes passagens escritas por Mead⁸⁹:

“(...) Então, devido à densidade populacional e à riqueza da vida cerimonial, ficamos aptos a reunir inúmeros tipos novos de amostragens. Tínhamos não apenas uma festa de nascimento, mas 20; 15 ocasiões, todas cuidadosamente registradas, nas quais as mesmas garotas entraram em estado de transe; 500 esculturas entalhadas de deuses obtidas numa vila para serem comparadas com 500 de outra; e pinturas de 40 sonhos de um artista para serem vistas dentro do contexto de um grupo de pinturas de centenas de outros artistas.”

“(...) Eu nunca imaginei o quão vividamente meu pensamento era dependente do fato de haverem bons materiais comparativos sempre presentes em minha mente. E não posso comparar 40 observações sobre um bebê Manus, todas registradas meramente em palavras, com 400 observações de um bebê balinês, em sua maioria fotografadas e combinadas com registros verbais. Os níveis são muito diferentes. Onde antes ocasionalmente eu efetuava uma amostra de comportamento de duração de uma hora com duas páginas datilografadas, agora tenho registros de 15 páginas datilografadas, 200 pés de película fílmica e uma centena de fotografias para o mesmo período de tempo. O registro é tão mais refinado que sinto como se

⁸⁶ “(...) filmes que tínhamos que cortar e rebobinar, já que não podíamos nos permitir adquirir comercialmente a quantidade de filmes que nos propúnhamos utilizar.” (BW, 234)

⁸⁷ (BC, 50) Grifo original.

⁸⁸ Heider, Karl. *Op. Cit.*, p. 29. As dificuldades criadas por esta opção serão consideradas no capítulo 2 do presente trabalho, seção “A série de filmes sobre a ‘formação do caráter em diferentes culturas’”.

⁸⁹ (BW, 235).

estivesse trabalhando em níveis diferentes de quaisquer outros trabalhos que realizei anteriormente. (...)⁹⁰

Esta carta foi escrita para Franz Boas em março de 1938, já a caminho da pesquisa seguinte, sobre os latmul da Nova Guiné, concebida de maneira a produzir materiais comparativos que tivessem os mesmos níveis de refinamento do material coletado em Bali. A despedida dos balineses envolveu uma série de cerimônias e presentes, do que cumpre notar a manhã em que Mead dispôs em sua casa de Bajoeng Gede os suprimentos dispensáveis a serem distribuídos entre aqueles que viessem para o adeus. As primeiras a terem o direito de escolher o que quisessem foram, segundo a autora, as mães das crianças mais fotografadas⁹¹.

⁹⁰ (LFF, 213).

⁹¹ (LFF, 215).

O uso da fotografia e do filme entre os latmul da Nova Guiné – 1938

Ao sair de Bali, em março de 1938, Mead e Bateson fizeram uma parada de sete dias em Soerabaja (na ilha de Java) e depois seguiram para Rabaul (Nova Bretanha) e daí até a Nova Guiné, numa viagem de cerca de dez dias, nos quais Mead revisou suas provas de imprensa da monografia sobre os Arapesh⁹². Em Java, as câmeras e demais equipamentos foram ajustados, assim como outros materiais e suprimentos foram obtidos para a nova estadia de pesquisa. A vila de Tambunam, com cerca de 900 habitantes⁹³, era a maior das povoações latmul. Bateson havia trabalhado com eles anteriormente em Kankanamum, Mindimbit e Palim, outras vilas⁹⁴ situadas nas margens do médio Rio Sepik.

A vida cerimonial dos latmul já era, portanto, conhecida de Bateson⁹⁵ e os pesquisadores esperavam testemunhar com as câmeras as iniciações, bem como outros rituais. Isto, além de focar as relações familiares e trabalhos artísticos à maneira do que fora realizado em Bali. Uma casa principal⁹⁶ foi erguida para abrigar Mead, Bateson e todos os materiais utilizados. Aí eles permaneceram durante cerca de oito meses, deixando o campo em fins de 1938 (ver composição 7 [*Letters from the field*], p. 273). Fizeram, então, uma nova estadia de seis semanas em Bali, entre janeiro e fevereiro de 1939, quando contaram mais uma vez com a colaboração de Jane Belo⁹⁷, já separada de seu marido músico Colin McPhee.

A autobiografia de Mead bem como suas cartas de campo⁹⁸ trazem poucas referências ao uso das imagens neste período entre os latmul. Falam do preparo das películas e do transporte das câmeras em canoas, de fotografias tomadas junto a um lago de pesca e da expectativa para registrar o primeiro banho de um recém-nascido.

As cartas referem-se, de modo geral, à relação diária com rios e lagos, ao uso da argila em esculturas, pinturas corporais, cerimônias e tratamentos de

⁹² (LFF, 217-218). A monografia sobre os Arapesh foi publicada neste mesmo ano: Mead, M. *The Mountain Arapesh I. An importing culture*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. XXXVI, part III, 1938.

⁹³ (LFF, 219). Para um relato de Margaret Mead sobre esta pesquisa ver "Anexo I", p. 434.

⁹⁴ *Macho e fêmea, Op. Cit.*, p. 301. Mead aproveitou a viagem também para aprender com Bateson sobre a língua falada por estes povos, conforme relata em suas cartas.

⁹⁵ Seu livro sobre os latmul recebeu o título de um ritual praticado por estes povos, "Naven", no qual ocorriam cenas de travestismo e de simulação sexual. Lipset, David. *Gregory Bateson. El legado de un hombre de ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 156 e 161. (Publicado originalmente em 1982).

⁹⁶ ficaram inicialmente numa casa do governo (cartas de 13 de maio e de 24 de junho de 1938) (LFF, 224)

⁹⁷ Com a proximidade da guerra, a atmosfera vivida pelos artistas estrangeiros em Bali foi investigada, sob suspeita de abuso sexual de menores. Walter Spies e outros foram presos, o marido de Jane Belo, o músico Colin McPhee, havia deixado Bali em fins de 1938 e teve sua casa vasculhada pela polícia. O caso foi relatado por sua esposa numa carta citada em Howard, Jane. *Margaret Mead. A Life*, New York, Fawcett Columbine, 1984, pp. 209-210. Jane Belo encontrou, então, resguardo junto à credibilidade do trabalho científico e sistemático de Mead e Bateson no início de 1939.

⁹⁸ Foram publicadas três cartas, escritas nos meses de maio, junho e agosto de 1938 (LFF, 215-238).

saúde, ao empenho dos latmul nas expedições de caça de crocodilos, a alguns aspectos de danças e transes, às suas condições de habitação, à infraestrutura criada para a pesquisa, aos hábitos das crianças (várias delas postas a serviço dos pesquisadores) e de suas mães, aos informantes mais importantes, aos nascimentos e mortes ocorridos, à divisão de trabalho entre os sexos e aos grupos de crianças observadas ao desenhar e ao modelar em argila.

A busca deliberada de contrastes

Mencionam-se, notadamente, comparações contrastivas entre os temperamentos dos povos latmul e balinês. Enquanto em Bali as explosões de cólera (gritos e gestos violentos) não tinham qualquer lugar reconhecido no dia a dia, entre os latmul eram o modo de expressão mais comum. Mead lembra-se de quando ela e Bateson receberam a notícia de que o primeiro banho da criança recém-nascida havia ocorrido sem que eles fossem prevenidos (para realizarem os registros)⁹⁹:

“(...) Nós reagimos no próprio estilo latmul. Eu quebrei um copo e Gregory foi à casa do pai e quebrou uma grande concha de cerâmica pendurada. Então soubemos em seguida que se tratou de um alarme falso e que quando o banho fosse dado nós seríamos provavelmente avisados. Fiquei realmente aliviada ao saber que a notícia era falsa e que podíamos rir ao invés de protestar. (...)”

A intenção de buscar material comparativo entre os latmul havia, então, sido realizada em termos dos contrastes de temperamentos, embora com algumas dificuldades metodológicas, conforme comenta Mead em sua autobiografia¹⁰⁰:

“(...) Tentamos repetir o tipo de trabalho que havíamos feito em Bali. Mas não havia I Made Kaler para tomar parte nos registros, os nomes Sepik possuíam 4 ou 5 sílabas e não comportavam abreviações e Gregory esteve doente durante quase um terço do tempo. Além disso, houve uma estação seca acentuada e o povo abdicou de quase toda sua vida cerimonial para dedicar-se entusiasmamente à caça de crocodilos (...) o que parecia ter sido um sonho algo febril em Bali tornou-se um pesadelo no Rio Sepik.

Mas em seis meses nós reunimos o material necessário. Nós podíamos contrastar a maneira como a mãe balinesa e a mãe latmul se conduziam em toda uma série de situações. (...) Nós podíamos contrastar a maneira como os balineses confinavam o drama e a ação ao teatro e mantinham sua vida diária com placidez e equilíbrio, sem nunca permitir que as crianças brigassem nem mesmo por um brinquedo, ao passo que os latmul, que brigavam, gritavam e discutiam na vida real, usavam suas performances artísticas para introduzir momentos de plácida beleza em suas vidas muito mais violentas.

Nós tínhamos os contrastes que procurávamos e estávamos prontos para trabalhar sobre novos avanços teóricos de volta ao lar (...)”

⁹⁹ (LFF, 233).

¹⁰⁰ (BW, 237).

Em termos de números de fotografias, uma vez que a sistemática de classificação adotada em Bali teve continuidade entre os latmul, pode-se estimar que o ritmo mensal de tomadas fotográficas foi semelhante ao do ano de 1937 em Bali, ou seja: cerca de 30 filmes por mês entre abril e novembro de 1938 (em torno de 10000 fotografias). Como, pois, este material seria utilizado posteriormente?

Por outro lado, pode-se dizer, pela passagem acima transcrita, que o problema apontado por Bateson anteriormente sobre o risco de “tratar a câmera como ferramenta para ilustração das próprias teses”, deve ser considerado bastante presente neste trabalho de campo. Estas questões, no entanto, serão discutidas mais adiante, após as menções seguintes sobre o uso das imagens em outras viagens de Mead, posteriores à Segunda Guerra.

De volta às ilhas do Almirantado

Após ter realizado vários trabalhos de campo antes da segunda Guerra, Mead passou muitos anos sem fazer etnografia. Iniciou seu trabalho como docente em cursos de extensão na Universidade de Columbia¹⁰¹ e continuou, paralelamente, seu trabalho no Museu Americano de História Natural; participou das mais variadas atividades intelectuais (conferências, reuniões, etc.) e de diversos comitês, alguns ligados às questões administrativas do governo (hábitos alimentares e saúde mental). Em 1947, passou a trabalhar no Projeto Columbia de Pesquisas em Culturas Contemporâneas (o qual será abordado mais adiante) que duraria até 1953; já havia, entretanto, publicado vários trabalhos (ver Bibliografia final).

A esta altura, divorciada de Bateson, planejou outro trabalho de campo¹⁰²: investigaria as mudanças ocorridas após a guerra¹⁰³ nas ilhas do Almirantado entre os Manus¹⁰⁴ (onde havia trabalhado com Fortune em 1928-29). Para formar sua equipe de trabalho, Mead enviou uma circular para os departamentos de antropologia de todo o país. Theodore Schwartz, da Universidade da Pensilvânia, aos 25 anos, foi escolhido para compor a nova equipe (ver composição 8 [*Letters from the field*], figura 1, p. 275).

“Originalmente Mead procurava por dois homens, um fotógrafo e outro antropólogo (...)”¹⁰⁵, mas após conhecer Lenora, a jovem esposa artista de Schwartz, de 19 anos, resolveu também incluí-la na equipe. O jovem casal passou por um treinamento de seis meses, indo a diferentes instituições em New Haven¹⁰⁶, na Filadélfia e em Nova York para se instruir nos métodos de Mead.

¹⁰¹ Howard, Jane. *Margaret Mead: a life, Op. Cit.*, p. 177.

¹⁰² “(...) Em 1951, eu decidi que era tempo para aqueles de nós que tinham suspenso seu trabalho principal – o estudo de povos primitivos como modo de lançar luz nos processos da sociedade humana – para atuar em tempos de guerra sobre problema da moral, da comunicação entre aliados e da guerra psicológica contra as forças totalitárias, de voltar aos nossos laboratórios nas selvas ou pequenas ilhas remotas ao redor do mundo. (...)”, em seguida Mead compara o trabalho dos antropólogos ao dos físicos que após a guerra voltaram às suas investigações sobre energia atômica em laboratórios. Mead, M. *New lives for old. Cultural Transformation – Manus – 1928-1953*, New York, Morrow Quill Paperbacks, 1975, ps. 11-12. (Publicado originalmente em 1956.)

¹⁰³ O trabalho de campo anterior constituiu a base para esta nova pesquisa que procurou estimar, por exemplo, “se o povo dizia que a vida era melhor agora”, o que isto significava? “Que havia menos disputas e mais cooperação, menos medo e mais amizade”? Que “descreviam a realidade ou falavam de uma plataforma ideológica”? *Ibid.*, p. 11. Para Mead, os Manus teriam aprendido novos e modernos valores sem abrir mão de sua própria “dignidade”, eles teriam “reconfigurado seu padrão sem perda das antigas linhas”. *Ibid.*, ps. 451, 452.

¹⁰⁴ Numa viagem à Austrália em 1951, Mead teve notícias da situação dos Manus após a guerra. Em 1952, ela teria revisto os filmes realizados sobre banhos infantis a partir do material balinês quando, então, passou a considerar a necessidade de realizar outro trabalho de campo. Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 297.

¹⁰⁵ Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 299.

¹⁰⁶ Em New Haven, foram ao Instituto Gesell (com o qual Mead desenvolveu um trabalho cooperativo com as imagens balinesas, que será abordado no capítulo 2) para aprender sobre administração de testes psicológicos em crianças. Howard, Jane. *Ibid.*, p. 299.

Com o apoio da Fundação Rockefeller e do Museu Americano de História natural, o “reestudo” dos Manus foi realizado entre junho de 1953 e junho de 1954. Mead instalou-se em Pere (a mesma vila na qual havia ficado com Fortune), enquanto o casal Schwartz ficou em outra villa, Bunai, distante 45 minutos.

Este período não foi abordado pela autora nos capítulos da vida profissional de sua autobiografia. Suas cartas de campo publicadas dizem respeito ao período de junho a dezembro, quando então deixou o campo. Apenas Theodore e Lenora Schwartz continuaram a pesquisa nos seis meses seguintes.

Não há, portanto, muitas indicações sobre o uso das imagens nas cartas escritas. A autora relatou, na introdução da seção relativa destas últimas, que novos equipamentos foram utilizados junto das câmeras (fotográfica e cinematográfica): gravadores de som, geradores e luzes especiais. Estas últimas permitiram que Ted fizesse registros noturnos.

“Nós planejamos realizar o tipo de trabalho que eu e Gregory Bateson havíamos feito em Bali, mas com registros sonoros adicionados.”¹⁰⁷

A “inexperiência” do casal foi uma preocupação para Mead. Segundo ela, eles nunca haviam visto uma “ferida aberta, um nascimento ou uma morte” mas, logo que os viu superar as primeiras dificuldades no campo (quando a atividade de um vulcão mobilizou a todos), ela tranquilizou-se. Foram produzidas, ao longo desta pesquisa, por Ted e Lenora Schwartz, 20 mil fotografias, 29 mil pés de filmes em 16mm e 50 horas de gravações sonoras. Segundo Jane Howard¹⁰⁸, Mead disse, na ocasião, que podia tomar notas escritas tão rapidamente a ponto de poder acompanhar o ritmo de uma fala.

É interessante notar, neste caso, como a parceria de Mead foi diferenciada pelas condições acima relatadas. Não se poderá, no entanto, ter uma idéia melhor sobre os registros efetuados sem maiores considerações em torno da obra de Theodore Schwartz. Apenas um caso aqui relatado pode mostrar o papel de Mead como orientadora e diretora das tomadas produzidas. Foi abordado pela biógrafa Jane Howard, ao falar da relação de Lenora Schwartz com Mead¹⁰⁹:

“(...) Em 1981 Lenora Foerstel podia relembrar vividamente o quão ficou embaraçada, em 1953, quando teve que tomar fotografias de nus de todas as mulheres da vila. Uma por uma, em fila, para tirarem as roupas e serem fotografadas, frente e perfil. Os homens, enquanto isso, foram fotografados por Schwartz. Lenora incomodou-se com a invasão de privacidade das pessoas mas não questionou a tarefa. ‘Eu acreditava que Margaret sabia o que estava fazendo. Ela realmente não acreditava que a personalidade poderia ser caracterizada através de somatótipos, mas era um modo de estudar as pessoas, então é claro que ela tentaria fazê-lo’. (...)”

¹⁰⁷ (LFF, 241).

¹⁰⁸ Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 301.

¹⁰⁹ Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 306.

A biógrafa associou o caso ao encontro de Mead com James H. Tanner, o “mais jovem e menos popular” participante de um Simpósio Internacional de Antropologia, patrocinado pela Fundação Wenner-Gren. Este físico britânico se correspondeu com Mead após este encontro e ela teria, então, incluído a pesquisa com os somatótipos¹¹⁰ no projeto sobre os Manus. Ainda segundo Howard, Mead teria sido introduzida a esta abordagem por Gregory Bateson, que utilizou as classificações temperamentais de Ernst Kretschmer em suas pesquisas com os latmul. As fotografias foram enviadas a Tanner posteriormente, que notou como os Manus são “extraordinariamente mesomorfos”, semelhantes aos “nossos atletas olímpicos”¹¹¹.

Segundo a autora, esta pesquisa de 1953 foi seu último trabalho de campo efetivo¹¹². Mead retornou outras vezes aos Manus para visitas curtas, em outubro de 1964, em dezembro de 1965-66 e em maio de 1966 (Theodore Schwartz e sua segunda esposa, a antropóloga Lola Romanucci, com um filho pequeno, desenvolveram pesquisas lingüísticas e antropológicas nas ilhas do Almirantado entre 1963-66). Em 1967, Mead retornou aos Manus com uma equipe da Televisão Educativa Nacional, composta pelo diretor Craig Gilbert, dois operadores de câmeras e um operador de som¹¹³. Outras visitas curtas foram feitas em 1971 e em 1975, ocasiões nas quais a autora se reuniu com outros pesquisadores nos locais visitados. Para Mead¹¹⁴,

“(...) Ao longo dos anos, duas gerações de habitantes da vila de Pere haviam aprendido a confiar nos antropólogos e a cooperar com entusiasmo num tipo de empreitada que lhes dava acesso a algum novo aspecto da vida moderna. (...)”

Dadas as diferentes equipes que trabalharam com Mead entre os Manus, não caberá explorar extensamente o uso das imagens nestes retornos. A pesquisa de 1953-54 e a visita de 1967 são as mais significativas neste sentido. Mas em que medida estas imagens teriam sido utilizadas em pesquisas nestes sucessivos retornos mencionados? Ou, também, em que medida as imagens tomadas retornaram a estas pessoas? Estas perguntas exigem, no entanto, novas pesquisas sobre os colaboradores de Mead entre os

¹¹⁰ Tal pesquisa relaciona-se com questões do tipo: “Aqueles que parecem diferentes se comportam de modo diferente? Um tipo particular de temperamento está relacionado a um tipo físico definido? Pode-se calcular as preferências e aversões de uma pessoa através das medidas de seu corpo?” Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 307.

¹¹¹ Uma outra colega de Mead, Barbara Heath, desenvolveu estes estudos com os somatótipos em repetidas viagens às ilhas do Almirantado nos anos 60. Posteriormente ela publicou, com seu marido fotógrafo G. Frederick Roll, um livro fartamente ilustrado, *Stori bilong Pere*, apresentado aos habitantes da vila de Pere numa visita em 1983 (onde Mead trabalhou com Fortune em 1928-29). Howard, Jane. *Op. Cit.*, p. 307

¹¹² “(...) Viagens aéreas tinham me permitido seguir o curso das mudanças entre os Manus por quase 25 anos. Isto me permitiu participar do planejamento e visitar pesquisadores que efetuavam a parte principal da pesquisa – para perceber o processo em andamento tanto como para entender seus resultados de pesquisa de uma nova maneira. O trabalho de campo de 1953 com os Manus foi o último no qual eu própria realizei o trabalho de campo principal. (...)” (LFF, 267).

¹¹³ Esta experiência está relatada no artigo do livro de Mead e Rhoda Metraux: *A Way of Seeing*, New York, McCall Publishing, (Essays originally published in Redbook magazine 1962-1969), “Filming Pere Village – Manus”, pp. 312-320. Resultou no filme “Margaret Mead’s New Guinea Journal”, colorido em 16mm com 90 minutos de duração, lançado em 1968.

¹¹⁴ Mead, M. *A way of seeing*, *Op. Cit.*, p. 313.

Manus (ou mesmo entre os próprios Manus das ilhas do Almirantado). Sabe-se que, na ilha de Pere em 1979, o nome de Mead batizou um centro comunitário e foi decretado luto em sua homenagem. A seguinte mensagem foi enviada pelo conselheiro da vila Peranis Paliu¹¹⁵:

"O povo lamenta a morte de Margaret Mead. Com simpatia, respeito. Foi feito luto por sete dias. Foi plantado um coqueiro em memória da grande amiga."

Abordar-se-á, no capítulo 2, o uso feito por Mead das imagens tomadas entre os Manus nos seus retornos após 1928-29.

¹¹⁵ Howard, Jane. *Margaret Mead: a life*. *Op. Cit.*, p. 427.

De volta à Bali

Ken Heyman conheceu Mead em 1954. Ele fora seu aluno em Columbia e seu interesse pela fotografia os levaria a uma duradoura relação de parceria. A autora retornou à Bali com Heyman em 1957-58 para um reestudo patrocinado pelo "Instituto Nacional de Saúde Mental". O projeto foi intitulado "Reinvestigação de reconhecimento da saúde mental balinesa". Tratou-se, segundo a autora, de procurar as crianças que havia estudado 20 anos antes (com Gregory Bateson). Neste período, a ilha de Bali havia experimentado a ocupação japonesa durante a Segunda Guerra, se libertado do domínio holandês e havia, ainda, participado da formação da República da Indonésia. Nesta sua "segunda expedição à Bali", a autora retornou às mesmas vilas onde estivera antes¹¹⁶ (ver composição 8 [*Letters from the field*], figuras 5 e 6, p. 275):

"(...) Lá nós filmamos e fotografamos as crianças, agora crescidas, com seus próprios filhos, bem como os artistas, agora 20 anos mais velhos. Fizemos um ensaio preliminar das mudanças que tinham ocorrido entre um povo camponês, que começava a desenvolver um sentido de participação no mundo moderno. Este re-estudo proveu um valioso contraste com relação ao re-estudo da cultura muito mais simples das ilhas do Almirantado (...)"

Segundo Mead, o trabalho foi desenvolvido conjuntamente¹¹⁷:

"(...) Nós trabalhamos lado a lado, enquanto eu selecionei os indivíduos e as cenas, Ken literalmente e simbolicamente captou-os sob um novo foco. Através do trabalho que fizemos durante estes dias quentes e exaustivos, ele aprendeu o que eu estava procurando e eu aprendi o que ele podia encontrar em cada cena. (...)"

A autora contou, por exemplo, que alguns indivíduos foram, nesta ocasião, seguidos intensivamente durante uma hora de suas vidas.

As cartas de campo e a autobiografia de Mead não abordam estas viagens com Heyman. Tampouco os livros publicados com ele (que serão abordados adiante) trazem detalhes precisos sobre o uso da câmera em cada local visitado. Num artigo de Mead, publicado em 1963 (abordado no capítulo 2), ela se referiu a esta viagem nos seguintes termos¹¹⁸:

"(...) Ken Heyman e eu trabalhamos juntos numa viagem de campo bastante rápida, na qual eu forneci a direção antropológica, a escolha dos assuntos e, então, ele produziu as fotografias. Desse modo, numa re-visita de 3 semanas à Bali, trabalhando em meio a um considerável conflito político, nós fomos capazes de obter cerca de 6000 fotografias, as quais abordam mudanças em variados aspectos da vida balinesa."

Heyman retornou a Bali em 1966. Após uma guerra civil, crianças e professores da escola moderna, que ambos haviam visitado em fins dos anos

¹¹⁶ Mead, M. *Continuities in Cultural Evolution*, New Haven, Yale University Press, p. 353.

¹¹⁷ Mead, M. e Heyman, Ken. *Family*, New York, The Macmillan Company, p. 8.

¹¹⁸ Mead, M. "Anthropology and the camera" in Morgan, Willard D. (ed.) *The Encyclopedia of Photography vol. 1*, New York, Greystone, 1963, (pp. 166-184), p. 184.

50, tinham sido mortos num massacre. Além disso, ocorrera uma erupção vulcânica, responsável pela morte de uma multidão que celebrava o festival dos deuses na montanha, bem como pelo estrago de um terço de toda a terra arada da região. Ken reencontrou um homem que trabalhara para Mead e Bateson em 1936 e ajudara Mead e Heyman na viagem anterior¹¹⁹.

"(...) Ele agora, em 1966, era pai de 11 crianças, arando da mesma maneira, com os mesmos bois, com sua vida de algum modo inalterada pelo massacre político, pela erupção vulcânica distante algumas milhas ou pelos jatos que cruzavam os céus sobre sua cabeça."

Em 1977, Mead retornou a Bali pela última vez numa breve visita¹²⁰. O uso de aviões havia acrescentado uma nova dimensão nas concepções da autora sobre trabalho de campo. Viagens que fez em dias ou meses pelo mar, nos anos 20 e 30, agora eram questão de horas. Era possível acompanhar o trabalho de outros antropólogos em diversos locais¹²¹ através de viagens rápidas. Já não havia o mesmo isolamento de antes. Segundo suas palavras "a antropologia estava mudando constantemente para acompanhar as mudanças mundiais."¹²²

O interesse dos retornos à Bali, portanto, vinculou-se aos estudos de mudanças culturais, à maneira das últimas pesquisas entre os Manus. Num artigo de 1970, Mead abordou visualmente a questão através de pranchas fotográficas com imagens de Bali em diferentes períodos (ver capítulo 2, seção "Arte, tecnologia e trabalho de campo", p. 153). Mas como os trabalhos realizados com Heyman seriam utilizados em outras publicações?

Por outro lado, em que medida as voltas à Bali significaram interesse em compartilhar as imagens tomadas com os "modernos balineses"? A autora reencontrou seu secretário dos anos 30, I Made Kaler (ver composição 6 [*Letters from the field*], figura 2; p. 271), tanto como o pequeno I Karba (ver composições 20, 21 e 32 [*Growth and culture e People and places*], ps. 303 e 327) e outras pessoas conhecidas. Mas qual seria o significado de milhares de fotografias e séries de filmes antropológicos para estes balineses? Ao que tudo indica, o lugar dos trabalhos de Mead entre os balineses difere daquele ocupado entre os Manus das ilhas do Almirantado.

Uma dupla de psiquiatras (ela balinesa e ele holandês) trabalhou em Bali nos anos 80 numa "re-investigação do caráter"¹²³ do povo balinês (este livro será retomado no capítulo 2). Eles foram, também, à pequena vila montanhosa

¹¹⁹ Mead, M. e Heyman, Ken. *World Enough. Rethinking the Future*, Boston, Little, Brown & Cia., p. xxiii.

¹²⁰ No mesmo ano ela visitou também o Brasil e o Canadá e planejava levar Heyman à União Soviética. Howard, Jane. *Margaret Mead: a life, Op. Cit.*, p. 408.

¹²¹ Mead escreveu uma carta da ilha de Montserrat, onde Rhoda Metraux desenvolveu pesquisa de campo. Aí ela relata inúmeras viagens que fez (Arábia Saudita, Israel, Austrália, Irã, África do Sul, Java, Japão) em dias ou semanas. "(...) Visões, sons e emoções são importantes mas o nexo entre o pesquisador residente e o visitante é que é verdadeiramente significativo para o trabalho antropológico." (LFF, 287).

¹²² (LFF, 268).

¹²³ Jensen, Gordon D. e Suryani, Luh Ketut. *The Balinese People. A reinvestigation of character*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

de *Bajoeng Gede* e mostraram filmes e publicações de Mead para Karba adulto (uma das crianças enfocadas na pesquisa dos anos 30) ¹²⁴:

“(...) Ele solicitou uma cópia do filme feito sobre sua infância [*Karba's first years*], o qual nem ele nem outros habitantes da vila tinham visto. (...)”

¹²⁴ Jensen, Gordon D. e Suryani, Luh Ketut. *The Balinese People. A reinvestigation of character, Op. Cit.*, p. 50.

Outros retornos

Mead retornou, em visitas curtas, a todos os locais onde realizou trabalhos de campo antes da *Segunda Guerra* (também acompanhou trabalhos efetuados por outros colegas como, por exemplo, de Rhoda Metraux entre os latmul ou mesmo de Theodore Schwartz entre os Manus). Em 1967, visitou os latmul da vila de Tambunam com Rhoda Metraux¹²⁵. Em 1971, visitou novamente os latmul, bem como os Arapesh¹²⁶ e os Mundugomor¹²⁷, todos na Nova Guiné¹²⁸, onde encontrou outros pesquisadores, missionários e agentes governamentais. Em novembro deste mesmo ano, visitou também a ilha de Samoa¹²⁹, onde havia realizado seu primeiro trabalho de campo¹³⁰.

Embora as cartas publicadas não falem sobre o uso da câmera por Mead em tais viagens, o livro traz algumas fotografias tomadas nestas ocasiões (ver composição 8 [*Letters from the field*], figuras 2 a 4, p. 275).

Quando a autora aparece nas imagens ela não porta câmeras mas, às vezes, é retratada enquanto toma notas escritas. O caderno de notas foi, sem dúvida, uma presença muito mais constante se comparado aos usos eventuais que Mead fez da câmera fotográfica. Contudo, uma única fotografia tomada num mesmo local muito tempo depois de suas primeiras pesquisas já poderia ser suficiente para evocar os contrastes entre os antigos e modernos modos de vida. Veja-se, neste sentido, como a paisagem plácida das crianças em Kenakaten (ver: composição 8 [*Letters from the field*], figura 3, p. 275) contrasta com as imagens tomadas dos recém canibais Mundugomor de 1932 (ver: composição 4 [*Letters from the field*], p. 267).

¹²⁵ Há uma carta publicada com a data de 13/6 a 13/7. (LFF, 292-302).

¹²⁶ O material arquivado de Mead na Biblioteca do Congresso em Washington contém 1 folder (pasta) sobre os Arapesh com a data de 1973, o que provavelmente indica outra visita de Mead à Nova Guiné (ver a seguir).

¹²⁷ (LFF, 292).

¹²⁸ Há uma carta publicada, escrita em outubro, que relata as várias incursões pela Nova Guiné nesta viagem, após a qual Mead foi à Samoa. (LFF, 303-314). Mead acompanhou, também, pesquisas posteriores na Nova Guiné com os Tchambuli (hoje residentes no chamado lago Chambri). Deborah Gewertz, em 1974-75, foi por ela autorizada a utilizar suas notas de campo dos anos 30 (informação do site do "Institute for Intercultural Studies"). (Endereço eletrônico na seção "Filmografia e sites", após a Bibliografia final).

¹²⁹ Ver prefácio à edição de 1973 de *Coming of age in Samoa* (*Op. Cit.*) Mead participou, na ocasião, de um programa feito para a televisão.

¹³⁰ Mead acompanhou, também, outros trabalhos de campo em Samoa, realizados por Lowell D. Holmes (sob orientação de Melville Herskovits), bem como pelo australiano Derek Freeman. Howard, Jane. *Margaret Mead: a life*, *Op. Cit.*, pp. 321-323.

Uso das imagens nos trabalhos de campo - Fechamento

Viu-se que o uso das imagens adquiriu uma especificidade crescente ao longo da trajetória profissional de Mead. Inicialmente concebidas como testemunho do trabalho de campo e como registro geral das sociedades enfocadas (de sua paisagem, suas habitações, seus habitantes, artefatos e atividades), a partir de Bali, passam a ser utilizadas como meio efetivo de descrição dos comportamentos e das cerimônias estudadas, ao lado das anotações escritas. Posteriormente, quando utilizadas em pesquisas de retorno aos locais já estudados (Bali e Almirantado), as imagens adquiriram também funções específicas, previstas já na concepção dos projetos apresentados para a angariação de fundos.

Embora a autobiografia de Mead não forneça muitos elementos sobre as pesquisas de campo por ela realizadas após a Segunda Guerra, a conclusão da seção dedicada à sua vida profissional é bastante significativa¹³¹:

"(...) Tratei de copiar a experiência balinesa de muitas maneiras, porém, em geral, fracassei. Analisei fotografias, inclusive muitas seqüências sobre Bali; acompanhada por fotógrafos, visitei culturas que já conhecia, assim como outras que não conhecia. Por duas vezes trabalhei com uma equipe de marido e mulher em Manus (Nova Guiné).

A investigação sobre Bali e Iatmul prosseguiu. Em 1957, levei Ken Heyman a Bali, para que fotografasse seqüências de coisas que eu tinha visto e que nunca foram encaradas dessa maneira anteriormente. Em 1968, ele voltou sozinho para realizar um estudo fotográfico sobre uma família balinesa da aldeia de Bajoeng Gede, onde todos os professores e alunos do último grau da escola haviam sido assassinados em um massacre político. Rhoda Metraux havia voltado aos Iatmul para coletar música e som, através de sua complexa percepção do trabalho que Gregory e eu havíamos efetuado. Colegas e estudantes usaram partes do material balinês, fazendo análises teóricas muito boas. (...) Há pouco, de um ponto de vista bastante diferente, Clifford e Hildred Geertz, realizaram um belo trabalho sobre Bali, insistindo na distância média [plano geral] que faltou em nossa investigação, já que Gregory estava tão interessado nas faces e mãos dos espectadores das brigas de galos, que não tínhamos fotografias da luta propriamente.

No novo Salão dos Povos do Pacífico, do Museu Americano de História Natural, há uma exposição baseada na coleção de 1300 entalhes balineses analisados por Claire Holt através de cartões, utilizando um método que antecedeu o uso do computador. (...)

Reproduzimos algumas condições da pesquisa balinesa. O grande projeto de pesquisa da Universidade de Columbia, sobre culturas contemporâneas, começou pouco tempo depois do fim da guerra e, sob a direção de Ruth Benedict, foi um destes intentos (o "estudo das culturas à distância"). (...) As entrevistas acerca da infância em um país distante, as películas realizadas na União Soviética ou na França, as atas de reuniões, ou as pinturas e esculturas de artistas que ninguém conheceu, são pálidos reflexos do que é o trabalho dentro de uma cultura, observando diariamente as pessoas, buscando a comprovação de uma teoria no gesto seguinte, ou na próxima representação teatral. (...)

Parece-me bom haver tido, ainda que somente uma vez, um modelo [a pesquisa em Bali] do que pode chegar a ser o trabalho de campo em antropologia. (...)"

¹³¹ (BW, 239).

A pesquisa balinesa foi, para ela, o melhor modelo de trabalho de campo que experimentou.

Uma constante nos trabalhos realizados foi a maneira como Mead delegou a função de registrar com a câmera para seus parceiros de pesquisa (Fortune, Bateson, Theodore e Lenora Schwartz, Ken Heyman). Embora Mead eventualmente fizesse uso da câmera fotográfica (e o fez exclusivamente em Samoa, e em outras viagens algumas vezes), deve-se notar, principalmente, sua participação como diretora das cenas enfocadas. Isto se fez notar sobretudo a partir da pesquisa produzida em Bali, após a qual Bateson escreveria, em suas notas publicadas (as quais serão abordadas no capítulo 2), sobre o modo como Mead coordenou seu trabalho fotográfico.

É importante notar, também, outra questão levantada por Bateson nestas suas notas. Trata-se da diferenciação entre o registro tomado em grande quantidade e “quase ao acaso” a partir de contextos delimitados. E, por outro lado, o registro concebido e produzido especificamente para documentação de teses pré-concebidas (à exemplo do que fez Fortune para ilustrar seu livro sobre os Dobuanos). Ao pensar, por exemplo, no uso das imagens nas viagens de retorno de Mead (em Bali e Almirantado) a temática das mudanças culturais gerais, tanto como a procura de pessoas já conhecidas e estudadas anteriormente, parece ter direcionado em grande parte a tomada de imagens.

Haveria, então, um paradoxo, já que no primeiro caso não é possível dizer que as imagens possam ser simplesmente tomadas sem a interferência seletiva e subjetiva do fotógrafo. Este, mesmo ao não assumir intencionalmente um tipo de enfoque específico e bem delimitado, opera a câmera de acordo com idéias e expectativas gerais que já estão presentes em sua mente no ato das tomadas (em Bali dos anos 30 havia a questão da esquizofrenia). Por outro lado, o registro ou a documentação mais especificamente determinados não excluem a possibilidade do “acaso”, de tal forma que as expectativas iniciais possam ser transformadas.

A questão ficará em aberto, por enquanto, e será alimentada na medida em que se vai procurar percorrer e esclarecer os principais envolvimentos de Mead com as imagens após os trabalhos de campo. Ou seja, na perspectiva tanto das principais reflexões que escreveu, como das efetivas utilizações das imagens ao longo de suas obras publicadas. Ver-se-á que a concepção empirista atribuída à Mead na sua relação com as imagens (que supõe a câmera como um registro objetivo de culturas em desaparecimento), embora presente no pensamento da autora, não é suficiente para explicar toda a gama de suas inúmeras participações e elaborações em trabalhos com imagens.

Doravante, mais precisamente, a questão que se coloca é a de saber o que foi feito das fotografias tomadas no campo. Em que medida contribuem à legitimação e à autoridade do discurso antropológico? Em que medida podem realmente constituir fundamentos epistemológicos para o campo da antropologia?

Ou, por outro lado, na evocação de experiências pessoais e únicas, em que medida as fotografias denunciam as fragilidades deste mesmo discurso, cuja forma de expressão dominante é escrita, para revelar as potencialidades de um outro discurso, simultaneamente visual e verbal? Discurso que aponta para uma outra epistemologia a ser, ainda, constituída com a participação efetiva dos próprios sujeitos enfocados. Em suma, o que as imagens podem revelar sobre as práticas dos antropólogos¹³², no caso, de Margaret Mead e de seus parceiros? Complementarmente, como as imagens seriam potencialmente capazes de contribuir à transformação desta prática?

Os quadros seguintes¹³³ apontam para os principais resultados arquivados e publicados, notadamente em termos do uso das imagens, relativos às pesquisas de Mead. A partir disto, o capítulo 2 abordará mais de perto as utilizações de fotografias e filmes nas publicações da autora e de seus vários parceiros.

Arquivos imagéticos das sete culturas na Biblioteca do Congresso (Washington)

| Samoa | Manus | Arapesh | Mundugomor | Tchambuli | Bali | Iatmul |
|--------------------|----------------------|----------------------|---------------------|---------------------|----------------------|----------------------|
| 1925-6: 1 caixa | 1928-9: 4 caixas | 1931-3: 5 folders | 1931-3: 1 folder | 1931-3: 1 folder | 1936-9: 28 caixas | 1938-9: 10 caixas |
| | 1953-4: 22 caixas | 1973: 1 folder | 1971: 1 folder | | | |
| | 1963-6: 3 folders | | | | | |
| | 1967: 1 folder | | | | | |
| | 1971: 4 folders | | | | | |
| | 1975: 1 folder | | | | | |

¹³² Estes questionamentos são tributários das reflexões de Kilani, Mondher. "Les anthropologues et leur savoir: du terrain au texte", in Kilani, Mondher e outros. *Le Discours Anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, notadamente pp. 99-106.

¹³³ No primeiro, os "folders" são equivalentes à pastas (menos do que "caixas"). Informações da Biblioteca do Congresso em Washington, na pessoa de Mary Wolfskill. No segundo quadro, na próxima página, procura-se relacionar as publicações de Mead aos seus trabalhos de campo.

Principais publicações relacionadas às pesquisas de campo nas sete culturas

| Samoa | Manus | Arapesh | Mundugomor | Tchambuli | Bali | Iatmu |
|--|--|--|--|--|---|--|
| <i>Coming of Age in Samoa</i> (1928) | <i>Growing up in New Guinea</i> (1930) | <i>Sex and temperament</i> (1935) | <i>Sex and temperament</i> (1935) | <i>Sex and temperament</i> (1935) | | [Naven de Gregory Bateson] (1936) |
| <i>The Social Organization of Manu'a</i> (1930) | | <i>The Mountain Arapesh</i> (1938-40-47-49) | | | <i>Balinese Character</i> (1942) | |
| | | <i>Male and Female</i> (1949) | <i>Male and Female</i> (1949) | <i>Male and Female</i> (1949) | <i>Growth and Culture</i> (1951) | |
| | <i>New Lives for Old</i> (1956) | | | | <i>Character Formation Series</i> (1951-52-54) [filmes] | <i>Character Formation Series</i> (1952-54) [filmes] |
| | <i>New Lives for Old</i> (1959) [filme] | | | | <i>People and Places</i> (1959) | |
| <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) | <i>Continuities in Cultural Evolution</i> (1964) |
| | <i>Margaret Mead's New Guinea Journal</i> (1969) [filme] | | | | <i>Family</i> (1965) | |
| <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) | <i>Blackberry Winter</i> (1972) |
| | | | | | <i>World Enough</i> (1975) | |
| <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) | <i>Letters from the Field</i> (1977) |

Capítulo 2

O uso da imagens nas publicações

As imagens tomadas no campo e as primeiras publicações de Mead

Os primeiros trabalhos de campo de Margaret Mead e as publicações (bem como demais resultados) deles decorrentes podem ser considerados sob três perspectivas complementares: a do círculo de especialistas (professores e estudantes) devotados a uma ciência social emergente, a antropologia, inscrita no âmbito de instituições estabelecidas, no que toca à autora em pauta, notadamente nos Estados Unidos e na Inglaterra; na perspectiva do Museu Americano de História Natural, no qual Mead tornou-se curadora assistente e responsável pela região do Pacífico Sul; e, por fim, no âmbito da própria sociedade norte-americana como um todo, em sua situação cultural e histórica nos anos 20 e 30.

O subtítulo do livro publicado sobre a pesquisa em Samoa é bastante sugestivo neste sentido: "um estudo psicológico da juventude primitiva para a civilização ocidental". Foram escritos, inclusive, a pedido do editor, dois capítulos finais no sentido de situar melhor os problemas discutidos (acerca da adolescência) em relação às questões político-educacionais em pauta nos Estados Unidos da época (em suma, a preocupação crescente com o papel e os valores das instituições de ensino).

A segunda publicação principal relativa aos trabalhos de campo recebeu, também, um subtítulo de sentido semelhante: "um estudo comparativo de educação primitiva". O livro é dividido em duas partes: "1. Crescendo numa sociedade Manus" e "2. Reflexões sobre os problemas educacionais de hoje à luz das experiências dos Manus".

Sem entrar em detalhes quanto aos problemas discutidos nestes trabalhos, espera-se apenas apontar para o destino dado às fotografias tomadas no campo.

As fotografias e as publicações antropológicas

Na edição original do livro sobre Samoa, aparecem 12 fotografias, espalhadas ao longo do texto e acompanhadas de curtas legendas destinadas a uma breve identificação da cena. Na edição original do livro sobre os Manus, aparecem 24 fotografias, espalhadas ao longo do texto e acompanhadas de curtas legendas, a exemplo do primeiro livro.

Trata-se, em todo caso, de uma mesma concepção de ilustração já tradicional naquele mercado editorial e indispensável em livros de antropologia. Note-se que Mead também fez publicar fotografias destes trabalhos de campo como forma de ilustrar artigos concebidos para revistas populares¹. Pode-se tentar formular a situação, que interessa ao presente texto apontar, da seguinte maneira:

¹ Indicados, por exemplo, em Mead, M. *Macho e fêmea*, *Op. Cit.*, ps. 297 e 299. Ver "Anexo I", p. 434 em diante.

Os problemas levantados no âmbito da sociedade (e das instituições) da pesquisadora são elaborados, discutidos e escritos em sua própria língua após o retorno do trabalho de campo. São, então, oferecidos ao público de sua própria sociedade na forma de um livro (ou de artigos em revistas ou jornais), no(s) qual(is) aparecem fotografias tomadas nos locais estudados pela autora. Qual é, pois, o estatuto destas fotografias numa ciência que fez da observação e do trabalho de campo seu diferencial metodológico?

Será que estas imagens constituem um detalhe ou curiosidade ilustrativa (em que pese o cuidado, nas edições originais, de dispor estas imagens espalhadas, de maneira a corresponderem, no conteúdo de suas cenas, a um ou outro aspecto tratado naquela parte do texto) que comumente acompanham unidades delimitadas de expressão textual dirigidas a públicos específicos? Em que medida estes últimos se interessariam muito mais pelo que o antropólogo escreveu do que propriamente pelas imagens que tomou? Será que, quando se trata de divulgar a disciplina antropológica, faz-se mister publicar fotografias de povos desconhecidos para atrair a atenção do público? Mas, quando se trata efetivamente de disponibilizar o conhecimento antropológico, que importância assumem estas imagens?

A questão se torna patente ao considerar as reedições dos livros originais. As imagens podem, então, simplesmente desaparecer no caso de uma edição de bolso, ou ainda, serem reunidas e assim dispostas no final do livro, procedimento que simplesmente elimina a relação original que mantinham com os conteúdos tratados pelo texto. Em todo caso, fica evidente a preponderância da expressão escrita nestas primeiras publicações antropológicas, elaboradas após um período de vivência e observação em sociedades distantes.

Antes de procurar esclarecer melhor a concepção de Mead sobre o uso da fotografia nestes trabalhos, há que se considerar, ainda que brevemente, sua maneira de escrever. Se até agora se falou dos livros publicados e de suas edições originais destinadas ao público anglo-saxônico dos anos 20 e 30, deve-se notar que o estilo de escrita de Margaret Mead² contém, no caso dos livros mencionados, um certo apelo aos leitores. Este se traduz pela fluência na caracterização de cenas nativas, tanto quanto pelo desprendimento (de cunho científico) no tratamento de temas relativos à sexualidade.

Estratégias que, se por um lado tornaram a disciplina antropológica mais conhecida e divulgada (como queria a autora), por outro lado não satisfizeram os rigores mantidos nos círculos mais restritos de especialistas. Assim, com relação aos dois primeiros trabalhos de campo, foram concebidas monografias mais técnicas³, que procuraram discutir, com maior rigor, problemas de parentesco e de organização social. Estes trabalhos foram, pois, motivados

² Considerar, sobre isto: Lutkehaus, Nancy C. "Margaret Mead and the 'Rustling-of-the-Wind-in-the-Palm-Trees' School of Ethnographic Writing" in Behar, R. e Gordon, D. A. (eds.) *Women writing culture*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 186-206.

³ Mead, M. "The Social organization of Manu'a" in *Bernice P. Bishop Museum Bulletin*, 76, Hawaii, Honolulu, 1930. *Kinship in the Admiralty islands*. New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 34, Part II, 1934.

pelas críticas direcionadas aos livros inicialmente publicados (*Coming of age in Samoa* e *Growing up in New Guinea*). Críticas que, em suma, apontavam para o pouco tempo de pesquisa de campo, bem como para dúvidas a respeito dos conhecimentos antropológicos apresentados.

Publicações a partir da pesquisa na Nova Guiné

Sobre o terceiro trabalho de campo, realizado entre 1931-33 na Nova Guiné, Mead concebeu logo dois tipos de publicações, destinadas a públicos diferentes (e complementares). O primeiro⁴ (sem fotografias) serviu ao desenvolvimento de sua questão acerca dos temperamentos relativos aos dois sexos em diferentes sociedades e correspondeu às aspirações feministas da sociedade americana (tornou-se seu livro mais conhecido e um emblema do relativismo cultural). O segundo (com fotografias e desenhos, ver, por exemplo, composição 3 [MAI], figuras 4 e 6 e composição 4 [MAI], figura 5, ps. 265 e 267) serviu às exigências dos especialistas e constituiu-se numa série de 5 monografias sobre os povos Arapesh, publicadas entre 1938 e 1949 pelo Museu Americano de História Natural⁵.

Num dos volumes desta série, encontra-se esclarecida a posição de Mead sobre o assunto, segundo diferentes níveis de abstração, do concreto ao teórico. Na seção intitulada "Classificação dos níveis dos materiais concretos", a autora define seus "materiais concretos" como todos aqueles coletados ou organizados no campo de pesquisa. Os diferentes níveis adotados para sua classificação são, então, arranjados em ordem crescente de acordo com o grau de mediação introduzido pelo pesquisador em cada um dos materiais produzidos, como segue⁶.

- a. Espécies colecionadas.
- b. Fotografias.
- c. Desenhos e diagramas de objetos materiais, mapa da vila, etc.
- d. Observações simplesmente registradas sobre indivíduos, como "a deixa a vila no entardecer carregando sua criança numa cesta de rede."
- e. Registros verbais em Arapesh e inglês Pidgin ditados por informantes.
- f. Registros verbais de partes de conversações públicas, cenas divinatórias, etc., nas quais a dificuldade em registrar suficientemente rápido torna as omissões necessárias.
- g. Registros verbais de observações feitas por indivíduos identificados a outros indivíduos e ao próprio investigador.
- h. Registros escritos de memória imediatamente após um evento, nos quais uma conversação é relatada.

⁴ Mead, M. *Sex and temperament*, Op. Cit.

⁵ Mead, M. *The Mountain Arapesh I. An importing culture*, Op. Cit., 1938. *The Mountain Arapesh II. Supernaturalism*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 37, Part 3, 1940. *The Mountain Arapesh III. Socio-economic life* e *The Mountain Arapesh IV. Diary of events in Alitua*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 40, Part 3, 1947. *The Mountain Arapesh V. The record of Unabelin with Rorschach analyses*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 41, Part 3, 1949.

⁶ Mead, M. *The Mountain Arapesh II*, Op. Cit. (utilizo aqui a 2ª edição do mesmo, já referida no capítulo 1: *The Mountain Arapesh II. Arts and supernaturalism*, New York, The Natural History Press, 1970, ps. 207-208).

i. Registros de eventos, sintetizando observações sobre ritual, comportamentos de indivíduos identificados, trechos de conversação, de modo que o investigador interpõe grande quantidade de atenção seletiva com relação ao evento ocorrido.

j. Listas e tabelas organizadas, tais como “lugares dos Marsalai em Alitua”, as quais são confeccionadas no campo de pesquisa, mas são baseadas sobre um longo processo de verificação e conferência com um largo número de informantes.

k. Declarações sobre temas culturais tais como “ocasiões nas quais um homem fere ritualmente a si próprio”, as quais são organizadas no campo a partir de informações prestadas por vários informantes em diferentes contextos, respostas diretas à questões, extrações de relatos ditados, trechos de conversação, referências na mitologia, materiais coletados pelo Dr. Fortune no curso de suas pesquisas lingüísticas e materiais obtidos nas mesmas circunstâncias descritas acima.”

Assim, as fotografias tomadas na Nova Guiné eram, para Mead, na época, quase tão concretas quanto uma escultura coletada no campo de pesquisa⁷. Efetivamente, a série de volumes publicados sobre os Arapesh apresenta todo o conjunto de diferentes dados coletados, desde anotações diversas, tabelas, mapas, mitos, narrativas de acontecimentos, testes psicológicos (rorschach), etc. As fotografias e os desenhos (de técnicas de cestaria, construção de casas, fabricação de ferramentas, etc.) são apresentados ao longo do texto do primeiro volume (de 1938) em 95 figuras das quais 45 são fotografias (algumas reproduzidas nas composições 3 e 4 indicadas há pouco).

Destas, 31 enfocam objetos coletados para o Museu (cestas, braceletes, flautas, etc.), 7 são de habitações e de casas cerimoniais, 3 são retratos em plano médio ou americano e 4 são planos gerais que enfocam nativos em diversas situações e ambientes. Estas fotografias, tomadas por Reo Fortune, foram rearranjadas em três blocos para uma reedição de 1970, na qual aparecem separadas dos desenhos (estes continuaram espalhados ao longo do texto). Estes últimos mantiveram a alcunha de “ilustrações”, ao passo que as fotografias passaram a ser denominadas como “pranchas”.

Sabe-se que o papel da fotografia para Mead assumiu novos contornos na pesquisa realizada em Bali entre 1936 e 1939. Mas pode-se dizer que, até a publicação de *The Mountain Arapesh* em 1938 (e viu-se anteriormente que Mead revisou as provas deste livro enquanto prosseguia com a pesquisa balinesa), o lugar das imagens fotográficas se manteve, ao mesmo tempo, imprescindível para uma publicação antropológica, mas remanejável ou até mesmo dispensável no caso de edições posteriores. Sua consideração a partir de um “nível concreto”, equiparável ao de um objeto artesanal coletado no campo para o Museu, pode ser vista como reconhecimento tácito de que a

⁷ Deve-se notar que não constituíram para ela provas, “mas apenas indicam tendências e sugerem hipóteses a serem verificadas sob condições controladas”. Neste sentido, Mead apontou neste mesmo texto para a relação possível entre “registros observacionais controlados” (do tipo obtido em Bali) e “generalizações científicas”. Mais à frente neste texto, a questão sobre o caráter aleatório ou seletivo das amostras de materiais coletados é discutida a partir das críticas dirigidas por Thurnwald (em 1936) às conclusões de *Sexo e temperamento*. Mead, M. *The Mountain Arapesh II. Arts and supernaturalism, Op. Cit.*, ps. 215 e 222.

forma de expressão final dos conhecimentos antropológicos se daria exclusivamente através da escrita.

Algo diverso ocorreria na publicação posterior de Mead em parceria com Bateson. Todavia, a posição de Mead com relação ao lugar da fotografia foi, na época, uma questão de conferir "validade científica" às imagens fotográficas, enquanto "registros observacionais", através de um controle preciso das condições de tomada. Esta sistematicidade dos dados visuais permitiu, para Mead, creditar as generalizações efetuadas no sentido da identificação de padrões culturais (formas de comportamento culturalmente padronizadas) relativos ao modo como as mães tratam os filhos (ao amamentar, ao dar banho, na presença de outros irmãos), como os pais tratam os filhos, como os irmãos interagem, etc.

Contudo, a expressão da autora, seja no que toca aos temas explorados como às suas conclusões, se deu, como nos trabalhos anteriores, de forma exclusivamente escrita, embora com referências gerais às "análises fotográficas". Estas, para ela, remetiam ao nível concreto das observações realizadas no campo da pesquisa empírica. Mas será esta a única maneira de conceber aquilo que as "análises fotográficas" elaboradas por Gregory Bateson podem nos dar a ver e a pensar? Antes de poder responder a esta questão, espera-se oferecer ao leitor uma breve apresentação desta obra chamada *Balinese Character*.

O uso de imagens em *Balinese Character*

Partindo de diferentes esclarecimentos⁸ escritos sobre este livro de Mead e Bateson, propõe-se introduzir o leitor aos aspectos fundamentais da concepção e da composição de *Balinese Character*. Ele conta hoje com mais de sessenta anos de vida e foi redescoberto, nos anos oitenta⁹, como marco revelador das potencialidades de renovação experimental da disciplina. Foram necessárias, portanto, algumas décadas para que seu estilo despertasse o interesse dos antropólogos norte-americanos. Espera-se, no exercício que se segue, contribuir para o conhecimento desta obra que prometia, desde seu surgimento em 1942, fornecer alternativas para as limitações de uma antropologia ancorada exclusivamente em conceitos verbais¹⁰.

Embora se tenha percebido, através das publicações anteriores de Mead, o lugar por ela atribuído ao uso das imagens, junto aos materiais “concretos” coletados no campo, desta vez as fotografias desempenharam um papel bem diferente. Não mais havia a intenção de mostrar um ou outro aspecto isolado do trabalho de campo eventualmente relacionado ao texto principal, mas sim o desejo de constituir descrições e interpretações inteiramente relacionadas às imagens coletadas. Para Mead, ao que tudo indica, estas imagens continuaram no nível mais próximo do “concreto”, a partir do qual, através de uma concepção analítica aplicada aos dados visuais, se alcançaram níveis mais abstratos expressos, então, pelo texto escrito paralelamente às fotografias.

O fato desta obra ter sido publicada por dois autores, Mead e Bateson, levanta a questão sobre as diferenças possíveis entre as concepções de ambos em torno da visualidade. A parte devotada às imagens, embora elaborada e assinada por Bateson, será por ora atribuída também à Mead, uma vez que se baseou num trabalho de campo efetivamente cooperativo, no qual os registros visuais e verbais foram concebidos complementarmente. Desta maneira a concepção visual da autora com relação a *Balinese Character* poderá ser identificada mais claramente e, isto, na medida em que se encontra em conexão com o uso de imagens nas suas publicações anteriores e posteriores (as quais serão abordadas adiante).

Esta primeira apresentação vai procurar, sobretudo, indicar o lugar preponderante ocupado pelas imagens fotográficas nesta forma de publicação inédita no campo da antropologia. Ver-se-á, concomitantemente, sua organização em diferentes seções, bem como alguns aspectos gerais das mesmas. Será dada atenção, também, à introdução assinada conjuntamente por Mead e Bateson. É inevitável, contudo, que os conteúdos assim brevemente apresentados não fiquem inteiramente claros para o leitor, dado o

⁸ Ver seção 7 da Bibliografia final “Problemática do uso das imagens técnicas na história da antropologia”.

⁹ Canevacci, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001, ps. 67-68.

¹⁰ “(...) the words which one culture has invested with meaning are by the very accuracy of their cultural fit, singularly inappropriate as vehicles for precise comment upon another culture. (...)” (Mead e Bateson, BC, xi).

alto grau de sua complexidade. Mais adiante, no capítulo 3, esta publicação será retomada no sentido de complementar os esclarecimentos aqui oferecidos.

Um gesto convidativo

A frente de capa dura, que envolve 278 páginas em grande formato (23 x 31 cm), recoberta de fino tecido em cor bege, traz no centro a figura estilizada de uma mão em posição clássica do gestual balinês. Separada do restante do corpo, esta figura, originalmente parte de um fantoche (que aparece inteiro na prancha 22) utilizado nos usuais espetáculos de teatro de sombras, abre a seqüência de outras 759 imagens fotográficas organizadas em 100 pranchas (com no mínimo 4, no máximo 13 e em média 6 fotografias cada). Esta mão solitária da capa tem dois de seus dedos flexionados para trás: impressão do movimento vivo nas danças teatrais – sutil convite para o interior do livro no qual ela reencontrará seu corpo e, com ele, numa espécie de dança entre palavras e imagens pelas quais o leitor é conduzido, travará outras inúmeras relações em meio a variados aspectos da vida balinesa.

Note-se que Mead e Bateson, a partir de suas trajetórias singulares¹¹, carregaram para esta obra o resultado de todo um debate anterior¹² acerca do “temperamento”, dos “padrões culturais” (*patterns*), bem como das dimensões “comportamentais e afetivas” de um lado e, de outro, das dimensões “cognitivas” (*ethos* e *eidos*). *Balinese Character* surgiu, pois, como uma sofisticada imbricação de imagens, que lançou luz em múltiplas dimensões da cultura tal, como seus autores a conceberam, notadamente no âmbito dos comportamentos e afetos.

A inter-relação constante entre figuras e pranchas – dança-movimento entre imagens e palavras – confere uma perspectiva holística¹³ à abordagem da cultura balinesa. Cada tema nunca aparece de forma isolada e é somente através da fruição de todo o conjunto imagético-textual que se começa a perceber um pouco melhor a dinâmica da representação construída em torno da sociedade e do povo balinês.

¹¹ Trajetórias abordadas parcialmente em capítulos anteriores. Considerar Samain, Etienne. “*Balinese Character* (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead”, texto introdutório à pesquisa de Alves, André. *Os Argonautas do Mangue*, Campinas/São Paulo, Ed. Unicamp e Imprensa Oficial, 2004, pp. 15-72.

¹² Samain, Etienne. *Ibid.*: fornece uma aproximação abrangente e esclarecedora desse debate e de seus principais tributários: Ruth Benedict, Edward Sapir e os próprios Gregory Bateson e Margaret Mead.

¹³ Neste sentido Samain, E. *Ibid.*, p. 21, nota que, já durante a pesquisa anterior de Bateson, ele “(...) tentou entender o ofício do antropólogo e a maneira com a qual se podia repensar (...) uma abordagem mais *holística* das sociedades humanas e, em particular, a maneira como descrever mais adequadamente a observação sistemática dos detalhes do comportamento humano”. E Heider, Karl. *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, p. 29, nota sobre o uso das imagens por Mead e Bateson: “(...) They deliberately used film to show visual movement and *holistic* interrelationships of complex scenes which could be much better presented on film than described purely in words. (...)”.

Palavras de abertura

Contudo, antes de chegar ao conjunto das imagens no interior do livro, o leitor depara-se com uma série textual. São 60 páginas escritas por Mead e por Bateson. Na introdução assinada por ambos, encontra-se a chave para o entendimento das concepções teóricas que presidiram a feitura do trabalho: a noção de *ethos* cultural, relativa às formas de manifestações emotivas no âmbito de uma cultura determinada.

Trata-se, concomitantemente, de uma dupla resposta dada aos criticismos direcionados aos trabalhos anteriores de Mead (1928, 1930, 1935) e de Bateson (1936). Assim, esta noção de *ethos* permitiu a Mead avançar na sistematização de sua abordagem das culturas (pelo viés dos temperamentos), ao passo que o denso material colhido no campo, além de dever fornecer uma “documentação verificável”¹⁴, permitiu a Bateson constituir um extenso campo visual para explorar concretamente suas formulações ensaiadas em Naven¹⁵.

A seguir, no sentido de contribuir ao entendimento acerca da noção de *ethos*, vejamos algumas diferentes (e complementares) definições formuladas em torno deste antigo vocábulo, reformulado e adotado por Bateson desde sua monografia de 1936:

Algumas definições de *ethos*

Mead e Bateson¹⁶:

“maneira através da qual a vida emocional das pessoas é organizada em formas culturalmente estereotipadas” (*standardized forms*)

“sistema culturalmente padronizado para a organização dos instintos e das emoções das pessoas” (*standardized system*)

Gregory Bateson¹⁷:

“o espírito característico, a tonalidade geral de um povo ou de uma comunidade; o ‘gênio’ de uma instituição ou de um sistema”

¹⁴ Heider, K. *Op. Cit.*, p. 28: “(...) As they wrote in 1942, they used photographs to cover some of the criticisms of their separate earlier work – as a visual filling out of Bateson’s impersonalized abstraction, and as a verifiable documentation for Mead’s broad impressionistic descriptions of human behavior. (...)”. (BC, xii): “(...) The first method was accused of being so synthetic that it became fiction, the second of being so analytic that it became disembodied methodological discussion.”

¹⁵ Samain, E. p. 23: “(...) A cerimônia do Naven não passa, na realidade, de um estudo sobre a natureza da explicação (...), uma tentativa de síntese dos modos através dos quais os dados podem ser estruturados num conjunto. É essa estruturação dos dados que designo pelo termo ‘explicação’. (...)”

¹⁶ (BC, xi)

¹⁷ Bateson, G. *Naven, Op. Cit.*, 1936. Edição utilizada aqui: Stanford, Stanford University Press, 1965, p. 2, nota 1. Citada em Samain, E. “Balinese Character re-visitado”, *Op. Cit.*, p. 48. A nota de Bateson remete ao *Oxford English Dictionary*.

Clifford Geertz¹⁸:

"O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição (...) é o estilo de vida aprovado"

*A Greek-English Lexicon*¹⁹:

"*custom, habit*" (...)

"*Ethica Nicomachea* (Aristóteles):

opõe *ethei* = *by habit* à palavra *phusei* = *by nature*

opõe *díethos* = *from habit* e *ek genethês* = *by birth*"

Etienne Samain²⁰:

"modos diferenciados e estereotipados, maneiras sociais e culturalmente definidas de se comportar"

"sistema codificado dos instintos e das emoções, presentes nas condutas e nos comportamentos de pessoas vivendo numa determinada sociedade"

Dominique Maingueneau²¹:

"Essa noção vem da *Retórica* de Aristóteles, que a entendia como a imagem que um orador transmitia, implicitamente, de si mesmo, através de sua maneira de falar: adotando as entonações, os gestos, o porte geral de um homem honesto, por exemplo, não se diz, explicitamente, que se é honesto, mas isso é mostrado. (...) Todo discurso, oral ou escrito, supõe um *ethos*: implica uma certa representação do corpo de seu *responsável*, do enunciador que se responsabiliza por ele. Sua fala participa de um comportamento global (uma maneira de se mover, de se vestir, de entrar em relação com o outro...). Atribuímos a ele, dessa forma, um *caráter*, um conjunto de traços psicológicos (jovial, severo, simpático...) e uma *corporalidade* (um conjunto de traços físicos e indumentários). "Caráter" e "corporalidade" são inseparáveis, apóiam-se em estereótipos valorizados ou desvalorizados na coletividade, em que se produz a enunciação (...)".

Ciência, arte e comunicação

A idéia de que os autores já haviam se esforçado (nos seus trabalhos anteriores) para "traduzir aspectos da cultura nunca completamente registrados pelos cientistas (embora freqüentemente captados pelos artistas), numa forma de comunicação suficientemente clara e inequívoca a ponto de satisfazer as exigências da investigação científica"²², deverá ser retida para se compreender bem a relação entre o *ethos*, a arte balinesa e o uso das fotografias no livro.

¹⁸ Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, ps. 143 e 146. (Publicado originalmente em 1973.)

¹⁹ *A Greek-English lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 9a ed., 1940. Citado em Samain, E. *Op. Cit.*, 2004, p. 48, nota 73.

²⁰ Samain, E. *Op. Cit.*, 2004, p. 48.

²¹ Maingueneau, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, p. 59. (Grifos originais.)

²² (BC, xi).

É assim que tanto os fantoches, ou títeres sagrados²³, como as pinturas e desenhos, comprados ou coletados durante a pesquisa, são expostos juntamente com as fotografias (e através destas, já que são fotografados um a um), o que aponta para uma possível história das relações entre artistas e intelectuais²⁴, que seria esclarecedora no tocante ao trabalho de Mead e Bateson em meio aos desenhistas e escultores balineses (e artistas americanos²⁵). Mas o que importa notar é justamente a maneira como as fotografias podem expressar formas simbólicas (artefatos artísticos), tanto quanto formas comportamentais (observações coletadas).

Deve-se dizer, todavia, que o que interessou aos autores não foi apenas a suposta "concretude" ou "objetividade" das fotografias (e o modo como esperavam responder aos criticismos já mencionados), enfatizada, por exemplo, por Canevacci²⁶. Mas, antes e fundamentalmente, o que este mesmo autor²⁷ também identificou em *Balinese Character* sem, no entanto, dizer que isto estava posto já na introdução de Mead e Bateson, ou seja, a experimentação com modos de comunicação acerca de outras culturas²⁸:

"(...) a relação entre o que nós podemos dizer agora sobre a cultura balinesa, com estas novas técnicas [fotografia e filme], e o que nós teríamos dito com meios mais imperfeitos de comunicação sobre outras culturas. (...)".

A partir desta passagem, pode-se dizer que escrita e fotografia constituíram, para os autores, duas técnicas comunicacionais, "dois métodos parciais de descrição do *ethos* dos Balineses".²⁹ Ambos foram utilizados conjuntamente no intuito de enriquecer a descrição e a análise interculturais. A discussão sobre os possíveis "graus de objetividade" ou "níveis de concretude" aí envolvidos não deve obscurecer a consciência expressa pelos autores acerca da parcialidade destes dois meios – fotografia e escrita³⁰ - e de suas diferentes relações com as formas artísticas numa cultura determinada.

Difusionismo, funcionalismo e *ethos* cultural

Enfatiza-se, ainda na introdução, que os estudos anteriormente realizados sobre Bali insistem numa abordagem difusionista desta cultura que seria, então, derivada de outras e mais importantes: a chinesa, a hinduísta e a javanesa. Os autores se opuseram a esta interpretação e buscaram identificar

²³ "Shadow-play puppets" ou "Wajangs".

²⁴ Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, (tradução: Patrícia Farias e José Reginaldo Santos Gonçalves), 1998. Particularmente o capítulo sobre o "Surrealismo etnográfico".

²⁵ No capítulo 1 deste trabalho foram abordados alguns aspectos da convivência de Mead e Bateson com Jane Belo, Colin Mcphee e outros artistas em Bali.

²⁶ Canevacci, M. *Antropologia da comunicação visual*, Op. Cit., p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ (BC, xii).

²⁹ (BC, xiii).

³⁰ São as "notas sobre as legendas" escritas por Bateson (BC, 53) que permitem compreender melhor as questões sobre objetividade e generalização científica no entrecruzamento de escrita e fotografia nas pranchas, a fim de superar a interpretação simplista da expressão "objetividade das fotografias".

uma base original da cultura balinesa, a partir da qual outros elementos externos teriam sido apropriados ao longo de séculos. Partiu daí a decisão de centralizar os estudos sobre uma pequena vila das montanhas, Bajoeng Gede, na qual estão ausentes muitas das características comuns nas povoações das planícies ou em outras vilas das montanhas, nas quais se perceberam abundantes elementos hinduístas ou chineses³¹.

Em seguida, após uma exposição sobre as diferentes etapas percorridas durante o trabalho de campo, os resultados da pesquisa e a hipótese teórica que a presidiu são explicitados³²:

“É verdade que cada vila de Bali se diferencia de todas as demais, sob muitos aspectos, e que há diferenças ainda maiores entre os distritos, de modo que nenhuma afirmativa única e concreta sobre Bali é verdadeira para Bali como um todo, e nenhuma afirmativa negativa pode ser feita sem maiores cuidados. Mas através desta diversidade circula um *ethos* comum, observável, por exemplo, na casa da casta mais alta, Brahman, ou na casa de um simples camponês da montanha. (...)”.

Uma ressalva é feita com relação a alguns grupos e castas que contrastaram, segundo os autores, com o restante de Bali, sobre os quais, contudo, não foi realizado o mesmo trabalho sistemático. Nos demais casos, a ênfase da abordagem situa-se nas “atitudes mentais e no sistema de posturas e gestos” que operam com “grandes contrastes de conteúdo e pouca alteração na forma”. Assim, por exemplo, se o povo da montanha é bem mais desconfiado que o povo das planícies, essa diferença é apenas de grau, pois o tipo de desconfiança é o mesmo “para todos os níveis.”³³

Ressalta-se, ao fim da introdução, a idéia de haverem constituído uma amostragem da cena balinesa (em oposição a uma descrição geral – e totalizante – da cultura, o que seria a do modelo funcionalista). A partir desta amostragem, são elaboradas uma síntese, escrita por Mead, e uma análise fotográfica, efetuada por Bateson, das imagens somadas às notas de campo³⁴:

“(...) Tentamos fazer amostragens da organização da vila, dos cerimoniais anuais e dos ritos de passagem, do transe, da pintura, da escultura, dos teatros de sombras, ritos mortuários e comportamento infantil, de maneira a prover séries de quadros transversais da cultura que podem ser considerados juntos, bem como contrapostos. A discussão que segue é uma explanação sintética baseada em várias amostragens; as fotografias são séries selecionadas cuidadosamente, analisadas com base na mesma amostragem.”

Segue-se, então, a síntese escrita por Mead em 10 seções, correspondentes às seções da análise fotográfica confeccionada por Bateson, que aparece em seguida. Antes, porém, da apresentação das imagens analisadas, e logo após a conclusão do texto de Mead, há uma seção escrita por Bateson, de cunho introdutório, intitulada “Notas sobre as fotografias e as legendas” (já referidas anteriormente). Nesta seção, Bateson esclarece as

³¹ (BC, xiii).

³² (BC, xiv).

³³ (BC, xv).

³⁴ (BC, xvi) “Sampling”.

condições técnicas (lentes, filmes, etc.) e o método de abordagem fotográfica empregado, bem como as dificuldades e escolhas seguidas na confecção das legendas. Feito isto, inicia-se a análise fotográfica propriamente dita.

A composição das imagens em pranchas e seções

Cem pranchas³⁵ são organizadas em dez seções: "Introdução", "Orientação espacial e níveis", "Aprendizado", "Integração e desintegração do corpo", "Orifícios do corpo", "Jogos autocósmicos", "Pais e filhos", "Irmãos", "Estágios de desenvolvimento infantil" e "*Rites de Passage*". A exposição de Canevacci³⁶ acerca das seções relaciona-as à trajetória intelectual de Bateson e deixa de enfatizar a dinâmica que preside a leitura das pranchas, às vezes totalmente circular, não linear (ao contrário da maneira com que Canevacci organiza as seções de "a" a "h").

Captar a tônica do trabalho de montagem das pranchas significa, por exemplo, seguir um percurso possível entre outros: [sempre através das remissões (de uma a cinco ou mais) encontradas em cada prancha] o leitor sai da prancha 1 para a prancha 10, daí para a 19, depois para a 45, desta para a 98 e daí a 100, desta última é remetido para a 99, da 99 para a 95, da 95 para a 21 e desta para a prancha 1 novamente. O segundo percurso seria dado pela remissão da prancha 1 para a prancha 2 e daí por diante.

Pode-se, igualmente, visualizar as dez seções de forma circular, sem deixar de aproveitar as sínteses escritas oferecidas linearmente por Canevacci. Para tal, foi confeccionado um quadro, como veremos a seguir, no qual a última seção é representada junto à primeira para indicar a circularidade que preside a organização da análise. No entanto, ao sintetizar os resultados da análise, deixa-se de perceber o trabalho de montagem das imagens em conjuntos significativos, o qual é, com efeito, o diferencial do método de apresentação de fotografias proposto pelos autores. Há que se perguntar, pois, como foram organizadas as 759 fotografias que compõem a "análise fotográfica", questão que será abordada após o referido quadro.

³⁵ Canevacci, M. *Op. Cit.*, 2001, p. 72, aborda cada uma das cem pranchas como sendo "cem figuras totalizando 759 imagens". Mantém-se aqui a denominação de figura (como imagem fotográfica dentro de prancha) adotada no próprio livro.

³⁶ *Ibid.*, pp. 72-79.

As seções de *Balinese Character* (a partir do texto de Canevacci)

| | | | | |
|--|---|---|--|--|
| <p>"Introductory" (1) Introdução geográfica, socioeconômica e psicocultural ao vilarejo de montanha analisado (Bajoeng Gede). Dois argumentos complementares sobre o <i>ethos</i>: aquela sensação de prazer ao estar imerso na multidão (<i>crowd</i>), e aquele comportamento individual particular definido como <i>awayness</i>, isto é, ausência, afastamento da contingência, o estar longe, o isolar-se em público. Por fim, introduz-se o conceito de <i>transe</i> como outro aspecto do caráter balinês.</p> | <p>"Spatial Orientation and Levels" (2) Organização social relacionada às oferendas, com valor econômico e religioso, psicológico e hierárquico, encontrada através da orientação do corpo.</p> | <p>"Learning" (3) Aprendizagem de tipo sinestésico e visual, raramente dependente do ensino verbal, mas muito mais do corporal.</p> | <p>"Integration and Desintegration of the Body" (4) <i>Beroek</i>: o corpo é construído de partes separadas e pode sempre desfazer-se em pedaços. Essa fantasia toma muitas formas, entre as quais a noção de que o corpo seja uma marionete presa nas juntas, e a mesma fantasia é estreitamente relacionada aos fenômenos do êxtase e do transe.</p> | <p>"Orifices of the Body" (5) Análise dos orifícios do corpo, relacionando a boca e o ânus – ou seja, os comportamentos ligados ao comer e ao defecar – ambos revestidos da vergonha (<i>shame</i>), em contraposição ao beber e ao urinar que, pelo contrário, são ações realizadas normalmente também em público (é preciso dizer que os exemplos referem-se somente ao homem). "O corpo é um tubo", um tubo que de fato vai da boca ao ânus, expresso também em jogos infantis.</p> |
| <p>"Rites de Passage" (10) Ritos de passagem: o nascimento, o casamento, a morte. A última prancha "<i>Continuity of life</i>" é dedicada a outro aspecto fundamental da cultura balinesa: as almas dos mortos reencarnam nas crianças. (...)</p> | <p>"Stages of Child Development" (9) Estágios de desenvolvimento da infância à adolescência.</p> | <p>"Siblings" (8) Relações entre irmãos (desviadas na rivalidade dos jogos maternos).</p> | <p>"Parents and Children" (7) Capítulo mais extenso dedicado ao relacionamento pais/filhos. Inicia-se com sugestivas imagens nas quais a criança é mostrada antes como um deus e depois, em contraste, como um ser cheio de "medo", medo causado pelo comportamento da mãe e, desta, transmitido diretamente à criança.</p> | <p>"Autocosmic Play" (6) Símbolos autocósmicos, ou seja, a construção do mundo através da manipulação dos órgãos genitais ou de brinquedos utilizados como próteses fálicas. Dentro dessa verdadeira cosmologia corporal insere-se a célebre briga de galos, talvez por causa da estreita correlação galo-pênis.</p> |

A organização das pranchas

Cada prancha (com fotografias numeradas dispostas numa página) é acompanhada, paralelamente (página ao lado), de um comentário geral sobre a temática tratada (determinado aspecto cultural presente na formação do caráter balinês) e de comentários específicos sobre a situação das fotografias apresentadas (descrição rápida da cena e de seu significado no contexto em que foi inserida; nomes dos que aparecem, idade das crianças, local, data e posição específica dentro do arquivo³⁷). Assim, além dos detalhes contextuais e das legendas básicas que acompanham as imagens, o comentário geral introdutório acrescenta um nível de aproximação a mais na consideração das fotografias.

Vejamus um exemplo: a prancha 10, intitulada “Elevação e respeito I”, relacionada a outras quatro (II, III, IV e V) dentro do capítulo “Orientação espacial e níveis” (ver composição 9 [*Balinese Character*], p. 278). Esta prancha apresenta 6 figuras diferentes: 4 fotografias e 2 pinturas. Neste caso não há uma continuidade espaço-temporal entre as imagens, cada cena é retirada de um contexto diferente: um homem olhando para o alto, uma montanha longínqua, uma dançarina em pé sobre os ombros de um homem, a pintura de uma outra dançarina sendo também carregada, um homem agachado olhando para frente e uma pintura de uma cremação. Qual seria a conexão entre estas cenas diversas?

A descrição acima, no entanto, equivale a uma primeira impressão diante das imagens, sem a leitura das legendas e comentários que as acompanham. Já num “modelo de apresentação seqüencial”³⁸, no qual as imagens sucedem-se umas às outras no tempo e no espaço é possível perceber melhor, apenas visualmente, o conteúdo de uma única cena recortada em várias tomadas. Mas como identificar apenas visualmente o conteúdo das diferentes cenas apresentadas na prancha 10? Como descobrir o que estas cenas têm em comum, o que faz com que apareçam reunidas em bloco significativo?

Neste caso, os comentários escritos permitem esclarecer um pouco os propósitos envolvidos na montagem efetuada. Bateson escreveu nos comentários introdutórios das imagens³⁹:

“Esta e as quatro pranchas seguintes ilustram os sistemas balineses de hierarquia e respeito. Em adição ao sistema de orientação espacial já referido, no qual a direção mais importante fica à leste para o centro da ilha, uma grande soma de atenção é dada à elevação e a cabeça é cerimonialmente a parte mais sagrada do corpo. O respeito é expresso através do curvar-se para baixo ou pela elevação da pessoa respeitada.

³⁷ Três variáveis compõem o código classificador cronológico: a primeira é numérica (número do lote=26filmes), a segunda é alfabética (letra de A a Z dentro do lote=1filme) e a terceira novamente numérica (número do fotograma de 1 a 42); ex.: “9 N 30”.

³⁸ Expressão proposta por Samain, E. *Op. Cit.*, p. 56, ao considerar as pranchas 16 e 47 de *Balinese Character*.

³⁹ (BC, 75). Para ver o plano geral das seções e pranchas de BC consultar “Anexo II”, p. 443.

Cada balinês, em todas as suas relações pessoais, se orienta continuamente em termos dos pontos cardinais e do relativo grau de elevação das várias pessoas com quem convive.”

Em seguida, cada fotografia é identificada, nos comentários relativos de cada fotografia, de acordo com seu contexto original de tomada. Descobre-se que o homem olhando para o alto olhava para um avião (que não aparece na fotografia), que o outro homem olhando à frente era um ator representando um servo curvado diante de seu príncipe (que não aparece na fotografia) e assim por diante. Descobre-se, também, quem fez as pinturas e o que elas representam, além dos locais, datas, nomes dos personagens e o próprio código classificador de cada imagem no arquivo geral constituído.

Esta maneira de apresentação das fotografias se destaca, efetivamente, do que se pode ver em publicações anteriores de Margaret Mead. Diferentemente, também, da mera apresentação de aspectos culturais em forma de pranchas, este modo de usar as imagens inclui a possibilidade de elaboração a partir de um conjunto de imagens diversas.

Ao invés de simplesmente mostrar elementos culturais classificados em categorias estáticas, tais como “pintura”, “escultura”, “vida econômica”, “rituais”, etc., procura-se estabelecer relações formais dinâmicas entre todos estes aspectos, de modo a revelar congruências internas relativas aos padrões fundamentais através dos quais uma cultura encontra-se organizada em suas diferentes facetas. Isto ficará mais claro, no capítulo 3, através da análise do uso de imagens em algumas seções delimitadas deste livro.

Balinese Character e o problema da esquizofrenia

Do modo descrito acima, a forma de apresentação das imagens surge como um modo peculiar de refletir sobre as relações internas entre diferentes contextos em uma mesma sociedade. No âmbito de uma publicação, torna-se complexa e dispendiosa, tanto quanto original⁴⁰. A par com o caráter assumidamente experimental do método de exposição encontra-se, contudo, a justificativa para o financiamento do livro. Trata-se da proposta do Comitê de Estudos da Demência Precoce (esquizofrenia): estudar a ocorrência de esquizofrenia em outras culturas de maneira a delimitar suas possíveis condicionantes sociais.

A formulação foto-analítica a partir das milhares de imagens tomadas em Bali⁴¹ foi, deste modo, veiculada com a interpretação, apresentada no texto do livro, de que a sociedade balinesa propicia a formação de um caráter

⁴⁰ *Balinese Character* é resultado de um trabalho coletivo (que envolveu além de Mead e Bateson, Claire Holt, Dorothy Minton, Karsten Stapelfeldt, etc., BC, v) ao longo de três anos, recebeu uma reedição em 1962 e nunca foi traduzido em outros países.

⁴¹ Após o retorno de Bali, com o auxílio de outros estudiosos, todas as 25 mil fotografias foram projetadas e selecionadas através de categorias. Desta primeira seleção surgiram 6000 a serem ampliadas, processo interrompido, por motivos de tempo e custo, quando se chegou a 4000 ampliações, das quais foram selecionadas a maioria das 759 imagens que compõem o livro (imagens específicas sobre assuntos não contemplados foram procuradas posteriormente). (BC, 51).

dissociado da realidade⁴² (habitado por bruxas, dragões e espíritos que constituem motivo para medo e para sublimação através da arte, em prejuízo das relações inter-pessoais). Mas até que ponto uma tal conclusão pode se basear nos “registros observacionais” efetuados? Esta questão foi levantada numa resenha já no ano seguinte ao surgimento de *Balinese Character*⁴³ e, mais recentemente, um casal de psiquiatras (ela balinesa) publicou um livro⁴⁴ que discute as formulações verbais de Mead e Bateson com relação às imagens apresentadas no livro.

Note-se que tais críticas, no entanto, assumem uma concepção de imagem que diz respeito à função de observação sistemática da realidade com vistas à comprovação de hipóteses científicas. Espera-se demonstrar, além deste aspecto, ao longo das próximas seções, outras diferentes funções atribuídas às imagens no âmbito das publicações de Mead. Com relação ao uso de imagens em *Balinese Character*, no entanto, a concepção de imagem não se restringe à função de observação, como se verá no capítulo 3.

A autora, contudo, reinvestiu seus esforços sobre as imagens balinesas num trabalho posterior (*Growth and Culture*, abordado mais adiante), no qual fica clara sua concepção “observacional” do uso das imagens. Por ora, no intuito de acompanhar toda a trajetória dos envolvimento de Mead com as fotografias, abordar-se-á seu artigo de 1946, no qual fez publicar uma série de “figuras”.

⁴² O chamado pelos psiquiatras americanos de “caráter esquizóide”. Contudo, é discutível se a “análise fotográfica” leva necessariamente a esta interpretação. O problema é apontado por Canevacci que chega a dizer que “(...) *Balinese Character* é também um testemunho, infeliz, de como os financiamentos podem distorcer as conclusões.” Canevacci, M. *Op. Cit.*, p. 81.

⁴³ “(...) Nunca ficamos certos, mesmo com o material fotográfico, sobre em que medida a seleção influencia a síntese interpretativa cuja lógica interna é tão convincente. (...)”, Murphy, L. B. and Murphy, G. “Review of *Balinese Character. A Photographic Analysis*” in *American Anthropologist*, vol. 45, 1943, (pp. 615-619), p. 618. Estes autores reconhecem a importância do uso da fotografia mas consideram que o método é ainda insuficiente para os padrões científicos exigidos.

⁴⁴ Os autores questionaram, com base em suas próprias observações realizadas em Bali, inúmeras interpretações das imagens apresentadas em *Balinese Character* mas escreveram, sobre o uso das imagens por Mead e Bateson: “Seu método fotográfico foi inovador e impressionante, embora nunca usado novamente por Bateson e pouco usado por outros antropólogos. (...)”. Jensen, G. e Suryani, L. K. *The Balinese People. A reinvestigation of character*, *Op. cit.*, p. 49.

A concepção de Mead sobre o uso de imagens em "pesquisas com crianças primitivas"

O tipo de crítica mencionado há pouco partilha, todavia, da mesma concepção de "registro" que levou Margaret Mead a adotar enfaticamente o uso da câmera e das imagens na pesquisa balinesa⁴⁵. Num artigo de 1946, intitulado "Pesquisa sobre crianças primitivas"⁴⁶, ela escreveu que os dados coletados no campo deveriam servir à correção (tanto negativa quanto positiva) das hipóteses formuladas, seja no campo da psicologia, como em antropologia. O uso da fotografia e do cinema em Bali aparece mencionado dentro da estratégia metodológica chamada "abordagem da história natural", que consiste, em suma, na cuidadosa e detalhada observação de crianças em situações cotidianas⁴⁷:

“(...) Nesta abordagem o investigador fica minimamente presente, procura apagar a si mesmo e à sua câmera tanto quanto seja possível e registra o contexto geral do comportamento tanto quanto o próprio comportamento enfocado. (...)”

No mesmo artigo, Mead afirma que o registro cinematográfico constitui o “mais completo registro comportamental”, embora tenha seu “valor limitado caso não haja registro verbal simultâneo”⁴⁸. Esta simultaneidade de registros (verbais e visuais), produzidos por mais de um pesquisador, é outro tema explorado pela autora. Todos estes fatores seriam, então, protocolos de validação científica na medida em que a predisposição pessoal do pesquisador na formação dos registros seria controlada e reduzida a um grau mínimo. É, enfim, a intenção de verificar hipóteses através de registros (visuais e/ou verbais) cada vez mais refinados que presidiu tanto a concepção de Mead acerca de seu próprio trabalho⁴⁹, quanto a concepção de ciência das críticas de *Balinese Character* mencionadas há pouco.

Faz-se necessário pois, para esclarecer melhor as posições de Mead acerca do uso da câmera, enfatizar sua concepção geral de trabalho de campo a partir do impacto da pesquisa balinesa. No referido artigo, ela cita sua pesquisa em Samoa como exemplo de “correção negativa para hipóteses culturalmente limitadas” (sobre as perturbações adolescentes serem um fenômeno psicológico universal) e conclui⁵⁰:

⁴⁵ Como forma de observação sistemática da realidade com vistas à comprovação de hipóteses científicas.

⁴⁶ Mead, M. “Research on primitive children” in Carmichael, Leonard. *Manual of child psychology*, New York, John Wiley & Sons, 1946, (pp. 667-706), ps. 672-674.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 678.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 680.

⁴⁹ A resenha mencionada mais atrás questiona, contudo, a própria sistematicidade dos “registros observacionais” apresentados em *Balinese Character*. “(...) A hipótese sobre afeto-evitação (estimulação-frustração) não é, portanto, definida em termos de possibilidade de ser verificada através do material fotográfico enquanto tal, por mais verdadeira que possa ser de fato.” “(...) Apesar dos registros fotográficos, o estudo ainda carece de uma estrutura sistemática, falta uma distinção mais clara entre hipóteses e fatos, do tipo que tem caracterizado historicamente a maioria dos trabalhos de ciências sociais. (...)”. Murphy, L. B. e Murphy, G. *Op. Cit.*, ps. 616 e 619.

⁵⁰ Mead, M. “Research on primitive children”, *Op. Cit.*, p. 674.

“(...) De tais estudos supersimplificados, entretanto, nada podemos esperar que não negativas, corretivas e pré-informadas conclusões e tais abordagens são hoje definitivamente ultrapassadas.”

A pesquisa balinesa é então apresentada como exemplo de coleta de dados sobre a totalidade do processo de socialização. Dentro deste processo, então, focos específicos podem ser estudados (perturbações na adolescência, aprendizado na infância, etc.). Para Mead, o estudo de problemas bem delimitados e precisos em outras culturas, sem a realização deste “estudo básico” sobre o processo de socialização, teria seu significado bastante limitado. Tanto na consideração do desenvolvimento de personalidades individuais, como no que toca a comportamentos ou crenças específicos, o pano de fundo dado pela totalidade dos processos de socialização deve ser conhecido. Dessa forma, um ponto específico qualquer escolhido para estudo acaba, também, por desempenhar um “papel sistemático” dentro do todo social⁵¹. (p. 677)

Este “estudo básico” da sociedade, segundo a autora, só adquire eficácia se houver⁵²:

“(...) acumulação de massas de registros simultâneos, relatos verbais de comportamentos, registros fotográficos, registros observacionais múltiplos, desempenhos em testes projetivos, etc., os quais possam tornar-se disponíveis para análises subseqüentes na medida em que nossas hipóteses também se tornam mais refinadas.”

Desse modo, as tendências culturais básicas são passíveis de serem delineadas com base em uma série de registros sistemáticos, entre os quais figuram os da câmera fotográfica e cinematográfica, que permitem, então, identificar acuradamente os padrões culturais dominantes numa dada sociedade. Nesta perspectiva, segundo Mead⁵³:

“(...) o estudo do quadro total em Bali mostra: o modo como o aprendizado tem lugar, pela manipulação direta do corpo do aprendiz ou pela participação, no caso das crianças carregadas, no ritmo dos atos de sua mãe ou pela observação do que os outros fazem, mas com um mínimo de ensino verbal de qualquer tipo; o modo no qual o comportamento das crianças é controlado pelas exclamações entoadas enfaticamente e acompanhadas da invocação de um dos vários símbolos de medo – gato selvagem, bruxa, escorpião; o modo pelo qual um gradual afastamento com relação a outras pessoas, seguido de diminuição e, finalmente, de desaparecimento de iniciativas para receber alguma espécie de atenção pessoal, tem lugar na criança balinesa, cujas reações são objeto contínuo de brincadeiras feitas por adultos e crianças mais velhas; a ausência de qualquer manifestação de culpa ou remorso; o alto grau de hipocondria, junto a uma enorme preocupação em brincar com o próprio corpo; a maneira pela qual o artesão usa apenas os músculos absolutamente essenciais para uma dada tarefa, de tal forma que nunca ocorre envolvimento total do corpo; o reconhecimento especial dos balineses quanto à orientação espacial e suas objeções à ebriedade; sua interruptibilidade e aparente falta

⁵¹ *Ibid.*, p. 677.

⁵² *Ibid.*, p. 699.

⁵³ *Ibid.*, p. 676.

de perseverança; a ausência de comportamentos orientados para determinado fim ou objetivo. (...).”

A partir destes motivos e de outros comparáveis, identificados e documentados, torna-se possível, segundo ainda o texto de Mead, formar novas e frutíferas hipóteses (a serem futuramente verificadas por outros meios) a partir da comparação inter-cultural. Contudo, o texto alerta, deve-se buscar comparar a totalidade dos sistemas culturais para a “organização do caráter” e não simples itens isolados de comportamento⁵⁴. Ou seja, cada item delimitado não pode ser considerado, numa comparação inter-cultural, fora do quadro cultural mais geral em que se insere. Satisfeita esta premissa, os detalhes relativos a tipos de comportamento precisos podem, então, ser comparados.

Assim, até aqui, o papel atribuído por Mead às imagens fotográficas e filmicas é basicamente o de registrar, de modo a constituir descrições úteis na construção de hipóteses gerais nos campos científicos da antropologia, psicologia, bem como em outras ciências sociais. As 40 imagens fotográficas publicadas neste artigo sobre a “pesquisa sobre crianças primitivas” mostram possibilidades relativas aos métodos de “registro observacional” abordados no texto.

Indicam, também, outro fator importante na concepção antropológica da autora: o uso de comparações inter-culturais para o estabelecimento e verificação de hipóteses. Dessa maneira, por exemplo, imagens tomadas em diferentes sociedades enfocam “padrões” de manejo (carregamento) de crianças por suas mães ou pais. Cada “padrão”, pensado dentro do quadro geral de sua cultura, se relaciona hipoteticamente com a personalidade social típica dos adultos (ver composição 17 [“Research on primitive children”], p. 294).

No referido artigo são reproduzidos, além das imagens fotográficas, 4 desenhos feitos por crianças Arapesh, Manus e balinesas (todos numa mesma prancha⁵⁵). As fotografias estão reunidas em grupos de 4 a 7 e cada grupo é denominado como “figura”, para os quais é apresentado um título, uma curta introdução que identifica os contextos gerais de tomada, além de um curto comentário descritivo para cada imagem (como foi feito em *Balinese Character* porém, de maneira simplificada).

Vinte e uma fotografias são de Bali, enquanto as demais enfocam os locais investigados anteriormente por Mead bem como por outros pesquisadores. Percebe-se que os comentários foram elaborados especialmente para este artigo: das 8 “figuras” apresentadas, apenas uma reproduz exatamente uma seqüência de *Balinese Character* (prancha 72, não reproduzida aqui) para a qual a autora resumiu os comentários originais. O conjunto das imagens apresentadas (tomadas por diversos pesquisadores) no

⁵⁴ *Ibid.*, p. 675.

⁵⁵ O título desta prancha, na qual os desenhos são considerados como parte dos testes projetivos utilizados por Mead, é interessante de ser notado: “desenhos infantis mostrando diferenças estilísticas” (“Figura 10” in Mead, M. *Ibid.*, p. 698).

artigo serve, enfim, como ilustração das formulações metodológicas propostas por Mead (constituem, dessa forma, exemplos de observação sistemática).

O uso de imagens nos “estudos de culturas à distância”

A mesma concepção observacional esteve presente nos chamados “estudos da cultura à distância”. Dentro de condições impostas pela guerra fria⁵⁶, este grupo de “pesquisas sobre sociedades contemporâneas”⁵⁷ da Universidade de Columbia buscou coletar diferentes materiais⁵⁸ (tipos variados de registros) numa série de países, de maneira a estudar hipóteses sobre o desenvolvimento das personalidades segundo os quadros gerais construídos sobre cada uma destas culturas. Se em Bali o estudo de algumas famílias de uma vila montanhosa, aliado aos enfoques constituídos sobre a vida cerimonial em diferentes cidades, serviu às hipóteses sobre um “caráter balinês” generalizado, desta vez, uma série de dados coletados à distância serviu às hipóteses formuladas sobre diferentes tipos de “caráter nacional”⁵⁹.

Desse modo, por exemplo, a hipótese formulada por Mead⁶⁰ sobre as relações entre o enfaixamento de crianças pequenas e a postura autoritária de adultos na Rússia⁶¹ foi estudada com base em manuais de cuidados infantis, fontes literárias, entrevistas, etc.. Esta concepção geral, cujo quadro teórico reunia principalmente elementos de antropologia e psicanálise (os quais justificaram o enfoque privilegiado na infância como lugar da “formação do caráter” adulto), abriu caminho para diferentes tipos de estudos por diversos pesquisadores.

Os dois principais resultados publicados⁶² a partir destas pesquisas trazem uma série de análises de filmes. Toda a parte 6 do livro *The study of culture at a distance*, por exemplo, é dedicada à abordagem de filmes (da Itália, França, Rússia, China e Alemanha) assinadas por Rhoda Métraux, Martha Wolfenstein, Jane Belo, Geoffrey Gorer, John Hast Weakland, Margaret Mead, Vera Schwarz e Gregory Bateson⁶³. Além disso, há diversas entrevistas e

⁵⁶ Que tornaram problemáticas pesquisas de campo em países estrangeiros tais como Japão e Rússia.

⁵⁷ Inicialmente foi dirigido por Ruth Benedict e, após sua morte em 1949, Margaret Mead assumiu a coordenação do projeto que envolveu dezenas de pesquisadores (Jane Belo, Geoffrey Gorer, Ruth Landes, Ruth Bunzel, Frances C. MacGregor, Rhoda Métraux, Erik H. Erikson, Martha Wolfenstein, etc.) Mead, M. e Metraux, Rhoda. (eds.) *The study of culture at a distance*, New York, Berghman, p. 507. (Publicado originalmente em 1953.)

⁵⁸ Basicamente entrevistas, dados da literatura oral e escrita, filmes, fotografias, desenhos e testes projetivos.

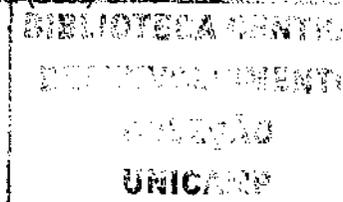
⁵⁹ A relação problemática entre a noção de “caráter nacional” e a criação de estereótipos foi discutida por Canevacci, M. Op. Cit., 2001, p. 82. Ele cita o trabalho de Bourguignon, E. *Antropologia Psicológica*, Bari, Laterza, 1983, pp. 137-145. Considere-se, também: Bateson, G. “Morale and National Character” in Watson, Goodwin. (ed.) *Civilian Morale*, Boston, Houghton Mifflin, 1942, pp. 71-91.

⁶⁰ Mead, M. e Metraux, R. *The study of culture at a distance*, Op. Cit., p. 116.

⁶¹ “(...) Mesmo que tivéssemos que aceitar esses fatos como provados, uma relação entre eles não estaria assim estabelecida. Pela natureza do grupo cultural como uma amostra, muitas outras práticas estão associadas ao procedimento escolhido para estudo. Algumas outras práticas podem, portanto, ser responsáveis por qualquer aspecto demonstrável do caráter do grupo.” Skinner, B. F. *Ciência e comportamento humano*, São Paulo, Martins Fontes, 1989 (7ª ed.), “caráter cultural”, pp. 397-398.

⁶² *The study of culture at a distance* (1953) e Mead, M. e Wolfenstein, Martha (eds.) *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.

⁶³ Mead, M. e Metraux, R. Op. Cit., pp. 293-347.



artigos, por exemplo, sobre o “pensamento ‘visual’ russo”⁶⁴, ou sobre a noção de “ressonância em imagens”⁶⁵ ou, ainda, sobre “a imagem da criança nos filmes contemporâneos”⁶⁶.

A parte 2 do livro *Childhood in Contemporary Cultures* (1955) intitula-se “estudos observacionais” e traz artigos sobre as crianças em Bali, na França e em Israel (por Jane Belo, Colin McPhee, Martha Wolfenstein e Mark Zborowski). Mead assinou o artigo “Crianças e ritual em Bali”⁶⁷ para o qual elaborou e fez publicar 6 pranchas, com 3 a 4 fotografias cada (20 ao todo), com comentários elaborados para cada imagem (não exatamente os mesmos comentários das imagens que, em menos da metade das vezes, aparecem também em *Balinese Character*).

Não há, contudo, comentário introdutório às pranchas. Este artigo retoma, em linhas gerais, as interpretações de *Balinese Character* com relação à infância de maneira a enfatizar o aprendizado ritual. Note-se que a imagem da dançarina em transe da prancha 10 de BC (ver composição 9 [*Balinese Character*], fig. 3, p. 279) aparece neste artigo de Mead porém, acompanhada de 3 fotografias de outra garota, I Renoe, também afeita ao transe. O grupo de 4 imagens forma a prancha IV, sem quaisquer comentários introdutórios.

Deve-se notar, ainda, a inclusão das análises fílmicas no escopo de pesquisa de Mead. Embora sua concepção geral, anteriormente apontada, em torno do trabalho de campo⁶⁸ e dos “registros observacionais” pareça se aplicar também neste caso (ou seja, os filmes produzidos em outros países constituem instrumentos de observação para o delineamento de padrões culturais, a partir de considerações sobre as histórias apresentadas e a personalidade dos personagens), não se pode afirmar que todos estes estudos, realizados por diversos pesquisadores, partilhem exatamente das mesmas posições gerais expressas por Mead no tocante ao uso das imagens⁶⁹. Mesmo os textos da autora nestes dois livros mereceriam uma atenção mais detida, que não caberá dispensar aqui.

⁶⁴ Assinado por Leopold H. Haimson, *Ibid.*, pp. 269-271

⁶⁵ Assinado por Rhoda Metraux, *Ibid.*, pp. 381-403.

⁶⁶ Assinado por Martha Wolfenstein, *Childhood in contemporary cultures, Op. Cit.*, pp. 277-297.

⁶⁷ Mead, M. “Children and ritual in Bali” in Mead, M. e Wolfenstein, M. *Op. Cit.*, pp. 40-51.

⁶⁸ Mead afirmou que o trabalho de campo antropológico (mesmo quando impossibilitado de realizar-se) é o modelo através do qual “os métodos substitutos e necessariamente menos satisfatórios para o estudo de culturas à distância podem ser medidos. (...)”, Mead, M e Metraux, R. *Op. Cit.*, p. 47.

⁶⁹ O artigo de Hikiji, por exemplo, ressalta a análise de Bateson sobre o filme “Hitlerjung Quex”: “A análise de Bateson não é reproduzida integralmente no livro de Mead e Métraux. (...) No entanto, alguns de seus princípios ficam claros nos trechos selecionados pelas organizadoras. E um dos mais importantes, sem dúvida, é o do tratamento do filme como mito. (...) É como se Bateson não se contentasse com a utilização do filme como pista de acesso à cultura desconhecida, mergulhando no filme em si. Ao analisá-lo em seus detalhes constitutivos, o autor apreende mais do que o comportamento padrão do ‘outro’: ele entende o modo de ver deste grupo, suas representações de si e do inimigo.”. Hikiji, Rose Satiko G. “Antropólogos vão ao cinema: observações sobre a constituição do filme como campo.” in *Cadernos de campo*, São Paulo, USP, n. 7, 1997/8, pp. 99-101.

Growth and Culture e o Atlas do comportamento infantil

A questão do desenvolvimento da personalidade na infância e sua relação com as formas sociais estabelecidas, e o “caráter” adulto daí resultado foi retomada num outro trabalho de Mead intitulado *Growth and Culture*⁷⁰. Antes, porém, de apresentar esta obra, será necessário contar um pouco da história de seu surgimento.

Em contato freqüente com instituições e pesquisas relacionadas ao tema do crescimento e da educação, a autora encontrou no trabalho dos Drs. Arnold Gesell⁷¹ e Frances Ilg⁷² uma motivação para retomar, desta vez extensamente, as imagens balinesas. A idéia básica consistiu em enfocar com detalhes extremos os padrões de comportamento adquiridos por uma série de crianças balinesas⁷³ ao longo de seus primeiros anos. As relações entre os temperamentos ou entre o “caráter” adulto e as situações vividas desde a infância foram mantidas como hipóteses para as quais o estudo minucioso e exclusivo do desenvolvimento infantil deveria lançar luz⁷⁴.

Mas, na metodologia utilizada pela Clínica de Yale, o uso de câmeras havia ocupado um lugar central, na medida em que foi produzida uma longa série de “registros observacionais” rigorosamente controlados (como se verá abaixo). Evidentemente esta ênfase visual chamou a atenção de Mead, já que representava uma base sólida para comparações⁷⁵ sistemáticas. Na ocasião, ela reconheceu, no entanto, as limitações dos seus materiais coletados em Bali diante dos registros precisos da equipe de Gesell. Uma das limitações diz respeito à identificação das idades das crianças de Bali⁷⁶ – Mead sabia a idade exata apenas das crianças cujo nascimento havia documentado – e a outra se

⁷⁰ Mead, M. e McGregor, Frances C. *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood*, New York, Putnam, 1951. (Doravante GC).

⁷¹ Arnold Gesell, Frances Ilg e outros criaram nos anos 20 a Clínica de Desenvolvimento Infantil de Yale, posteriormente transformada no Instituto Gesell de Desenvolvimento Infantil.

⁷² Mead conheceu Frances Ilg no Instituto Vassar (Vassar Summer Institute) em 1945, quando tomou contato com o “conceito de desenvolvimento em espiral” no trato da infância. Ao se familiarizar com os conceitos e métodos da Clínica de Yale, sentiu “que encontrou algo pelo qual procurara nos últimos 10 anos” (GC, 199). Em janeiro de 1946 Mead encontrou-se com o Dr. Gesell numa reunião da Sociedade de Neurologia de Nova York, quando então discutiu com ele o “conceito espiral” e, por exemplo, a “facilidade com a qual a criança balinesa de 7 meses era capaz de reproduzir a postura de oração” (GC, 199).

⁷³ Entre 1939-1941, Dorothy Davis, uma colaboradora de Mead, elaborou, com base nos diários e catálogos de filmes e fotografias de Bali, um índice analítico para cada uma das crianças mais importantes. (GC, 200)

⁷⁴ “(...) Eu acreditei que se quiséssemos obter algum avanço no entendimento da maneira pela qual diferentes culturas institucionalizam um temperamento, seria através de um estudo detalhado do desenvolvimento mais do que qualquer comparação entre tipos de temperamentos constituídos em adultos e formas culturais. (...)” (GC, 198)

⁷⁵ Comparações entre o desenvolvimento das crianças norte-americanas de New Haven-Yale e das balinesas, supostamente na mesma perspectiva sistemática referida no artigo visto há pouco, “pesquisa sobre crianças primitivas”, publicado por Mead no *Manual de psicologia infantil* de 1946, no qual aparece, também, um artigo do Dr. Gesell intitulado “ontogênese do comportamento infantil”. Gesell, Arnold. “The ontogenesis of infant behavior” in Carmichael, L. *Manual of child psychology*, Op. Cit., pp. 295-331.

⁷⁶ O calendário balinês é fundamentalmente diferente do ocidental e as crianças balinesas dos anos 30, de todo modo, não faziam “aniversário” todos os anos mas, antes, passavam por ritos de iniciação à época própria.

refere às próprias condições de obtenção dos “registros observacionais”⁷⁷. Dessa maneira, segundo a autora, não havia como utilizar o mesmo tipo de abordagem proposto em Yale, para o qual seria necessário “esperar por mais trabalho de campo”⁷⁸ em Bali.

As imagens do Atlas do comportamento infantil

Para se ter uma idéia melhor, então, do trabalho de documentação visual realizado na Clínica de Yale para o desenvolvimento infantil, será preciso abordar com mais detalhes os dois volumes do *Atlas do comportamento infantil* publicado em 1934 pelo Dr. Arnold Gesell⁷⁹.

O primeiro volume, chamado “série normativa”, é composto por 1400 imagens (fotogramas extraídos de filmes produzidos em 16mm) de uma série de 7 crianças, identificadas por código (e não pelo nome), em situações criadas num ambiente especialmente preparado para documentar a evolução de suas capacidades e reações a diferentes estímulos (ver composição 18 [*Atlas do comportamento infantil*], p. 298). O segundo volume, chamado “série naturalística”, contém 1800 fotogramas (extraídos de filmes produzidos em 35mm) de um conjunto de 6 crianças, identificadas por códigos (garotas A e B, garotos A, B, C e D), em situações vivenciadas num ambiente destinado a reproduzir tanto quanto possível as próprias condições familiares vividas cotidianamente (ver composição 19 [*Atlas do comportamento infantil*], p. 300).

O processo de produção das imagens selecionadas para o primeiro volume iniciou-se em 1924 e consistiu em exames e testes (de locomoção, coordenação e etc., com auxílio de cubos, barbantes, argolas, espelhos, colheres, etc.) realizados regularmente, com intervalos de 4 semanas, dentro do “domo fotográfico”⁸⁰ da clínica. Utilizando-se a mesma periodicidade, foram feitas as imagens da “série naturalística”, com a diferença de que os pais com suas crianças, neste caso, passavam um dia e uma noite inteira na casa-estúdio, de modo a tornar possíveis os registros de um “dia típico” da vida da criança⁸¹.

⁷⁷ Na parte final de *Growth and Culture* descobre-se, por exemplo, que para um largo número de tomadas fotográficas não foi efetuado registro verbal correspondente (uma vez que nem sempre, durante o trabalho de campo, Mead ou I Made Kaler acompanharam Bateson de perto). Descobre-se, também, que o número total de 25000 fotografias foi apenas estimado pelos autores com base em anotações e catálogos que foram, inclusive, corrigidos e complementados na medida em que o material era processado em Nova York entre 1939-40. (GC, 200).

⁷⁸ “(...) Ficou claro que para utilizar a abordagem dos Drs. Gesell-Ilg, as idades eram absolutamente necessárias e uma quantidade muito maior de situações comparáveis seria essencial, então admiti que qualquer utilização deste método teria que esperar por mais trabalho de campo. (...)” (GC, 199).

⁷⁹ Gesell, Arnold. *An Atlas of Infant Behavior: a systematic delineation of the forms and early growth of human behavior patterns, illustrated by 3200 action photographs, in two volumes*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1934.

⁸⁰ Espécie de bolha equipada por dentro com mobílias para a criança (berço, cadeira, etc.) e cercada por 2 câmeras silenciosas do lado de fora, imperceptíveis no lado interno. (Conforme composição 18 [*Atlas do comportamento infantil*], p. 298).

⁸¹ Uma casa equipada com uma sala-estúdio que, através de arranjos inter-cambiáveis, permitia transformar seu ambiente conforme a atividade a ser registrada (cozinha, banheiro, quarto de dormir ou de brincar). (Cf. composição 19 [*Atlas do comportamento infantil*], p. 300).

Tanto as condições de iluminação e de preparação das tomadas (enfoque, enquadramento, ângulo de tomada, etc.), quanto o processamento, a análise e a catalogação dos filmes procuraram seguir os mesmos padrões técnicos de modo a propiciar estudos comparativos controlados (entre as diferentes fases comportamentais, como também entre as diversas crianças) e produzir publicações impressas de qualidade⁸². Assim, a revelação e organização dos materiais filmados foram realizados pela própria equipe da clínica em dependências específicas para tais fins.

Ao longo deste trabalho, reuniram-se várias séries de filmes (a duração de cada comportamento enfocado foi de pelo menos um minuto, de modo a manter "integridade natural" e um "fluxo coerente"⁸³ com os propósitos da pesquisa) que representam as várias fases de aquisição de padrões comportamentais sucessivos ao longo dos cinco primeiros anos de vida, com especial ênfase no primeiro.

Desse modo, o primeiro volume do atlas constitui um inventário selecionado das capacidades infantis progressivamente adquiridas e expressas através de movimentos, posturas e gestos significativos (ver composição 18 [*Atlas do comportamento infantil*], p. 298). O segundo volume foi concebido complementarmente e organizado biograficamente (cada criança é mostrada em sucessivas "fases-padrão") para permitir, inclusive, entrever diferenças individuais na maneira como os mesmos comportamentos são vivenciados social e cotidianamente (como se verá adiante em duas situações selecionadas).

A análise dos filmes produzidos e a seleção de 3200 imagens para publicação no atlas, dentre milhões de fotogramas, seguiu, portanto, o propósito de delinear a formação progressiva de padrões comportamentais básicos. Esta seleção ou "seriação" foi concebida para mostrar os estudos realizados dentro de três perspectivas⁸⁴ complementares. Num único fotograma aparece identificado o comportamento estudado (andar, pegar com as mãos, responder a um estímulo social com um olhar, etc.). Através de sua seqüência relativa pode-se ver o episódio inteiro no qual o comportamento ocorreu. Finalmente, por meio da organização sistemática, percebe-se o desenvolvimento da criança, ao longo do tempo de crescimento, em diferentes situações comportamentais.

Pressupõe-se, nesta concepção, que o desenvolvimento mental expressa (e é condição para) a aquisição progressiva destes comportamentos padronizados, na medida em que os acompanha. Assim, o conceito "espiral" diz respeito às transformações psicológicas relativas a cada fase-padrão comportamental desenvolvida pela criança em determinada época. Há, dessa maneira, uma alternância sucessiva ao longo do desenvolvimento expressa por

⁸² "(...) Este corpus de materiais pode ser vistos em toda sua fluência apenas na tela, mas o propósito do atlas é elucidar e dissecar esta fluência para estudo analítico. Para tanto, o meio mais sólido da página impressa é necessário. (...)". Gesell, A. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 13.

⁸³ Gesell, A. *Op. Cit.*, vol. 2, p. 535.

⁸⁴ Gesell, A. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 17.

um comportamento social calmo e cooperativo, seguido por estados de ansiedade e irritação, durante os quais a criança adquire novas capacidades motoras, que a levam novamente a uma integração social intensa e assim por diante. O delineamento do atlas foi concebido, portanto, para constituir parâmetros de “normalidade” na maturação das crianças, úteis tanto para pais e mães como, de modo geral, o estudo, tratamento e acompanhamento do crescimento infantil.

O uso das fotografias em Growth and culture

Embora tenha reconhecido as limitações e diferenças dos materiais coletados em Bali, Mead insistiu em realizar “pelo menos um estudo exploratório das hipóteses de Gesell-Ilg através do uso da coleção de fotografias balinesas”⁸⁵. Ainda em 1946, a autora conheceu Frances Cooke MacGregor numa reunião científica⁸⁶ e pensou ter encontrado a pessoa adequada para colaborar no trabalho sobre o desenvolvimento infantil balinês. Retomou, então, o catálogo através do qual Dorothy Davis havia organizado o material imagético com relação às crianças enfocadas em Bali para efetuar, com os auspícios do “Comitê para estudo da demência precoce”, a ampliação de 4000 fotografias (de oito crianças balinesas). O trabalho de ampliação foi feito por Eva Lulinsky, que também colaborou com Mead e MacGregor nas demais etapas do projeto então iniciado em meados de 1947⁸⁷.

Das tarefas de análise, seleção e descrição efetuadas inicialmente por MacGregor e sucessivamente revisadas, discutidas e complementadas verbalmente por Mead⁸⁸, surgiram as 380 fotografias de *Growth and culture* apresentadas na forma de 58 pranchas, semelhantemente à organização geral adotada em *Balinese Character* (fotografias de um lado e, do outro, comentários escritos introdutórios à prancha e relativos a cada imagem). As 16 primeiras pranchas apresentam as 8 crianças balinesas da vila montanhosa de Bajoeng Gede, com as quais Mead e Bateson tiveram contato entre 1936 e 1939. Esta apresentação individual procura, através de duas pranchas para cada criança (ver composições 20 e 21 [*Growth and culture*], pp. 302-305), mostrar a síntese das diferentes fases do processo de maturação de acordo com os mesmos tipos de padrões comportamentais delineados na Clínica de Yale.

Após esta seção introdutória, segue-se outra seção intitulada “modos tradicionais de dormir, amamentar, comer e banhar”, na qual 4 pranchas (uma para cada tema) são apresentadas. Em média são apresentadas e descritas 6

⁸⁵ (GC, 199).

⁸⁶ Frances Cooke MacGregor na época realizava seu doutoramento em sociologia. Sua pesquisa tratava de diferentes atitudes relativas ao desfiguramento corporal em pacientes submetidos a cirurgias plásticas. Para um relato de seu encontro com Mead ver Howard, Jane. *Margaret Mead: a life, Op. Cit.*, p. 254-256.

⁸⁷ (GC, 201).

⁸⁸ Estas seleções foram também apresentadas e discutidas com o grupo do Dr. Gesell em duas conferências em novembro de 1947 em New Haven e em março de 1948 em Nova York. Segundo Mead, o uso dos filmes balineses foi descartado logo na primeira reunião, após a projeção de uma seleção relativa às mesmas crianças que apareciam nas fotografias, por que lhe pareceu “que não provinham novos insights”. (GC, 203)

fotografias, uma para cada criança, com o intuito de mostrar as maneiras tipicamente balinesas pelas quais as crianças desempenham os comportamentos mencionados (ver-se-á logo mais). Estas descrições procuram enfatizar os contrastes notados com relação ao que foi observado nas crianças de New Haven. Na seqüência, uma série de seções se inicia, com descrições verbais que vão no mesmo sentido, sob os títulos “peculiaridades nos modos de maturação tomadas pelas crianças balinesas” (8 pranchas), “posturas corporais gerais” (10 pranchas), “manejo das crianças” (3 pranchas), “posturas de mãos e pés” (12 pranchas) e “aspectos especiais do comportamento” (5 pranchas).

Growth and culture, Balinese Character e o *Atlas* de Gesell

Esta composição temática das pranchas de *Growth and culture* partiu, então, das mesmas categorias observacionais gesellianas (concebidas para estudar o comportamento motor em situações de teste – a passagem do sentar ao engatinhar e ao andar – bem como em situações cotidianas – alimentação, amamentação, sono, banho e brincadeiras). Mas, além disto, retoma muitas vezes alguns dos temas apresentados em *Balinese Character* (notadamente das seções “integração e desintegração do corpo”, “orifícios corporais”, “jogos autocósmicos”, “pais e crianças”, “rivalidade entre irmãos” e “estágios do desenvolvimento infantil”).

Esta retomada de *Balinese Character* se dá em dois níveis: por um lado, são abordados assuntos os quais, algumas vezes, coincidem com as categorias gesellianas, de modo que imagens mostradas em *Balinese Character* guardam algumas semelhanças com imagens mostradas no atlas. E, por outro lado, Mead concebeu *Growth and culture* como uma espécie de extensão de *Balinese Character* em termos dos conhecimentos acerca da cultura balinesa. Neste sentido, este trabalho apresentado em *Growth and culture* é para ela um avanço, tanto em termos de refinamento do método (centrado na análise minuciosa do desenvolvimento infantil) como de confirmação das hipóteses anteriormente apresentadas em *Balinese Character*⁸⁹.

Contudo a concepção que preside a composição (montagem e descrição paralela) das pranchas em cada obra leva a algumas diferenças notáveis. Tome-se, por exemplo, o assunto da amamentação, para o qual são elaboradas pranchas tanto nos dois livros sobre Bali quanto no atlas do Dr. Gesell (ver composições 22 a 24 [*Growth and culture, Atlas do comportamento infantil e Balinese Character*], pp. 306-311).

As descrições feitas por Bateson em *Balinese Character* aparecem relacionadas às hipóteses gerais formuladas em torno dos “orifícios corporais”⁹⁰

⁸⁹ Mead escreveu na parte final de *Growth and culture* que “(...) O estado da teoria e do entendimento de Bali então alcançado está registrado em *Balinese Character*, publicado em 1942.” (GC, 198) Com efeito, ao longo das pranchas de *Growth and culture*, várias referências são feitas à *Balinese Character*. Para ver o plano geral das pranchas de GC, consultar “Anexo III”, p. 447.

⁹⁰ “Suckling” em BC é uma das 11 pranchas da seção “Orifícios corporais” (pranchas 26-37).

(boca, ânus, pênis, vagina) e das emoções (a vergonha é uma manifestação de *ethos*) que aparecem associadas ao seu uso. As descrições de Mead e MacGregor em *Growth and culture* não apresentam o mesmo tom hipotético de Bateson, ao contrário, afirmam e enfatizam quase que exclusivamente a existência de uma posição (postura de sugar o seio com a cabeça inclinada para baixo) e comportamento (de agarrar-se com as mãos aos seios ou roupa da mãe) típicos na amamentação ligados à idéia de que as crianças são atormentadas com brincadeiras ciumentas⁹¹ (dada a rivalidade entre os irmãos na busca da atenção da mãe). Já a descrição da amamentação no atlas restringe-se simplesmente a apontar os movimentos e o comportamento da criança enquanto mama⁹².

Em termos da montagem ou apresentação das fotografias nas pranchas, pode-se notar que o número de fotografias é quase o mesmo nas três pranchas (respectivamente do atlas, de BC e de GC): 9, 8 e 7. No entanto a configuração geral formada pela disposição das imagens é totalmente diferente em cada caso (simétrica, horizontal e diagonal). Por outro lado, enquanto as imagens do atlas são de uma única seqüência, nos outros livros há uma série de diferentes imagens reunidas, tomadas em dias e contextos diversos.

Nota-se, ainda, que a figura 1 de GC corresponde à figura 1 de BC (mesma criança, mesmos adornos, mesmo fundo), no entanto, na fotografia publicada em GC as mãos da mãe e da criança estão em outra posição⁹³ (ver composição 22 [GC], figura 1 e composição 24 [BC], figuras 1 e 2, ps. 307 e 311). Nos dois casos, os comentários verbais abordam, diferentemente, a posição das mãos da criança. Sem estender estas comparações, pode-se notar, de modo geral, como a abordagem da amamentação recebe três diferentes tratamentos, tanto em termos das descrições verbais como no que toca à forma de apresentação das imagens.

A criança balinesa tem mais equilíbrio com um ano de idade?

Mas o trabalho de Mead e MacGregor não se limitou a simplesmente comparar situações dentro da delimitação dada pelas categorias gesellianas (cujos assuntos enfocados eventualmente se encontram, também, em *Balinese Character*). Outras categorias foram propostas para focar comportamentos tipicamente balineses que não eram vistos com freqüência nas crianças de

⁹¹ Em conexão com a hipótese geral, já apresentada em *Balinese Character*, de que as crianças são constantemente estimuladas e em seguida frustradas pela mãe até desenvolverem um distanciamento e indiferença tipicamente balineses (dissociação da realidade relacionada à esquizofrenia).

⁹² A prancha reproduzida do atlas "breast feeding" (20 semanas) é uma das 41 pranchas da "garota A", no entanto, a situação de amamentação aparece apenas em 4 pranchas (Garota A com 8, 12, 16 e 20 semanas) que são alternadas com outros tipos de alimentação: colher, copo, mamadeira, torrada. Estas situações são rerepresentadas a cada 4 semanas (de 8 a 80 semanas) de maneira a tornar possível acompanhar os progressos comportamentais da criança.

⁹³ Ao conferir o código classificatório destas imagens e suas datas de tomada, surge um problema: as datas diferem de um dia e, no entanto, o código (2 H 25) é o mesmo e as duas cenas, ao que tudo indica, foram tomadas na mesma situação. Pode-se supor, para além das descrições verbais apresentadas, que na foto de GC a criança, antes de olhos fechados, notou a aproximação do fotógrafo e agarrou-se firmemente à mãe.

New Haven, por exemplo, a postura de “sapo”⁹⁴ (*frogging*) associada, segundo Mead, às diferenças culturais na maneira de carregar a criança⁹⁵, tanto quanto de conceber a capacidade para andar⁹⁶.

Assim toda a progressão da criança balinesa até poder andar se realizaria de maneira diversa, devido às restrições culturais dadas tanto pelo desencorajamento dos movimentos associados ao engatinhar, como pelo hábito de carregar a criança por longo tempo na eslinga. Estes fatores, por outro lado, tornariam a criança balinesa mais equilibrada quando parada em pé, dotada então de um “balanço” típico, ausente nas crianças americanas da mesma idade.

Para entender esta diferença, pode-se tomar como exemplo outras três pranchas fotográficas⁹⁷ com suas respectivas descrições verbais. São elas intituladas “balanço” ou “equilíbrio”⁹⁸ nos livros sobre Bali⁹⁹, e a prancha chamada “caminhando”¹⁰⁰ no Atlas (ver composições 25 e 26 [*Growth and culture* e *Atlas do comportamento infantil*], pp. 312-315). Em *Balinese Character*, a prancha faz parte da série “aprendizagem” (ver composição 27 [BC], p. 316) e o equilíbrio é associado com uma “imagem perfeitamente integrada do corpo”, hipoteticamente contrastada com a imagem dada pela “fantasia balinesa de que o corpo é feito de partes separadas”.

Nas descrições de *Growth and culture*, embora haja uma remissão a esta prancha 17 de BC (remissão que diz respeito às dificuldades e discrepâncias de posturas associadas à bruxaria na vida adulta), a idéia de “imagem perfeitamente integrada do corpo” desaparece por completo. A prancha de GC, primeira da série “posturas corporais gerais”, surge após a série de 8 pranchas que descrevem as etapas percorridas até o “caminhar”

⁹⁴ “frogging”.

⁹⁵ A figura 5 da prancha GC “Suckling” dá uma idéia da postura de “sapo”, que é reforçada pela maneira cotidiana de carregar a criança na eslinga (ver composição 22 [*Growth and culture*]).

⁹⁶ “As crianças balinesas são veementemente desencorajadas de arrastar ou de engatinhar, uma vez que tal comportamento animal é considerado rebaixante (*demeaning*) para um ser humano.” (GC, 108).

⁹⁷ Note-se as diferentes configurações visuais resultadas da disposição de imagens nos três casos, no atlas a simetria retangular, em BC um arranjo em 3 linhas horizontais não totalmente simétricas e em GC uma simetria ovalada.

⁹⁸ Embora a tradução mais adequada de “balance” seja “equilíbrio”, pode-se dizer que “balanço” também traduz a idéia geral deste equilíbrio balinês, adquirido na medida em que a criança aprende, carregada desde muito cedo junto ao corpo da mãe, a equilibrar-se na eslinga enquanto a mãe se movimenta (para ajustar-se aos movimentos da mãe e manter-se no mesmo lugar a criança “balança para não cair”).

⁹⁹ Aqui outro exemplo da retomada de *Balinese Character* por Mead no sentido de procurar reforçar e refinar as hipóteses apresentadas sobre a cultura balinesa naquele livro. No entanto, ver-se-á que a interpretação relativa a este tema em *Balinese Character* tem um sentido contrário às principais hipóteses exploradas em *Growth and culture* (dissociação de partes do corpo e da realidade).

¹⁰⁰ Esta prancha é uma das 23 do “garoto D”. É a 7ª de uma série de 8 pranchas sob o título geral “progressão”, concebidas para mostrar a movimentação da criança de 8 a 80 semanas. Na 6ª prancha desta série (bastante similar à 7ª), a criança (com 48 semanas) anda apenas com a ajuda das mãos. Já na 7ª ela anda sozinha (com 52 semanas), embora com a assistência de uma atendente da clínica, que coloca a criança para andar na direção de sua mãe, que espera com os braços estendidos, como se vê na composição 26. Na última desta série, a criança (com 80 semanas) já é mostrada correndo.

(postura do sapo, sentar, engatinhar, andar de quatro, acocorar, ficar em pé com suporte, ficar em pé sozinho e, finalmente, andar).

Este equilíbrio tipicamente balinês é, desse modo, associado a um conjunto de posturas corporais gerais (tematizadas em mais 9 pranchas além da que vimos), que são distintas e contrastantes com relação às posturas observadas nas crianças americanas. No entanto, ao “equilíbrio” e à “simetria”¹⁰¹ observados em algumas posturas mostradas, são contrapostas várias outras posturas em pranchas que enfatizam a flexão (ver composição 28 [*Growth and culture*], p. 318) e a extensão de partes do corpo, bem como outras variações posturais.

A última prancha desta série é intitulada “organização tonal baixa”¹⁰² e é associada por Mead tanto à dissociação de partes do corpo como à dissociação da realidade (relacionadas, então, à esquizofrenia)¹⁰³. Contudo, a relação entre o tema do “equilíbrio”, tal como é apresentado na prancha 17 de BC, e a maneira como este mesmo tema é retomado por Mead em GC não é evidente. Isto, uma vez que a descrição da autora simplesmente ignora a idéia de “imagem perfeitamente integrada do corpo”. Enfatiza, exclusivamente, o lado oposto (discrepância e separação das partes do corpo) da dicotomia apontada em *Balinese Character*, para dar lugar a uma imagem do corpo “plasticamente semelhante à esquizofrenia catatônica”¹⁰⁴.

Ao considerar, desta vez, a curta descrição da prancha “caminhando” do Atlas, pode-se esclarecer ainda mais o tipo de diferença cultural levantada por Mead em *Growth and culture*. A criança americana não foi carregada do mesmo modo nem por tanto tempo junto ao corpo da mãe, esteve sempre cercada e não costumava ver seus pais ou outros mais velhos acocorados. No episódio mostrado ela se abandonou para frente e andou até os braços da mãe e é através deste exercício (iniciado um mês antes) que, aos poucos, ela desenvolveu seu equilíbrio no andar. Com a mesma faixa de idade (13 meses), então, as crianças balinesas¹⁰⁵ já teriam desenvolvido um equilíbrio

¹⁰¹ Título de duas pranchas desta seção.

¹⁰² Pela definição de Mead, a organização tonal balinesa, também chamada em *Growth and culture* de “tônus serpenteado” (“meandering tonus”), é “caracterizada por um tipo de inconstância amorfa no tempo e na localização das respostas tonais.” (GC, 223).

¹⁰³ Que também estão associadas à hipótese explorada por Mead sobre a passividade da criança balinesa. Na parte final de GC, Mead retomou as hipóteses de BC e sua própria percepção da criança balinesa para explicar o método utilizado na elaboração de GC. Tratou-se, pois, de integrar seus próprios achados aos achados de MacGregor e do grupo de Gesell sobre a manutenção de um baixo tônus muscular no decorrer do desenvolvimento, “por sua vez, plasticamente semelhante à esquizofrenia catatônica (...)”. No mesmo sentido, a fraqueza associada ao uso diferente dado ao polegar pelos balineses (que utilizam muito também os outros dedos) surge relacionada com outra hipótese apresentada em BC: “a falta de orientação objetiva”.

¹⁰⁴ Ou seja, Mead testou e parece que confirmou hipóteses de *Balinese Character*, o que torna *Growth and culture*, para ela, uma espécie de correção positiva ou um refinamento, como já se disse, do seu conhecimento da cultura balinesa.

¹⁰⁵ Mead notou também que, para a criança em Bali, “andar” é uma alternativa que aparece em oposição a “ser carregada” junto à mãe, ao passo que, nos EUA, “andar” é alternativa em oposição à “andar no carrinho, no velocípede ou no andador”, já que a criança não é constantemente carregada pela mãe (GC, 118).

relativamente maior (como mostram as figuras 1, 2 e 3 da prancha "equilíbrio" de GC, ver composição 25 [*Growth and culture*], p. 313).

O uso "sugestivo" das fotografias por Margaret Mead

Dessa maneira Mead concebeu a utilidade de *Growth and culture* para pensar o conceito "espiral" de Gesell¹⁰⁶. A generalização (em sentido universal) do conceito "espiral" deveria levar em conta diferenças culturais, que chegam a modificar a amplitude das curvas do desenvolvimento infantil¹⁰⁷ (isto, na medida em que as fases-padrão podem variar, como se viu, em grau de elaboração e em duração, segundo diferentes condições, propiciadas pela convivência da criança no âmbito de uma cultura ou sociedade diversa). Assim, em culturas diferentes, a constituição das fases do crescimento infantil é também diferenciada¹⁰⁸. No entanto, Mead mesmo pondera suas conclusões¹⁰⁹:

"(...) Mas isto é apenas sugestivo: é claro que para a análise espiral é necessário obter materiais seqüenciais muito mais detalhados, tomados dentro de intervalos regulares e sob condições mais padronizadas."

Até agora os assuntos abordados em *Growth and culture* foram relacionados ao atlas de Gesell tanto como ao *Balinese Character*, de modo a esclarecer o uso dado às imagens nestes trabalhos, notadamente no de Mead e MacGregor. Viu-se que temas semelhantes são abordados diferentemente, embora sempre numa dupla perspectiva, verbal e visual. Mas foram consideradas, sobretudo, as descrições escritas que acompanham as imagens, tanto quanto os demais textos de Mead em *Growth and culture*.

Ao considerar, desta vez, a retomada de fotografias específicas de *Balinese Character* em *Growth and culture*, pode-se perceber melhor a maneira como Mead se utilizou efetivamente das imagens. As mesmas fotos, que aparecem em determinadas seções e pranchas no primeiro livro, reaparecem em *Growth and culture* ligadas a outros assuntos, às vezes até bem diferentes. Embora ela tenha nutrido admiração pela sistematicidade dos trabalhos da equipe de Gesell, ela própria utilizou as fotografias de maneira muito mais "sugestiva":

¹⁰⁶ Para acompanhar melhor as hipóteses de Mead sobre o conceito "espiral" em seu estado inicial de formulação, considere-se o artigo "On the implications for Anthropology of the Gesell-Ilg approach to maturation" in *American Anthropologist*, vol. 49: 69-77, 1947.

¹⁰⁷ (GC, 207).

¹⁰⁸ Além de incluir categorias de observação mais apropriadas ao estudo do desenvolvimento infantil balinês (tais como "equilíbrio"), o próprio vocabulário descritivo teve que ser revisto: "(...) O vocabulário usado nas legendas foi o mesmo do grupo de Gesell, algumas palavras foram adicionadas para dar conta das necessidades do material balinês: 'flexibilidade' para cobrir as versões especialmente balinesas de 'simetria' e 'assimetria' (...) A necessidade de novas palavras surgiu onde o comportamento das crianças de Bajoeng Gede é tão marcadamente diferente daquele das crianças de New Haven, de forma que a análise de Gesell teve que ser expandida para poder incluí-lo. (...) (GC, 57-58).

¹⁰⁹ (GC, 207).

“(...) designadas não para provar mas para ilustrar aspectos do desenvolvimento motor infantil que emergiram durante o exame das 4000 fotografias ampliadas para este estudo. (...)”¹¹⁰

Se, em termos conceituais, Mead procurou afirmar a relação de continuidade entre os dois trabalhos (através, inclusive, de dezenas de remissões para BC¹¹¹), será que se pode dizer o mesmo com relação ao método de apresentação e de descrição das imagens? O que pode diferenciar o método, aparentemente semelhante, nas duas obras? Isto, uma vez que as concepções teóricas que norteiam ambas são diferentes, em que pese a intenção de Mead no sentido de classificar BC num estágio anterior de um processo de avanço no conhecimento de Bali. Por outro lado, se uma fotografia migra de uma obra para outra e, neste processo, adquire significados diversos, não será porque as fotografias são frágeis em sua função enunciativa, relativamente aos conteúdos verbais que delas se apropriam como bem entendem? Como, pois, diferenciar o lugar ocupado pelas fotografias nestas duas obras?

Imagens tematicamente dissociadas

Veja-se, então, os exemplos selecionados. As figuras 5 da prancha “XXXV – Flexão de partes do corpo” e 5, 6 e 7 da prancha “XLI – Mãos atentas” (ver figuras contornadas nas composições 28 e 29 [*Growth and Culture*], ps. 318-321) são as mesmas que aparecem em *Balinese Character* nas pranchas “elevação e respeito” e “aprendizagem visual e cinestésica” (conforme composição 11, figura 3, composição 14, figuras 4 a 6 e composição 15 [*Balinese Character*], ps. 283, 289 e 291). Note-se, inicialmente, que a configuração visual dada pela disposição das fotografias é diferente em cada uma das pranchas mencionadas (questão que, no entanto, não será discutida agora).

No primeiro caso (figura 5 da prancha 35 de GC), efetivamente, o destino temático dado à fotografia é totalmente diferente nos dois livros. Em BC, a foto faz parte da seção “orientação espacial e níveis” e pertence à série intitulada “elevação e respeito” (composições 9 a 13 [*Balinese Character*], pp. 278-287), que envolve conceitos abstratos relativos aos padrões hierárquicos e espaciais em Bali (esta série será abordada com mais detalhes no capítulo 3).

Em GC, a foto está inserida na seção “posturas corporais gerais”¹¹² (abordada há pouco), na prancha “flexão de partes do corpo”, que procura explorar tematicamente as flexões corporais extremadas observadas em

¹¹⁰ Mead se refere às etapas do trabalho em grupo com séries de fotografias: “(...) O que ela [MacGregor] encontrava ela apresentava, inicialmente para mim e, então, em seleções classificadas de modo complexo, ao grupo de Gesell, não em palavras mas em mosaicos de fotografias, os quais, através de justaposições e seqüências, exprimiam os primeiros estágios, não-verbais, da formulação.” (GC, 55).

¹¹¹ Das 58 pranchas de GC, cerca de 30 fazem remissões explícitas para BC.

¹¹² Como foi apontado anteriormente, a ênfase na elasticidade e variação postural predomina na seção “posturas corporais gerais”. O uso do próprio corpo pelos balineses (na infância, nas danças, no transe, etc.) está em conexão com a idéia de “dissociação das partes do corpo”, apresentada em BC e explorada por Mead em GC.

crianças balinesas. As descrições relativas à mesma foto nos dois livros é também bastante diferente; no entanto, Mead não deixa de remeter seu leitor para a prancha 12 de BC, supostamente no sentido de suplementar a compreensão da cena¹¹³.

No caso das figuras 5, 6 e 7 da prancha “mãos atentas” (dentro da seção “manejo de crianças” de GC) são retomadas 3 imagens, originalmente publicadas em duas pranchas da série “aprendizagem visual e cinestésica” (dentro da seção “aprendizagem” de BC). O mesmo tipo de diferenças gerais apontadas há pouco pode ser notado também neste caso, com relação aos temas gerais e aos comentários relativos (ver pranchas relativas).

Além disso, cenas antes apresentadas em série (8 figuras da prancha 16 e figuras 4 e 5 da prancha 15 de BC) surgem isoladas em GC. Contudo, desta vez, há um enfoque comum na questão das relações interpessoais entre adultos e crianças (seja no tema da “aprendizagem”, como também no tema do “manejo das crianças”) que são enfatizadas, embora diferentemente, nos comentários relativos das figuras, bem como nos comentários introdutórios das pranchas.

Ao atentar, por outro lado, para os códigos classificatórios destas imagens (4 S 3, 3 N 35, 2 U 31), isto, depois de notar que as figuras 5 e 6 não são exatamente as mesmas que aparecem publicadas em BC, constata-se que efetivamente fazem parte da mesma seqüência¹¹⁴. Já a figura 7 corresponde exatamente à figura 5 da prancha 15 de BC. Assim, embora os temas e as descrições possam mudar bastante de um livro para o outro, algumas fotografias permanecem as mesmas. Se há uma continuidade no método de apresentação e de descrição das imagens, ela reside não nas imagens ou nos comentários em si, mas apenas na disposição geral, em páginas paralelas, de texto (introdutório e relativo de cada imagem) e fotografias.

A configuração dada pela disposição das imagens nas pranchas¹¹⁵ e os conteúdos das descrições verbais¹¹⁶ não são, como se viu, concebidos da mesma forma. Dessa maneira, o que permanecem de todo inalterado entre os

¹¹³ O diálogo entre as mães, reproduzido nos comentários relativos de ambos os livros (com relação a esta foto), está associado à brincadeira feita pelas mães para provocar ciúmes na criança. Trata-se de colocar o mais novo sobre a cabeça do mais velho. Embora esse assunto nada tenha a ver com a questão da “flexão das partes do corpo”, Mead parece remeter a ele muito mais na medida em que está ligado às hipóteses sobre a esquizofrenia (a idéia de que a constante frustração da criança pela mãe leva à formação de um caráter dissociado da realidade e das relações interpessoais) do que propriamente para apontar o tema das dimensões espaciais e hierárquicas abordadas na prancha de BC com relação a esta cena.

¹¹⁴ As diferenças são sutis, relativas aos gestos das pessoas enfocadas, o que um olhar atento às fotografias pode revelar. Através do códigos pode-se saber a seqüência exata das tomadas: (4 S 1, [4 S 3]; [3 N 35], 3 O 11, 13, 14, 17, 21, 22, 23, 25).

¹¹⁵ Os possíveis significados destas configurações e os “circuitos visuais” daí resultados serão discutidos mais à frente.

¹¹⁶ Mead escreveu sobre a confecção das legendas em GC: “(...) Ocasionalmente foram incluídas nas legendas referências a outros aspectos da cultura balinesa mas, em geral, nós elaboramos as legendas em estreita relação com o assunto da prancha, em contraste com as justaposições analíticas e complexas usadas por Gregory Bateson nas legendas de *Balinese Character*.” (GC, 58).

modelos de apresentação destas fotografias nos dois livros em pauta (e fornecem uma clara medida de continuidade que remete ao modo de coletar o material no campo) são somente as identificações¹¹⁷: do código classificatório dos negativos originais, do local de tomada, da data, do nome dos personagens e da idade das crianças¹¹⁸.

Mas quando, além disso, se consideram todas as crianças desta prancha (41 de GC: ver composição 29 [*Growth and culture*], p. 320) percebe-se que apenas uma (I Karba, figuras 3, 5 e 7) foi apresentada inicialmente¹¹⁹. Outras crianças aparecem a mais, num estudo fotográfico supostamente delimitado para a observação do desenvolvimento motor de oito crianças (apresentadas individualmente nas 16 pranchas iniciais e mostradas juntas nas pranchas posteriores, que enfocam aspectos delimitados do comportamento motor nas diferentes crianças). O que remete, outra vez, às diferenças de rigor e de sistematicidade com relação ao atlas.

Se ficou evidente a maneira como as categorias gesellianas foram utilizadas neste “estudo fotográfico”, como esclarecer as diferenças entre este tipo de “categoria observacional” e as categorias utilizadas na “análise fotográfica” de BC? Espera-se retomar esta questão mais à frente.

Quem são estas crianças?

No que toca, desta vez, à seleção das crianças para os dois estudos, os critérios diferem bastante. Para o Atlas, foram selecionadas crianças cujos pais e avós eram de “tipo racial nórdico e celta”. Na introdução ao segundo volume, são explicitadas as condições das famílias que colaboraram com o estudo: moradores de apartamentos com tamanhos variáveis, com rádio, revistas, jornais e livros, etc., indicativas de seu estrato sócio-econômico¹²⁰:

“(...) Apesar da ampla variação de ocupações, estes seis lares podem ser considerados como aproximadamente normativos e representativos de condições de vida elevadas. Em todos eles, os padrões de cuidados infantis são excelentes e tanto os pais como as mães manifestaram um interesse cooperativo em nossa pesquisa.”

¹¹⁷ O cruzamento destas identificações e, dessa maneira, a construção de percursos variados pelo próprio leitor é possível em ambas as obras, embora de modos diferentes (voltar-se-á a esta questão mais à frente). Em GC Mead escreveu que “(...) cada leitor pode passar as páginas como quiser, buscando pela mesma criança, ou descobrindo milhares de detalhes nas posturas e gestos que não foram notados nas legendas – fazendo seu ou sua própria organização temática das complexidades do comportamento infantil em Bali.” (GC, 61).

¹¹⁸ Note-se, no entanto, que na figura 6 (fotografia que mostra a lição de dança) a idade do aprendiz não é identificada nos dois livros. Já o seu nome aparece identificado apenas em BC: o aprendiz é I Dewa P. Djaja.

¹¹⁹ Assim, além das 8 crianças apresentadas como base do estudo realizado (I Karba, I Kenjoen, I Marti, I Marta, I Tongos, I Raoeh, I Ngendon e I Sepek) há pelo menos outras 3 (I Djantoek, Diasih e I Sami) que eventualmente fazem parte das pranchas, mas não são consideradas inicialmente. Trata-se, evidentemente, de mais uma limitação relativa à falta de sistematicidade do trabalho apresentado em GC comparativamente ao atlas de Gesell.

¹²⁰ Gesell, A. *Op. Cit.*, vol. 2, p. 541.

Condições, diga-se de passagem, bastante diferentes das famílias da vila montanhesa de Bajoeng Gede, inclusive em termos do tipo de cooperação estabelecida com os pesquisadores.

Embora a validade, nos termos pretendidos por Mead, do estudo exploratório apresentado em *Growth and culture* seja questionável por estas e tantas outras diferenças (como a própria autora admite), há algumas semelhanças a serem notadas. Uma delas diz respeito à própria explicitação das concepções teóricas e dos métodos adotados, o que é feito em ambos os casos e permite ao leitor perceber melhor o processo de elaboração destas obras. Outra semelhança se refere à simultaneidade de registros verbais e visuais (no trabalho de campo em Bali, tanto quanto na Clínica de Yale) e à intenção (em Bali parcialmente realizada) de efetuar uma classificação rigorosa dos materiais coletados.

A questão sobre a objetividade dos registros também é importante de ser notada. Embora Mead admita que seu “estudo fotográfico” é meramente “sugestivo”, ela parece acreditar na capacidade comprobatória das imagens quando utilizada à maneira do estudo da equipe de Gesell. Para este, a câmera é dotada da mais pura objetividade¹²¹:

“(…) O cinema registra de maneira completa e imparcial; vê tudo com visão instantânea e de tudo relembra infalivelmente. (...) A análise cinematográfica, portanto, é um método objetivo de pesquisa do comportamento que só se tornou possível através da invenção do filme flexível e outras técnicas fotográficas modernas. A análise cinematográfica é uma forma de biópsia que não requer remoção do tecido corporal do sujeito vivo. É mesmo verdadeiramente um estudo da estruturação do comportamento infantil. Ele nos permite levar este comportamento, sem qualquer deterioração, ao laboratório para ser dissecado. Esta dissecação é equivalente ao exame microscópico da histologia e à função do órgão in vitro. (...)”

Contudo, não será evidente que uma criança levada uma vez por mês a uma casa especial – onde tem ao seu serviço toda uma equipe para comer, brincar, tomar banho e dormir por um dia – reagirá de modo diferente ao que está habituada, por mais que a clínica se esforce por parecer uma casa “normal”? Esse tipo de questão não parece ter tido qualquer relevância para o Dr. Gesell. O método de visão unidirecional, utilizado desde a concepção do domo fotográfico, foi entusiasticamente estendido a outros interesses, sejam educacionais como também no que toca à relação entre médicos e pacientes¹²². A passagem seguinte é interessante de ser notada no presente trabalho¹²³:

“As vantagens da observação unidirecional pelos pais merece uma menção especial. A mãe de uma criança com problemas pode estar tão profunda e emocionalmente envolvida no

¹²¹ Gesell, A. *Op. Cit.*, vol. 1, ps. 17 e 19.

¹²² Aplicações em escolas e hospitais são relatadas por Gesell no seu livro publicado em 1940. Gesell, Arnold. *The first five years of life. A guide to the study of the preschool child*, New York, Harper & Brothers, 1940, pp. 353-356.

¹²³ *Op. cit.* p. 355. Note-se que esta insistência questionável na objetividade não deixa de revelar um aspecto interativo das expressões verbais e visuais: a preocupação médica em reduzir o tempo de conversa com os pais através do uso da imagem (na observação direta).

caso, de forma que é incapaz de enxergar o problema objetivamente. Ela é então convidada a observar sua criança nas dependências do consultório. Aqui a visão unidirecional freqüentemente opera um silencioso milagre. A simples intervenção de uma barreira de tela transparente cria uma nova perspectiva, uma mudança significativa em termos de neutralidade psicológica e objetividade. Ver é acreditar. Ela começa a enxergar sob nova luz. É uma forma eficaz de educação visual e reduz a necessidade de explanação verbal ou de exortação. Nós temos falado menos com os pais desde que os painéis unidirecionais foram instalados.”

Relações entre infância e “caráter” adulto

Esta “objetividade” foi colocada, no Atlas, a serviço do delineamento das fases de desenvolvimento de uma criança “normal”. Deve-se dizer, então, que *Growth and culture* procura delinear, grosso modo, as diferentes fases do desenvolvimento de uma criança “anormal”, que vive numa sociedade de artistas semi-esquizofrênicos¹²⁴. Os problemas desta abordagem de *Growth and culture* foram apontados por Andrew Lakoff¹²⁵ e remetem, também, ao problema das relações entre o tratamento da infância e o “caráter” adulto daí resultado. A conclusão da introdução ao segundo volume do atlas¹²⁶ é bastante clara a esse respeito¹²⁷:

“Em sentido amplo, o volume naturalístico do atlas pode ser visto como uma documentação pictórica característica da vida infantil sob as condições atuais da cultura americana. Esta documentação não abarca, evidentemente, toda a gama da experiência, contudo, tanto em termos de conteúdo como de contexto, as fotografias fornecem uma visão compreensiva dos fatores sociais que entram na formação da personalidade na infância. Tal representação pode servir para nos lembrar que influências educacionais importantes podem ser produzidas sobre a infância humana no primeiro ano de vida.”

O chamado “comportamento social”, embora apareça contemplado apenas em 10 das 121 pranchas da “série naturalística”, aparece também em todas as demais situações de alimentação e de atividades cotidianas enfocadas na medida em que a criança efetivamente interage nestas situações¹²⁸:

¹²⁴ Estas conclusões gerais, no entanto, são questionáveis a partir dos próprios métodos utilizados (as imagens não podem, rigorosamente, prová-las). Por outro lado, em termos exclusivos da visualidade, não há como chegar a tais conclusões. Nada impede, por exemplo, que se conclua destas imagens que há crianças camponesas em Bali e, por outro lado, crianças urbanas nos EUA ou, ainda, crianças sem qualquer assistência médica em Bali e crianças com assistência médica ostensiva nos EUA e assim por diante. O problema, no caso, está na concepção acerca das funcionalidades objetivas das imagens dentro de um modelo científico calcado na expressão verbal escrita e baseado na observação experimental de seres humanos.

¹²⁵ Lakoff, Andrew. “Freezing Time: Margaret Mead’s diagnostic photography” in *Visual Anthropology Review*, vol. 12(1), 1996.

¹²⁶ A abordagem proposta no segundo volume (série naturalística) é a que mais se aproxima da abordagem vista em *Growth and culture*, também chamada por Mead “abordagem da história natural”, mencionada no artigo de 1946 visto anteriormente. No prefácio, Gesell assim se refere ao seu trabalho: “O inventário fotográfico é suficientemente compreensivo para permitir chegar a um mapeamento progressivo da história natural da vida e do crescimento da criança humana” Gesell, A. Op. Cit., 1934, vol. 2, p. 533.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 543.

¹²⁸ Nas atividades da criança nos primeiros anos de vida, as relações inter-pessoais são intensas, já que ela é bastante dependente da mãe e de outros adultos da família.

"(...) Ao invés de dar ao comportamento social um status de categoria independente, o Atlas se baseia na totalidade das situações para delinear as reações emocionais e os padrões de resposta social. (...)”

O Dr. Gesell aponta também para as diferenças individuais e enfatiza a ampla liberdade dada às crianças durante as filmagens “naturalísticas”¹²⁹:

“Nossos procedimentos naturalísticos dão à criança liberdade e um escopo de reações abundantes. Todo esforço foi feito para reduzir ao mínimo os constrangimentos artificiais e as distorções. (...)”

Uma tal afirmação chama atenção ao visualizarmos as numerosas pranchas do Atlas, nas quais crianças são submetidas a tratamentos programáticos em espaços rigorosamente controlados. De qualquer modo, essa orientação, no que diz respeito à liberdade maior no tratamento das crianças (que significa, por exemplo, deixar uma criança de cerca de um ano diante de um prato de comida e uma colher que ainda não consegue manejar) representou, como notou Lakoff, uma reação contrária aos manuais de treinamento infantil dos anos 20, baseados em grande parte na psicologia behaviorista de John B. Watson. Este último acreditou que as crianças deveriam ser “treinadas” desde cedo a se tornarem adultas responsáveis através de um tratamento estritamente disciplinado ao qual a criança se condicionaria progressivamente.

As situações de “auto-alimentação” permitidas na clínica de Gesell são um exemplo de prática que seria condenável dentro da perspectiva behaviorista de Watson. À idéia de “forçar” a criança a qualquer coisa que seja, Gesell opõe a idéia de “auto-regulação”¹³⁰. Lakoff, no entanto, além de notar que Gesell foi aluno de G. Stanley Hall¹³¹, aponta para o fato de que a antropologia “neo-freudiana” e os estudos do “caráter nacional”¹³² teriam levado

¹²⁹ *Ibid.*, p. 535. Na introdução ao 2º volume, ele esclarece que o primeiro volume fornece critérios utilizados na análise e na formulação das diferenças individuais; neste sentido, nas situações de “postura” e de “locomoção”, os desvios da “norma” são muito numerosos. E acrescenta: “(...) Retratos selecionados são adicionados para enfatizar os aspectos fisiognômicos da individualidade.” *Ibid.*, p. 533.

¹³⁰ A base psicanalítica de tal idéia consiste no fato de que as situações forçadas podem provocar traumas infantis que seriam, no futuro, dificuldades de ajustamento individuais. Lakoff, Andrew. *Op. Cit.*, ps. 9-10.

¹³¹ Hall defendeu a hipótese evolucionista de que a ontogenia recapitula a filogenia, dessa maneira o desenvolvimento infantil recapitularia linearmente as fases do desenvolvimento da espécie. Gesell se afastou desta teoria biogenética, mas manteve em seus trabalhos a noção de “estágios de desenvolvimento” e de “idade biológica”. Para Lakoff, ele representa uma fase intermediária da “transposição da narrativa evolucionária do campo biológico para o cultural.” Lakoff, Andrew. *Op. Cit.*, p. 4.

¹³² “(...) Ruth Benedict, Edward Sapir e Mead foram os mais proeminentes do grupo que começou a utilizar modelos psicanalíticos de desenvolvimento da personalidade em análises inter-culturais. O surgimento deste tipo de ‘antropologia aplicada’ é devido, em parte, ao prestígio adquirido pelos psicanalistas durante o período de guerra. (...)” in Lakoff, Andrew. *Op. Cit.*, ps. 7-8.

Gesell a associar explicitamente, em seu livro de 1943¹³³, sua “filosofia do desenvolvimento infantil” a um “tipo de cultura democrática”¹³⁴, o que não tem qualquer relação necessária com o delineamento progressivo dos padrões comportamentais do crescimento infantil “normal”.

Ao contrário, pode-se dizer que o conteúdo prescritivo do Atlas, no qual se baseia também o livro de 1943¹³⁵, deixa de ser democrático na medida em toma o comportamento progressivo de algumas poucas crianças selecionadas como “norma” a ser estendida a toda e qualquer criança. Contudo, na concepção de Mead, o cultivo da personalidade democrática norte-americana esteve ligado às mudanças no tratamento das crianças¹³⁶, bem como a personalidade esquizóide dos balineses foi por ela igualmente associada às experiências sociais nos primeiros anos de vida¹³⁷. Estes problemas mostram, no mínimo, como registros fotográficos e cinematográficos foram apropriados dentro de discursos científicos fortemente marcados por preocupações políticas.

¹³³ Gesell, A. Ilg, Frances. e Ames, L. B. *Infant and child in the culture of today: the guidance of development in home and nursery school*, New York, Harper e Row, 1974. (Publicado originalmente em 1943).

¹³⁴ Lakoff, Andrew. *Op. Cit.*, p. 10. Este autor também situa o trabalho de Benjamim Spock (pediatra da filha de Mead nos anos 40) dentro da tendência a associar o tratamento mais “livre” das crianças aos valores democráticos norte-americanos.

¹³⁵ Lakoff notou que as seções introdutórias e conclusivas do livro de Gesell procuram convencer o leitor de que a estipulação de normas comportamentais (para cada fase) não constitui uma prescrição autoritária. *Ibid.*, p. 10.

¹³⁶ A valorização das reações infantis e o respeito pela individualidade da criança seriam maneiras de evitar o surgimento de um “caráter nacional fascista”. Lakoff, A. *Op. Cit.*, ps. 12-13.

¹³⁷ Lakoff notou também que Mead não formulou a relação entre o caráter pacífico e não-agressivo do povo balinês e os mesmos tratamentos infantis: “Num tempo em que os americanos estavam sendo conclamados a instilar um forte sentimento do *self* em suas crianças para evitar o ‘caráter nacional fascista’, é interessante que, numa idílica e ‘passiva’ cultura balinesa, Mead e Bateson encontraram um padrão no qual o desenvolvimento do *self* era sistematicamente desencorajado. Os antropólogos interpretaram isto não como uma lição, a ser aprendida por pais americanos que esperavam criar crianças não agressivas mas, antes, como uma fonte de insight para a etiologia da esquizofrenia.” *Ibid.*, p. 13.

A série de filmes "Formação do caráter em diferentes culturas"

Concomitantemente ao surgimento de *Growth and culture*, Mead investiu, também, nos materiais fílmicos balineses para produzir a série "Formação do caráter em diferentes culturas" (ver referências na Filmografia no final deste trabalho, p. 423). Estes filmes foram selecionados (dentro o material balinês) e usados em cursos por Mead e Bateson¹³⁸ já nos anos 40, destas edições iniciais surgiram, no início dos anos 50, os 6 filmes da série, além de um sétimo filme que foi lançado apenas em 1978 (os quais serão comentados a seguir).

Estas produções tiveram a colaboração de Joseph Bohmer como editor (com exceção do 7º) e o financiamento do Comitê para Estudo da Demência Precoce, da Universidade de Cambridge, da Jurisdição Maçônica, do Departamento de Estudos da Infância do Instituto Vassar e do Museu Americano de História Natural.

Os filmes não serão examinados em detalhes mas, antes, considerados de maneira geral. Foram concebidos, roteirizados e narrados por Margaret Mead para mostrarem, complementarmente aos dois livros publicados sobre Bali, padrões de comportamento infantis e adultos contrastados com os mesmos padrões em outras culturas (norte-americana e latmul).

Desta vez, às imagens gravadas sem som nos anos 1936-1938 é sobreposta a voz incessante da autora que, novamente e agora através do meio fílmico, interpreta afirmativamente as hipóteses apresentadas na "análise fotográfica" de *Balinese Character*. Ao final de cada filme é fornecida tanto a indicação bibliográfica deste último como de *Growth and culture*.

Assim, o mesmo tipo de continuidade advogada por Mead entre GC e BC está presente nesta série de filmes que, inclusive, inclui novos materiais comparativos de modo a tornar mais claros os contrastes entre os padrões comportamentais levantados. Como se viu antes, algumas situações familiares específicas são tomadas como representativas de uma cultura inteira (desta vez parte das mesmas crianças de *Bajoeng Gede* já vistas em BC e GC são apresentadas em seqüências maiores). Veja-se, pois, um breve resumo de cada um deles antes de abordar alguns aspectos críticos relativos à concepção e à produção dos mesmos.

Banhando bebês em três culturas

O filme compara padrões de relações interpessoais na situação que se estabelece entre a mãe e a criança durante a higiene infantil. Segundo a narração de Mead o simples ato de dar um banho no bebê revela toda a força dos contrastes culturais.

¹³⁸ "(...) Embora Bateson tenha usado estes filmes na sala de aula em Harvard (1947-1948), em 1950, quando Mead iniciou a edição dos filmes para distribuição pública ele perdeu o interesse." Jacknis, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film" in *Cultural Anthropology*, Vol. 3, n° 4, May 1988, p. 170.

O primeiro banho apresentado é o da criança Iatmul da Nova Guiné. Através de um plano geral a mãe chega com a sua criança ao colo e a coloca em pé na beira do rio. Em seguida lava a criança com as mãos e depois pega-a no colo novamente e se retira. Nesta situação o padrão enfatizado por Mead diz respeito à casualidade (o aspecto rotineiro de um banho sem maiores delongas) e à rapidez da mãe na situação de higiene.

O segundo banho foi filmado nos EUA dos anos 30 e mostra, num banheiro pequeno e bem asseado, todo o cuidado da mãe norte-americana na tarefa de lavar sua criança numa banheira. Através de planos médios cada etapa do banho é enfocada do início (enxágüe) ao fim (secagem).

Um terceiro banho apresentado em seguida, desta vez nos EUA dos anos 40. À maneira do banho filmado uma década atrás, este mostra novidades e avanços no tratamento da criança durante o banho. Novos instrumentos (cotonetes, cortadores de unha) e produtos (loções) de higiene surgem e a criança é vista brincando alegremente no banho. O padrão enfatizado aqui se refere ao cuidado sério e consciente da mãe em todos os detalhes, ao mesmo tempo em que permite e assiste afastada (sem participar) às brincadeiras da criança.

O último banho é o banho de Karba (ver composição 20 [*Growth and Culture*], figuras 3 e 4, p. 303). Sua mãe o coloca numa bacia com água ao ar livre e o lava com as mãos enquanto sorri e brinca com o menino. Ao mesmo tempo olha em outras direções sem dar atenção a ele. O padrão balinês é, então, apresentado por Mead através desta mãe brincalhona e provocadora que, no entanto, não presta atenção constante ao filho durante o banho.

Rivalidade infantil em Bali e na Nova Guiné

O filme se divide em 3 blocos comparativos. No primeiro são apresentadas cenas cotidianas de mães com suas crianças ao redor em Bali seguidas do mesmo tipo de cena na Nova Guiné. No segundo bloco são comparadas cenas de cerimônias de furação de orelhas nas duas culturas e, no terceiro bloco, são comparadas, na mesma perspectiva dupla, cenas em que uma boneca é oferecida às crianças na presença da mãe e dos(as) irmãos(as).

O padrão comportamental levantado por Mead diz respeito, desta vez, ao tipo de relação interpessoal fraternal. A última cena é a que mais explicitamente serve para apresentar a hipótese de Mead sobre os contrastes nas relações fraternais nas duas culturas. O contraste entre os diferentes padrões culturais neste caso tem como resultado, supostamente, o fato de a criança Iatmul aceitar afetosamente a boneca e a criança balinesa rejeitá-la veementemente.

Estas diferenças, por sua vez, são associadas ao tratamento dado pela mãe aos pequenos. Desse modo, em Bali a rivalidade seria reforçada e alimentada pela mãe provocadora, o que leva as crianças a espernearem em acessos de irritação. Ao passo que, na Nova Guiné, a mãe afetuosa procuraria

estimular uma atitude integradora (que leva as crianças a mostrarem uma atitude alegre e calma) entre os(as) irmãos(ãs) diante da criança mais nova (presença que tende a aumentar a busca da atenção da mãe pelos demais nos dois casos).

Os primeiros dias na vida de um bebê da Nova Guiné

Aqui trata-se de um "estudo longitudinal" (ao longo do tempo) que enfoca o pós-parto de uma criança entre os latmul. A narração de Mead revela que ela e Bateson foram chamados durante o dia e que chegaram ao local (ao ar livre) cerca de 3 ou 4 minutos após o nascimento. São mostradas, então, várias cenas nas quais aparecem os tratamentos (limpeza, umbigo, etc.) dados ao recém-nascido latmul. O filme se divide em cinco blocos, a saber: "3 ou 4 minutos após o parto", "20 minutos após o parto", "50 minutos após o parto", "1 dia após o parto" e "5 dias após o parto". Ao longo deste percurso, os mesmos padrões comportamentais atribuídos à mãe latmul nos dois filmes anteriores são aqui rerepresentados por Mead.

Os primeiros anos de Karba: um estudo da infância balinesa

Outro estudo longitudinal, desta vez, sobre o já conhecido Karba (ver composições 20 e 21 [*Growth and Culture*], pp. 302-305). O filme se divide em 9 blocos, a saber: "7 meses", "8 meses", "10 meses e meio", "13 meses", "14 meses", "16 meses", "18 meses", "23 meses" e "34 meses". Karba é mostrado em diferentes situações, quase sempre assistido pela mãe ou pelo pai. O primeiro bloco aborda a cerimônia de iniciação de Karba (*Otonin*) na qual se pode ver, em plano fechado, as mãozinhas pequenas sendo colocadas juntas (em posição de oração) pelas mãos condutoras do pai (tal como se vê na composição 16 [*Balinese Character*], figuras 1 e 2, p. 293).

Há, também, cenas com outras crianças (retomada das hipóteses sobre a rivalidade infantil) e cenas do pequeno em pé com o suporte de bambu (ver composição 27 [*Balinese Character*], figuras 1 e 2, p. 317). Karba aparece, ainda, novamente no banho (aos 14 meses como no primeiro filme e, depois, aos 34 meses), no colo de seu pai tocando o xilofone (ver composição 29 [*Growth and Culture*], figuras 5 e 7, p. 321) e na varanda da casa brincando com o pai e a mãe. Nestas cenas o pai usa uma máscara que assusta o pequeno para deleite da mãe, que dá risadas e o empurra repetidamente na direção do pai.

Nestas situações os mesmos padrões comportamentais já vistos anteriormente são rerepresentados pela voz de Mead. A montagem do filme procura reafirmar as hipóteses apresentadas em *Balinese Character* e retomadas em *Growth and culture* a saber, sobre a progressiva formação da personalidade balinesa na infância. A narração da autora anuncia, finalmente, que Karba perto dos 3 anos (na última cena) já não apresenta a mesma expressão alegre e interativa dos períodos anteriores, uma vez que se iniciou o processo de auto-isolamento (relacionado às sucessivas frustrações causadas pela atitude padrão da mãe, principalmente, e do pai).

Uma família balinesa

Outro estudo longitudinal agora centrado sobre uma família balinesa, os Karmas, no entanto, em grande parte dedicado à criança mais nova, I Kenjoen. No início toda a família é apresentada através de uma cena congelada à qual a voz de Mead é adicionada para enumerar os personagens do filme. Em seguida são mostradas cenas de uma criança mais velha carregando a pequena numa eslinga, que é reajustada várias vezes (aqui o tema do carregamento da criança na cultura balinesa, explorado em *Growth and culture*). Mostra-se, então, outra cena (similar à cena de Karba apontada há pouco) em que aparece o aprendizado infantil no xilofone.

Segue-se, daí, uma montagem semelhante àquela do filme de Karba. Desta vez, I Kenjoen é vista em sua cerimônia de iniciação com 7 meses. Depois em cenas nas quais aprende a andar (1 ano), toma banho (15 meses), brinca com bolinha e recusa a boneca (mesma cena do outro filme) aos 19 meses e assim por diante (aos 20, 23 e 35 meses). Ao longo e ao fim de 9 blocos as mesmas hipóteses exploradas anteriormente por Mead (em GC e nos outros filmes) são repetidas.

Transe e dança em Bali

Este filme procura mostrar rituais tradicionais balineses em torno do motivo da bruxa e do dragão. São apresentadas as várias etapas do ritual que culmina com o transe dos(as) dançarinos(as). Ao contrário dos demais filmes (que usam letreiros apenas para marcar a divisão dos blocos tais como "7 meses", "1 ano", etc.), este se inicia com um pequeno texto introdutório no qual a história da bruxa e do dragão é antecipada de maneira a situar o espectador diante das cenas e personagens que vão se seguir.

A bruxa aparece inicialmente na sua forma comum e logo que sua filha é rejeitada, em sua intenção de casar-se com o filho do rei, ela assume sua forma sobrenatural e lança pragas (doenças, morte, etc.) sobre a vila. Ao que os emissários do rei e, posteriormente, o próprio rei em sua forma sobrenatural de dragão procuram reagir de maneira a reverter a situação. Muitos dançarinos entram em transe profundo e são carregados para dentro do templo onde, através de várias técnicas rituais, recobram-se lentamente.

O filme se divide, pois, em dois blocos principais: a seqüência teatral-dança propriamente dita e o estado de transe no qual os(as) dançarinos(as) permanecem, às vezes, por longo tempo. Dessa maneira, através de 22 minutos, procura-se mostrar as fases principais do desenvolvimento dramático, com suas personagens e ações comentadas pela voz de Mead. Ao contrário dos filmes anteriores, este possui, também, uma música de fundo, arranjada por Colin McPhee, com o intuito de emprestar às cenas teatrais um pouco da atmosfera musical balinesa.

Jacknis¹³⁹ notou, com relação a este filme, que a montagem foi feita a partir de dois eventos diferentes (em Pagoetan em 16dez1937 e 8fev1939) que são apresentados como um único. Além disso, esta modalidade teatral (com 3 horas e meia de duração) teria sido criada, no sentido de cativar o público turista, a partir da junção de duas performances diversas (o *Tjalonarang*, teatro da bruxa, e a dança *Kris*, na qual os(as) dançarinos(as)¹⁴⁰ simulam auto-destruição com o tipo de adaga que dá nome à esta performance). As cenas que aparecem em câmera lenta, anunciadas pela voz de Mead, foram tomadas por Jane Belo.

O padrão cultural de comportamento que interessa a Mead revelar, neste caso, se refere às similitudes entre a mãe e a bruxa por um lado e, de outro, entre o pai e o dragão. A hipótese sobre a indiferença e provocação da mãe, capaz de levar as crianças a acessos de fúria, quando deitam e se debatem no chão é relacionada a esta modalidade teatral balinesa. Assim, os(as) dançarinos(as) impotentes diante da bruxa deitam-se no chão e se contorcem na simulação de auto-destruição até o estado de transe (de olhos fechados, com tremedeiras e espasmos corporais).

No entanto, não há cenas comparativas de crianças em acessos de descontentamento, é a voz em *off* de Mead que sugere tal relação, segundo a qual, a personalidade característica formada em Bali resultaria, então, alegre e artística mas dissociada da realidade. Na concepção da autora, portanto, os filmes da série complementam-se uns aos outros, tanto quanto são complementares às suas duas publicações sobre Bali (BC e GC).

Aprendendo a dançar em Bali

Este filme aborda a questão do aprendizado corporal em Bali através de outra modalidade de dança chamada *Kebiar*. São apresentadas cenas do professor Mario da vila de Tabanam com seu aprendiz em plena aula (ver composição 15 [*Balinese Character*], p. 291). Outro dançarino visitante (especialista em outra modalidade) também aparece e estabelece relações cinestésicas recíprocas de aprendizado com Mario (ver composição 33 [*Continuities in Cultural Evolution*], p. 329). Intercalam-se, então, cenas de aprendizado (ensaio) às cenas de apresentação (quando se pode ver, além das danças, toda a orquestra em atividade), nas quais é adicionada música de fundo.

Outras cenas são, então, intercaladas: Karba no colo de seu pai, que tenta ensiná-lo um gesto (de dança) com as mãos (ver composição 14 [*Balinese Character*], figs. 4 e 5, p. 289), e um outro garotinho de Bajoeng Gede (cena já vista num dos filmes anteriores) que executa movimentos com o braço no sentido de imitar a modalidade *Kebiar*. O padrão cultural de comportamento aqui reside nas relações visuais e cinestésicas de aprendizado

¹³⁹ Jacknis, Ira. *Op. Cit.*, ps. 168 e 171.

¹⁴⁰ Segundo Mead as jovens e belas dançarinas teriam sido incluídas nesta dança devido à solicitação dos pesquisadores para que se realizasse a performance na luz diurna. O diretor do clube de Pagoetan teria aproveitado, então, para substituir as mulheres mais velhas pelas jovens (como foi referido anteriormente).

(ver composições 14 e 15 [*Balinese Character*]). Complementarmente, toda a questão do corpo balinês, tal qual é entendido por Mead, está aqui presente. A própria visualização dos dançarinos (com seus movimentos curvos e sinuosos) faz lembrar a idéia, apresentada no contexto de *Growth and culture*, da organização tonal "serpenteada".

Retomada

Ao se tomar o conjunto dos sete filmes e seu estilo de montagem, notam-se claramente os princípios metodológicos vistos nos trabalhos de Mead abordados mais atrás. Cinco dos filmes são concebidos ou como estudos longitudinais do desenvolvimento infantil ou como comparações comportamentais inter-culturais (igualmente voltadas ao tema das relações inter-pessoais na infância). Apenas os dois últimos filmes enfocam notadamente a vida artística balinesa, no entanto, sempre relacionada às hipóteses exploradas constantemente pela autora (como já foi dito) e motivadas em grande parte pelo Comitê de Estudos da Demência Precoce.

As cenas são curtas (o que se deve ao fato de terem trabalhado, no campo, com tomadas de poucos minutos) e há cortes constantes muitas vezes abruptos entre uma cena e outra. Os planos gerais alternam-se com planos mais próximos (médios) e o close aparece raramente. Todos os filmes trazem a voz em *off* de Mead e aqui reside um dos problemas técnicos da série. Heider notou as limitações da câmera¹⁴¹ utilizada por Bateson e, além disso, a preocupação em economizar película, o que levou a maior parte das tomadas a serem feitas na velocidade de 16 fotogramas por segundo (à exceção de parte das cenas de *Transe e dança em Bali*).

A adição da voz de Mead, explica Heider¹⁴², tornou necessário, para se fazer ouvir em sua fluência natural, que a projeção dos filmes se realizasse na velocidade de 24 f.p.s.. Assim, os movimentos balineses ficaram acelerados para que a voz de Mead não sofresse distorções. Dessa maneira, a própria complementaridade foto-fílmica ficou comprometida. Isto, na medida em que aquilo que não se pode perceber nas fotografias não se dá a ver, tampouco, nos filmes: os movimentos balineses em sua própria cadência rítmica. A narração descritiva e interpretativa em *off*, modo pelo qual se impõe a presença de Mead, surge então ressaltada ao longo de todos os filmes da série. Como notou Heider¹⁴³:

"(...) Estes filmes são etnográficos no sentido mais literal da palavra. Como etnografias escritas, eles descrevem os comportamentos e apresentam os resultados do estudo etnográfico. (...)"

Nas palavras de Jacknis¹⁴⁴:

¹⁴¹ "(...) Nos anos 30 Bateson foi limitado a uma câmera desajeitada, com tripé e sem som sincronizado, e a tomadas relativamente curtas. (...)". Heider, Karl. "Bateson and Mead in Bali and New Guinea" in *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, p. 29.

¹⁴² Heider, Karl. *Op. Cit.*, ps. 29-30.

¹⁴³ Heider, Karl. *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ Jacknis, Ira. *Op. Cit.*, p. 170.

"(...) Todos os filmes foram editados para mostrar uma interpretação teórica definida do material, talvez os primeiros filmes em antropologia a fazerem isto. (...)"

Jacknis sentiu, contudo, a ausência de indicações acerca dos princípios utilizados na edição:

"(...) Embora Mead tenha tido a intenção de que suas publicações suplementassem estes filmes, ela nunca preparou um guia fílmico detalhado para explicar como e porque os filmes foram feitos. (...)"

Para ele, por exemplo, o espectador deveria saber que o drama da bruxa no filme *Transe e dança em Bali* é composto, na verdade, de duas diferentes situações com mais de um ano de tempo entre uma e outra gravação. O que pode, de qualquer modo, ser verificado em *Balinese Character* (nas pranchas 55, 56 e 58). Isto leva a apontar para outra característica comum a estes filmes que, por sua vez, remete à metodologia utilizada durante o trabalho de campo (a simultaneidade de registros).

A maioria das cenas vistas nos filmes aparecem, também, nas fotografias. Como se viu nos casos indicados, uma fotografia ou uma seqüência delas é apresentada através das imagens em movimento quando se pode, então, ver toda a seqüência relacionada à fotografia publicada. Os filmes mostram, ainda, inúmeras indicações relativas à maneira como Bateson e Mead trabalharam nas captações, todas elas traduzíveis sejam por olhares na direção da câmera tanto quanto por comportamentos evidentemente arranjados (sugeridos) para serem filmados (bonecas, bolinhas, banhos, etc., além das performances teatrais encomendadas).

De certo modo, estes fatores (complementaridade foto-fílmica e arranjo das situações, sem falar na montagem longitudinal) aproximam estes trabalhos visuais de Mead da concepção vista no *Atlas* de Gesell (no qual as imagens são utilizadas explicitamente desta maneira). No entanto, não se pode dizer com certeza que uma tal concepção foi a única tônica do trabalho de campo realizado mais de dez anos antes. Mas certamente a montagem dos filmes por Mead reflete seu envolvimento com os trabalhos da "Clínica de Yale para o Desenvolvimento Infantil" (explicitado em *Growth and Culture*, tal como foi visto mais atrás).

Por outro lado, embora Jacknis¹⁴⁵ tenha enfatizado que os autores passaram a maior parte do tempo "documentando" sua maneira de perceber a cultura balinesa (segundo hipóteses e *insights* já presentes pelo menos desde julho de 1936), uma tal constatação é bastante discutível (para confirmá-la todo o material registrado teria que ser examinado neste sentido). Heider¹⁴⁶ enfatizou, em sentido contrário, o fato de que as ações mostradas na tela não correspondem claramente ao que diz a narração, o que, segundo ele, indica que as proposições apresentadas verbalmente no filme foram formuladas somente após a maior parte das filmagens.

¹⁴⁵ Jacknis, Ira. *Op. Cit.*, p. 172.

¹⁴⁶ Heider, Karl. *Op. Cit.*, p. 30.

As declarações de Bateson em *Balinese Character* sobre a consciência dos sujeitos de estarem sendo observados e, além disso, acerca de usar a câmera “não como um dispositivo para ilustrar nossas teses”¹⁴⁷ devem ser lembradas aqui. O fato deste autor não assinar a versão final dos filmes e, tampouco, o “estudo fotográfico” de *Growth and culture*, faz com que a questão permaneça ambígua. De todo modo, deve-se diferenciar o tipo de registro concebido e produzido precisamente para determinado fim (tal como o de Gesell) do tipo de registro efetuado de maneira um pouco mais solta (tal como o que se efetuou em Bali), sem uma planilha rigorosamente planejada e controlada de produção.

Quais as diferenças, num caso e noutro, no tipo de relações criadas entre o visual e o verbal nos produtos finais destinados a tal ou qual público? Como, pois, esclarecer melhor a “análise fotográfica” de *Balinese Character* diante destas outras utilizações das imagens balinesas por Mead? (Assunto do capítulo 3.) Se Mead propôs que o uso das imagens fosse rigorosamente controlado de maneira a possibilitar comparações precisas inter-culturalmente como afirmar que ela realizou isto nos seus filmes?

Há evidentemente uma distância entre aquilo que a autora escreveu ou pensou sobre o uso da câmera e os usos efetivos das imagens nos seus trabalhos. Para perceber melhor esta distância será necessário considerar ainda outros trabalhos, mesmo que brevemente.

¹⁴⁷ BC, 49.

Imagens fotográficas para um livro de Darwin editado em 1955

Viu-se anteriormente que a neta de Darwin, Nora Barlow, visitou Mead e Bateson quando estes se encontravam em Bali. Posteriormente a autora prefaciou o livro¹⁴⁸ do biólogo inglês, publicado originalmente em 1872, intitulado *A expressão das emoções nos humanos e nos animais*, no qual uma série de desenhos e fotografias foi utilizada para ilustrar as expressões das emoções abordadas por Darwin do ponto de vista fisiológico e evolutivo. São utilizadas, inclusive, fotografias do Dr. Duchenne de Bologne¹⁴⁹, que ligava eletrodos na face de seus colaboradores para demonstrar os movimentos expressivos através de pequenos choques elétricos em regiões determinadas.

Mead associou a investigação de Darwin no século XIX diretamente aos “aspectos não-verbais da comunicação humana – a nova ciência da cinésica”¹⁵⁰ e assinalou isto no seu prefácio. Faltava a Darwin, ainda segundo ela, a ferramenta interpretativa que agora estava disponível: a cibernética¹⁵¹. Bastaria, pois, substituir a palavra “expressão” pela palavra “comunicação” (substituir o enfoque darwiniano sobre as condições internas do organismo pela atenção às condições externas dos mesmos, reguladas por um “sistema de comunicação entre as espécies”) para ver muitas das questões exploradas pelo biólogo sob nova luz:

“(...) iluminadas como a maioria das questões atuais o são, através da observação ao vivo de eventos reais, e ilustradas por fotografias e desenhos – uma medida que se tornou senso comum e que apenas recentemente, com o surgimento do cinema e da fotografia em larga escala, tem sido desenvolvida – podem ser formuladas de modo inovador. (...)”

A partir desta passagem, Mead concluiu seu prefácio através de uma associação entre o uso das imagens e a imaginação científica em oposição à rotinização disciplinar:

¹⁴⁸ Darwin, Charles. *Expression of Emotion in Men and Animals*, New York, Philosophical Library, 1955, ps. v e vi. As passagens de Mead transcritas a seguir referem-se ao seu prefácio.

¹⁴⁹ Ver sobre os experimentos do Dr. Duchenne: Samain, Etienne. “Entre a arte, a ciência e o delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX” in Simson, Olga (coord.) *Boletim do Centro de Memória da Unicamp. Especial sobre fotografia*, vol. 5, nº 10, 1993.

¹⁵⁰ A cinésica teria surgido, segundo Howard, a partir do encontro de Mead e Ray Birdwhistell em 1941, enquanto este último realizava seu doutoramento em Chicago. Mead teria-lhe indicado passagens de Edward Sapir (sobre “um código secreto elaborado, jamais escrito, de ninguém conhecido e compreendido por todos.”) que teriam levado Birdwhistell a dedicar-se, durante sua vida, à decodificação da linguagem dos gestos (ou linguagem corporal): “(...) o movimento corporal é uma forma de comunicação aprendida, padronizada no âmbito de uma cultura, que pode ser analisada como um sistema ordenado de elementos isoláveis (...). Howard, Jane. *Margaret Mead: a life*, Op. Cit., ps. 316-317.

¹⁵¹ Mead participou de uma série de conferências patrocinadas pela fundação *Josiah Macy Jr.* em torno da cibernética. Bateson, Norbert Wiener e outros cientistas de campos variados (Bateson e Mead eram quase os únicos participantes das ciências humanas) estavam presentes. Ver sobre isto: Mead, M. e Foerster, H. V. (orgs.) *Cybernetics*, New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, 1951.

“(...) Concomitantemente, este livro deverá tirar-nos das sombras da prisão que se fechou sobre todos que trabalham apenas dentro das tradições limitadas de sua época e ciência, esquecendo-se das poderosas imaginações que tornaram possíveis e produtivas aquelas mesmas tradições limitadas.”

Talvez esta passagem possa representar bem uma característica já apontada com relação à utilização das imagens por Mead, o que foi chamado de uso “sugestivo” ou, então, “imaginativo”. É sintomático, inclusive, que pranchas de BC e de GC sejam associadas (como se verá a seguir) com tanta facilidade a este trabalho de Darwin. Imagens dos balineses em forma de pranchas aparecem, pois, em três obras cujas concepções são bastante diversas. Para Mead as fotografias balinesas não se limitam, portanto, a uma única disciplina ou projeto (como é o caso do uso das imagens, por exemplo, no Instituto Gesell), mas podem sugerir elementos visuais para o desenvolvimento das mais diversas idéias.

Se o uso das imagens por Darwin chamou a atenção de Mead (no sentido de que as técnicas foto-fílmicas poderiam fazer muito mais por uma investigação como a do biólogo inglês) foi, também, o escopo de sua investigação que levou a autora a identificar-se, uma vez que notou como os caminhos por ele trilhados no estudo das emoções não haviam sido sequer desenvolvidos até então¹⁵².

“1. O estudo das crianças; 2. O estudo dos insanos; 3. O uso de fotografias de expressões emocionais submetidas a diferentes julgamentos¹⁵³; 4. O estudo de grandes pinturas e esculturas; 5. O estudo comparativo de expressões e gestos entre diferentes pessoas do planeta e 6. O estudo de alguns animais comuns. (...)”

Vê-se, pois, como esta lista de Darwin reflete alguns dos enfoques explorados nos trabalhos de Mead.

O acréscimo de imagens no final do livro

Nesta edição de 1955 feita pela “Biblioteca filosófica” de Nova York recebeu, além do prefácio da autora, uma série de 8 pranchas: 2 com desenhos de comportamentos expressivos caninos por Konrad Lorenz, 3 com fotografias extraídas de *Balinese Character* e *Growth and culture* e outras 3 com fotografias tomadas na Universidade de Louisville durante uma conferência sobre cultura e comunicação.

As imagens de *Balinese Character* aparecem na forma de duas pranchas (originalmente 68 e 51) com 4 fotografias cada (tanto o texto como o número de imagens original é reduzido). Já as imagens e o texto de *Growth and culture* (originalmente prancha XLI, ver composição 29 [*Growth and culture*], p. 321) aparecem reproduzidos integralmente. Todos os títulos são ligeiramente modificados, no sentido de sugerir maior identificação com o

¹⁵² Mead, M. “Prefácio” in Darwin, Charles. *Expression of Emotion in Men and Animals*, New York, Philosophical Library, 1955, p. v.

¹⁵³ O método de Darwin incluiu entrevistas nas quais diversas pessoas identificaram emoções presentes nas expressões das pessoas através de imagens mostradas.

trabalho de Darwin, e aparecem sob a denominação geral de "comportamento expressivo entre os balineses".

As imagens do "Instituto de cultura e comunicação da Universidade de Louisville" (ver composição 30 [*The expression of the emotions in man and animals*], p. 322) mostram fotografias sob planos médios de alguns dos participantes da conferência: Henry Lee Smith, Marshall McLuhan, Reuel Denney, Sidney Terr, Lawrence Frank, George L. Tragger, Ray Birdwhistell, Gothard Cohen Booth e Margaret Mead. A diferença destas abordagens, com relação aos usos anteriores das imagens por Mead, se refere justamente ao fato de os próprios teóricos se darem a ver e a analisar por meio das fotografias (ver-se-á, mais adiante, outro resultado desse tipo de enfoque).

A evolução das técnicas fotográficas e cinematográficas constitui um fator que chamou a atenção da autora recorrentemente. Deve-se notar, contudo, que o uso da câmera como instrumento para investigações científicas rigorosas e cada vez mais precisas, proferido nos textos de Mead, contradiz, como foi apontado, a maneira sugestiva e imaginativa através da qual ela se serviu efetivamente das imagens, por exemplo, numa publicação como esta.

O antes e o depois através das fotografias
New lives for old. Transformação cultural, 1928-1953

A publicação de *New lives for old*¹⁵⁴ em 1956 levanta diferentes questões acerca da visualidade na obra de Mead. O livro procura descrever as mudanças ocorridas entre os Manus das ilhas do Almirantado durante 25 anos, desde a pesquisa de Mead e Fortune em fins dos anos 20 até o retorno de Mead com o casal Schwartz em 1953. Embora a quantidade de fotografias produzidas nesta última pesquisa (cerca de 20000) seja equiparável ao montante de material coletado em Bali, não foram elaboradas publicações do mesmo teor de BC ou mesmo de GC.

Entre as 548 páginas do livro há apenas uma seção com 16 pranchas (ao todo 60 fotografias) nas quais temas gerais são apresentados pelo título e cada fotografia recebe uma curta legenda com identificação (ver composição 31 [*New lives for old*], p. 324). Em cada prancha, no entanto, são justapostas fotografias de 1928-29 com outras de 1953. A autora notou, por exemplo, que os homens ainda pescam em duplas com redes tal como se fazia antes. As mudanças, por outro lado, dizem respeito, sobretudo, à aquisição de novos hábitos (religiosos, econômicos e sociais) proporcionados pela ocupação norte-americana (após a retirada das tropas japonesas).

Mead viu a situação dos Manus¹⁵⁵ no início dos anos 50 como demonstração positiva de que mudanças sociais são possíveis¹⁵⁶. Evidentemente, mais uma vez, as imagens foram usadas de maneira sugestiva pela autora no sentido de ilustrar suas interpretações sobre a situação dos Manus. Embora as fotografias publicadas tenham sido muito poucas (se comparadas com BC e GC) há que se notar que as imagens fílmicas coletadas entre os Manus deram origem ao lançamento de dois filmes¹⁵⁷ (um de 1959 com 20 minutos e outro de 1968 com 90 minutos). Este último, mais longo, traz também imagens de outros retornos de Mead aos Manus após 1953.

Estes povos, dentre os estudados pela autora antes da guerra, foram os mais revisitados por Mead. Pode-se questionar sobre qual teria sido o papel das imagens na relação estabelecida pela autora com os nativos. Quais seriam, por outro lado, as relações de complementaridade entre os filmes e as poucas fotografias publicadas? Quais teriam sido os princípios adotados na

¹⁵⁴ Mead, M. *New Lives for Old. Cultural Transformation – Manus, 1928-1953*, New York, William Morrow, 1956.

¹⁵⁵ Através de um líder místico (com acentuados elementos protestantes), de nome Paliau, um movimento de reestruturação social e política foi empreendido entre os Manus a partir de 1946. Isto chamou a atenção de Mead que chegou a comparar Paliau com outros líderes políticos norte-americanos tais como Jefferson e Lincoln. Mead, M. *Op. Cit.*, p. 189.

¹⁵⁶ As controvérsias a este respeito tendem a ponderar o otimismo de Mead e partem tanto de pessoas que estiveram com ela (o casal Schwartz) como, também, da própria biografia escrita por sua filha Mary Catherine Bateson que também visitou os Manus e escreveu todo um capítulo sobre o assunto. Bateson, Mary Catherine. *With a daughter's eye. A memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson*, Harper Perennial, 1994, capítulo "X – Parables", pp. 174-196.

¹⁵⁷ "New lives for old" (produzido e dirigido por Robert E. Dierbeck) e "Margaret Mead's New Guinea Journal" (escrito, produzido e dirigido por Craig Gilbert).

edição e montagem destes filmes? Embora hajam algumas indicações escritas sobre as imagens apresentadas nos filmes sobre os Manus¹⁵⁸, somente o exame dos mesmos poderia mostrar se a sua concepção partilha das mesmas características apontadas com relação aos filmes balineses¹⁵⁹. Questões estas que, infelizmente, ficarão apenas assinaladas.

Espera-se, antes, explorar a questão das relações de reciprocidade visual-verbal no caso de suportes impressos (texto e fotografias). Neste sentido, são as “Notas para as pranchas”¹⁶⁰ que podem ajudar a esclarecer a concepção de Mead no tocante às fotografias publicadas em *New lives for old*. Aí ela comentou que desde que a câmera passou a ser seriamente considerada junto aos registros etnológicos ficou claro que uma fotografia tem pouco valor caso não esteja inserida adequadamente no âmbito dos demais materiais coletados. Assim, torna-se necessário saber “quando foram feitas as tomadas, por quem, de quem e sob quais circunstâncias”. O texto de Mead continua¹⁶¹:

“Em *Balinese Character* e em *Growth and culture*, nós seguimos o procedimento de fornecer detalhes completos nas legendas de cada fotografia. Entretanto, ambos foram estudos fotográficos. (...) No presente volume, concebido para o leitor não especializado, eu tratei de dar apenas os detalhes imediatamente relevantes, o nome dos indivíduos identificados, local, data e fotógrafo. (...)”

Em seguida aparece uma tabela na qual são apresentados dados complementares sobre as fotografias mostradas anteriormente: a data, uma curta legenda (às vezes a mesma, às vezes um pouco mais detalhada), o autor (25 são de Mead, 13 tomadas em 1953 e 12 tomadas em 1928-29, 6 são de Fortune e as demais 29 do casal Schwartz) e a relação estabelecida com o sujeito enfocado (se posava para a foto, se estava consciente de ser fotografado ou se não).

O tipo de uso das fotografias neste livro, portanto, difere marcadamente do que Mead chamou de “estudos fotográficos”. Se estes últimos (BC e GC) foram concebidos, segundo a autora, para públicos especializados¹⁶², há que se notar a maneira como ela procurou atingir diferentes públicos através de

¹⁵⁸ Mead escreveu um artigo sobre o filme lançado em 1968, publicado em: Mead, M. e Metraux, Rhoda. *A Way of Seeing*, New York, McCall Publishing, 1970, “Filming Peri Village – Manus”, pp. 312-320. Sol Worth também abordou o mesmo filme (produzido por Craig Gilbert) no seu artigo: Worth, Sol. “Margaret Mead and the shift from ‘visual anthropology’ to the ‘anthropology of visual communication’ in *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980, pp. 15-22 (ver p. 20).

¹⁵⁹ Asen Balicki apresentou a seguinte síntese em torno das características dos filmes balineses: “(...) através das narrações Mead discorre sobre os eventos tratando os dados visuais como se fossem palavras escritas – as representações visuais transformam-se em contra-partidas dos próprios atos de fala de Mead. (...)”. Balicki, Asen. “Visual Anthropology: the legacy of Margaret Mead” (mimeo: circulação restrita), 1986, p. 7.

¹⁶⁰ Mead, M. “Notes to Plates” in *New lives for old*, *Op. Cit.*, pp. 473-480.

¹⁶¹ Mead, M. *New lives for old*, *Op. Cit.*, p. 473.

¹⁶² Na p. 6 de *Growth and Culture*, Mead anunciou o público a quem se dirigia: pais, educadores, estudantes e pesquisadores. Já *Balinese Character*, concebido como uma inovação experimental, dirigiu-se notadamente ao público especializado em antropologia e áreas afins (inclusive o campo da psiquiatria).

seus textos e do uso que fez das imagens. No entanto, ao buscar um público mais amplo e não especializado, Mead apostou muito mais em sua expressão escrita (como também nas imagens em movimento) do que nas possibilidades oferecidas por uma coleção de milhares de fotografias. A realização dos filmes indica, por outro lado, a continuidade do investimento da autora com relação ao cinema, efetivamente iniciado com a série balinesa.

A fotografia e os estudos de Cultura e Personalidade

O primeiro artigo de Mead exclusivamente dedicado à questão do uso das imagens¹⁶³ foi publicado em 1956 numa coletânea de trabalhos da então chamada escola de "cultura e personalidade". Intitulada *Personal Character and Cultural Milieu* (editada por Douglas G. Harin da Universidade de Syracuse) inclui, também, textos de Jane Belo, Gregory Bateson, Edward Sapir, Cora DuBois, Ruth Benedict, Erik H. Erikson e outros 20 colaboradores, em sua maioria norte-americanos ligados à antropologia tanto como à psicanálise e à psicologia.

O artigo de Mead, "Alguns usos da fotografia nos estudos de cultura e personalidade", apresenta uma avaliação das técnicas de registro progressivamente adquiridas desde os anos 20 (notadamente a fotografia em larga escala, o cinema e os gravadores de som). Dentre estas técnicas a fotografia foi indicada por Mead como o recurso menos expensivo e mais proveitoso em termos analíticos (uma vez que podem ser dispostas na "forma familiar do livro").

Em seguida são considerados exemplos metodológicos de uso da câmera no estudo do comportamento humano. A autora ressaltou o papel já há longo tempo desempenhado pela visualidade na abordagem da expressão das emoções (remete ao estudo de Darwin publicado originalmente em 1872¹⁶⁴, visto há pouco). Outros trabalhos mais recentes são, então, apresentados em forma de pranchas (as quais serão consideradas logo mais). Deve-se notar como o interesse de Mead neste artigo vai além da visualidade¹⁶⁵:

"(...) Indubitavelmente, com o tempo, instrumentos de registro cinestésico, tátil, olfativo e gustativo poderão também ser desenvolvidos. (...)"

Os registros visuais, nesta perspectiva multi-sensorial, se apresentam para Mead como "suplementos" para o "observador humano treinado". A questão analítica se impõe, diante desses registros, de formas diferentes. A autora indica, logo no início do artigo, duas tendências ou movimentos opostos na história dos estudos sobre o comportamento humano: um que espera reduzir os materiais reunidos a um pequeno número de variáveis manipuláveis (referência ao behaviorismo de Watson) e outro, defendido por Mead, que insiste na "manutenção da integridade"¹⁶⁶ dos materiais reunidos mesmo que não possam ser analisados em termos mensuráveis.

Fica implícita aí a idéia de que os registros visuais constituem um gênero de dados irredutíveis (às fórmulas estritamente lógicas) e que os mesmos devem ser considerados na perspectiva (subjativa) do observador humano que

¹⁶³ Mead, M. "Some uses of still photography in culture and personality studies" in Harin, D. G. (ed.) *Personal character and cultural milieu*, Syracuse University Press, 1956, pp. 79-105.

¹⁶⁴ Darwin, Charles. *Expression of Emotion in Men and Animals*, New York, Philosophical Library, 1955. (1ª edição: 1872).

¹⁶⁵ Mead, M. "Some uses of still photography in culture and personality studies", *Op. Cit.*, 1956, p. 79.

¹⁶⁶ *Ibid.*

os produziu. Mead lembrou, contudo, que somente com o progressivo desenvolvimento da técnica fotográfica, permitindo o advento do instantâneo fotográfico e outros avanços, se tornou possível uma utilização das imagens como principal ferramenta no trabalho de campo. Notou, também, além da contribuição dos avanços técnicos, a importância paralela e insubstituível do registro escrito no sentido de preservar os contextos originais e de elaborar um sistema de classificação para futuras re-análises¹⁶⁷.

O uso das imagens fotográficas no artigo

Os exemplos comentados por Mead para “ilustrar seu artigo” (p.82) remetem aos seus próprios trabalhos anteriores (e de seus colegas), nos quais a relação (entre cultura e personalidade) é abordada, seja textualmente como, de maneira complementar, fotograficamente. Cada caso exposto, na forma de pranchas fotográficas acompanhadas de descrições escritas correspondentes, enfatiza uma possibilidade específica quanto ao uso das imagens em diferentes situações. O texto do artigo segue, paralelamente, comentando estas possibilidades bem como as especificidades de cada trabalho apresentado.

São mostradas, assim, nove pranchas: “Equilíbrio em Bali” (prancha 17 de *Balinese Character*, ver composição 27 [BC], p. 316), “Rivalidade entre irmãos em Bali” (prancha 72 de *Balinese Character*), “Mãos relaxadas” (prancha XI de *Growth and Culture*), “Cócoras” (prancha XXV de *Growth and Culture*), “Ricky aos dois anos e meio” (seleção de um álbum fotográfico familiar feito por Paul Byers¹⁶⁸ para os pais de Ricky), “Um banco na Broadway, Nova York, verão de 1955” (especialmente preparada a partir das fotografias de Ken Heyman), “Casamento: antigo, intermediário e novo: Manus 1928, 1946, 1953-54” (extraída de *New Lives for Old*¹⁶⁹, com fotografias tomadas por Theodore e Lenora Schwartz, Reo Fortune, Mead e um soldado americano anônimo), “Testes projetivos, Manus, 1954” (em que Lenora Schwartz aparece administrando um teste psicológico a uma criança) e “Retorno de Pondram após a morte” (preparada por Theodore Schwartz).

As pranchas reproduzidas de BC e de GC foram mostradas em sua íntegra visual-verbal. Já a prancha reproduzida de *New lives for old* recebeu um complemento textual nos mesmos moldes de BC e GC, com comentários introdutórios e relativos para cada fotografia (os quais não haviam sido elaborados em sua publicação original). Todas as demais pranchas apresentadas (com 3 a 9 fotografias) seguiram esta mesma forma de apresentação que é acrescido, ainda, de um breve comentário no qual se identifica a origem e a autoria das fotografias mostradas.

Mead concluiu o artigo enfatizando a possibilidade de integração entre a abordagem teórica disciplinada e as habilidades fotográficas. Ela acreditou que esta integração abriria uma nova dimensão no campo de estudos sobre cultura e personalidade e, mais amplamente, nos demais campos que tratam do

¹⁶⁷ Mead, M. “Some uses of still photography in culture and personality studies”, *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁶⁸ Mead conheceu Paul Byers durante seus cursos e conferências dos anos 50.

¹⁶⁹ Mead, M. *New Lives for Old. Cultural transformation, Manus, 1928-53, Op. Cit., 1956.*

comportamento humano. Ela se referiu à possibilidade de estudiosos e fotógrafos trabalharem juntos. Enfatizou, também, a experiência humana na qual se baseiam os estudos comportamentais e a necessidade de respeito pela "humanidade" e "integridade" dos sujeitos abordados¹⁷⁰.

Neste artigo, a autora fez um balanço dos trabalhos que realizou com imagens (o que inclui todas as obras vistas até agora) e anunciou sua parceria em desenvolvimento com dois fotógrafos-pesquisadores que conheceu durante seus cursos e seminários: Paul Byers e Ken Heyman (co-realizadores dos livros que serão abordados adiante). O uso das fotografias para "ilustrar" o artigo foi, mais uma vez, sugestivo, no caso, acerca das múltiplas possibilidades de utilização das técnicas fotográficas e de apresentação das imagens em forma de pranchas.

¹⁷⁰ Mead, M. "Some uses of still photography in culture and personality studies", *Op. Cit.*, p. 104.

Registros visuais, memória e imaginação: People and Places

Este livro de Mead¹⁷¹ foi concebido para público jovem não especializado como uma espécie de introdução à antropologia. Aí a autora apresenta os principais problemas estudados pela disciplina e utiliza o exemplo de cinco povos diferentes no sentido de apontar, seja para diferenças culturais contextualizadas, tanto quanto para o desenvolvimento da disciplina¹⁷². Trata-se dos esquimós do Alaska, dos índios das planícies americanas, dos Ashanti da África, dos minoanos de Creta, e dos balineses da Indonésia. Na história resumida de cada um destes povos são enfatizados os registros produzidos, seja pelos próprios como por outros povos, e o modo como se perpetuaram através do tempo, de maneira a fornecerem material para o trabalho antropológico.

Assim, as relações entre pensamento, memória e imaginação são abordadas pela autora, que associa a evolução das técnicas de registro ao avanço científico ao longo da história da humanidade. O telescópio e o microscópio são por ela comparados às câmeras fotográficas e cinematográficas. Os filmes (sobre como pessoas andam e caçam, dançam e falam, aprendem e ensinam) são considerados como substitutos dos experimentos científicos¹⁷³:

“(…) Na antropologia moderna nós deixamos a história realizar os experimentos para nós mas registramos os mesmos de tal maneira que possam ser estudados continuamente. Na medida em que nossas idéias crescem e mudam, nós podemos examiná-las a partir de velhos filmes e gravações sonoras, muito tempo depois que o povo que foi filmado e gravado tenha abandonado seus antigos hábitos e entrado no mundo moderno. Assim como fósseis petrificados de antigas formas de vida podem fornecer novas informações aos paleontologistas que os estuda, também os filmes antigos sobre modos de vida esquecidos podem continuar a nos dar informações novas e ajudar-nos a examinar novas teorias. Mas devemos efetuar estes registros tão rapidamente quanto seja possível, antes que os últimos povos primitivos do mundo tenham se tornado parcialmente civilizados e abandonado seus antigos costumes.”

Viu-se anteriormente como esta concepção (de reanálise) foi problemática, quando aplicada no caso de *Growth and culture* tanto como nos filmes balineses¹⁷⁴. Mas deve-se notar que, a despeito das teorias e conclusões associadas às imagens¹⁷⁵ (sobre a esquizofrenia), os filmes e

¹⁷¹ Mead, M. *People and Places*, New York, World Publishing, 1959.

¹⁷² O livro é dividido em 3 partes: 1 introdutória com 3 capítulos, “A descoberta do homem pelo homem”, “O homem como ser” e “O antropólogo no seu trabalho”; a 2ª parte traz um capítulo para cada povo mencionado e um sexto capítulo intitulado “Onde eles estão agora?” e uma 3ª parte final tem 3 capítulos, a saber, “Os conhecimentos partilhados por todos os povos”, “Antigas questões e diferentes respostas” e “Os passos que nós devemos tomar”.

¹⁷³ Mead, M. *People and Places*, *Op. Cit.*, p. 57.

¹⁷⁴ Interessa-nos, neste trabalho, pensar não apenas como as imagens servem ao desenvolvimento de teorias mas, sobretudo, como as teorias servem ao desenvolvimento das imagens.

¹⁷⁵ “(…) embora a equação *comportamento = caráter* seja simplificadora, esse texto permanece a pedra de toque, por tratar-se da primeira pesquisa sistemática sobre o corpo que utiliza cinema e fotografia como instrumento tão decisivo quanto inconclusivo. (...)”. Canevacci, Masimo. *Antropologia da Comunicação Visual*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001, p. 82.

fotografias de Bali nos anos 30 permanecem inalterados e, de certa forma, "inconclusivos". Se e como estão disponíveis para outros pesquisadores ou mesmo para os balineses é uma outra questão¹⁷⁶. O que interessa questionar agora, no entanto, é em que medida esta concepção científica de Mead sobre os registros visuais aparece nas utilizações que fez das imagens.

Uso de imagens em People and places

O livro em pauta, composto por 50 fotografias e 160 ilustrações (desenhos) espalhadas ao longo de 318 páginas escritas, mostra mais uma vez que a autora utilizou as imagens de modo muito mais sugestivo e imaginativo do que propriamente científico, tal como seu texto procura indicar tantas vezes. A maneira como as fotografias foram apresentadas em *People and Places* faz lembrar o tipo de uso ilustrativo empregado nos seus primeiros livros já que, por exemplo, numa edição de bolso posterior¹⁷⁷ as imagens fotográficas foram simplesmente eliminadas (ao passo que os desenhos se mantiveram, embora sem cor).

Vale notar que duas fotografias de Gregory Bateson foram publicadas neste livro, uma delas de um nativo latmul colhendo sagu (sem qualquer legenda ou identificação precisa) e outra de Karba (com a legenda "Karba criança"). À fotografia de Karba menino segue-se, na página seguinte, uma fotografia de Ken Heyman intitulada "Karba adulto"¹⁷⁸ (ver composição 32 [*People and Places*], p. 327), o único caso em que o texto principal faz referência explícita à imagem.

Outras 7 fotografias de Ken Heyman, tomadas em Bali nos anos 50, aparecem ao longo do texto no capítulo sobre Bali e em dois outros capítulos. As demais fotografias do livro são de origens diversas (muitas do Museu Americano de História Natural) e referem-se aos outros povos abordados bem como aos outros assuntos vistos (há fotos de telescópios, escavações, etc.).

Nesta publicação, portanto, a divulgação da antropologia junto a um público mais amplo parece ter guiado o texto da autora e suas ilustrações, sejam as fotografias de Heyman e outros como, também, os desenhos de Jan Fairservis e W. T. Mars. Deve-se notar, no modo "ilustrativo" como as imagens aparecem, sua preocupação no que diz respeito à comunicação estabelecida com diferentes públicos. O uso das imagens foi concebido para facilitar e incentivar a leitura pelos mais jovens.

Numa outra publicação, também voltada ao grande público, Mead inseriu seu segundo artigo dedicado exclusivamente ao tema da visualidade.

¹⁷⁶ Viu-se, anteriormente, que Karba alegou nunca ter visto o filme feito sobre sua infância. Hoje este filme (que tem 20 min. de duração) é disponibilizado em formato de vídeo-cassete (VHS) ao preço de 125 dólares pela Universidade da Pensilvânia.

¹⁷⁷ Mead, M. *People and Places*, New York, Bantam Books, 1963.

¹⁷⁸ No texto da edição de bolso o trecho (última frase do parágrafo) que se refere diretamente à fotografia de Karba adulto foi retirado. Mead, M. *Op. Cit.*, 1963, p. 134.

A antropologia e a câmara numa enciclopédia de fotografia

O artigo intitulado "A antropologia e a câmara"¹⁷⁹ encontra-se no volume 1 de uma enciclopédia sobre fotografia (com 20 volumes em formato grande) publicada em 1963. Trata dos usos da câmara na disciplina antropológica, inclusive, nos campos de museologia e arqueologia.

Neste texto a autora abordou diferentes aspectos da técnica fotográfica (assinalou sua complementaridade com relação ao cinema) e suas diversas aplicações metodológicas, exemplificando-as com mostras de seus trabalhos bem como de outros autores.

Em linhas gerais, é a mesma organização presente no artigo de 1956: um texto discute as diferentes possibilidades dadas pelo uso da câmara no campo da antropologia enquanto, paralelamente, são apresentados conjuntos significativos de fotografias acompanhados de comentários (desta vez mais sucintos e indicativos dos temas abordados textualmente) e das referências às fontes originais.

Mas enquanto o artigo anterior mostra as imagens em formas de pranchas mais ou menos uniformes¹⁸⁰, em páginas separadas do texto principal este outro, utiliza uma grande variedade de disposições nas quais o texto principal e as fotografias (em formatos ampliados ou pequenos) se intercalam.

O artigo divide-se em 11 seções: "Fotografias sob grandes planos gerais", "Fotografias de artefatos", "Mudanças no uso da fotografia em antropologia" (refere-se à pesquisa desenvolvida em Bali), "Fotografia como forma de tomar notas no campo", "Observação à distância", "Fotografias na apresentação de mudanças ao longo do tempo" (refere-se à pesquisa com os Manus), "Fotografias usadas como técnica evocativa" (refere-se às entrevistas de John Collier Jr.¹⁸¹), "Fotografia e cinésica" (refere-se ao trabalho de Ray Birdwhistell), "Fotografia como instrumento de ensino", "Fotografia como equalizadora de talentos comunicacionais" e "Colaboração entre antropólogo e fotógrafo".

Variedade das imagens reproduzidas no artigo

As mostras fotográficas expostas trazem, além das imagens de Margaret Mead, Gregory Bateson, Reo Fortune, Ken Heyman, Theodore Schwartz e Paul Byers (mesmos autores das fotografias no artigo de 1956), outras imagens assinadas por: Jerome Halberstadt, Walter Fairervis, John Collier Jr., Joan Mencher, Colin Turnbull, Thomas Rhys Williams, John Andromédas e Thomas

¹⁷⁹ Mead, M. "Anthropology and the camera" in Morgan, Willard D. (ed.) *The Encyclopedia of Photography Vol. 1*, New York, Greystone, 1963, pp. 166-184.

¹⁸⁰ Os comentários das pranchas e seu formato, no caso das imagens de BC e de GC, foram reproduzidos praticamente na íntegra. As demais imagens seguiram o mesmo tipo de apresentação, como foi notado anteriormente.

¹⁸¹ Collier Jr., John. "Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments" in *American Anthropologist*, vol. 59, 1957, pp. 843-859.

Gilliard. Há, além disso, um fotograma (submetido por Ray Birdwhistell¹⁸² à micro-análise) extraído do material filmado em Bali por Gregory Bateson.

Na mesma perspectiva longitudinal adotada em *New lives for old* (ver composição 31 [*New lives for old*], p. 324), Mead aproveitou para utilizar fotografias de Bateson nos anos 30 junto de fotografias de Heyman tomadas em Bali em 1957. Assim, foram justapostas, numa mesma página, cenas de Karba menino aprendendo um gesto de dança (ver composição 14 [*Balinese Character*], figs. 4 e 5, p. 289), de Karba adulto dando banho em seu filho (ver composição 32 [*People and Places*], fig. 1, p. 327) e do pai de Karba com seu neto no colo. A legenda diz¹⁸³:

“As mudanças que tomam lugar da infância à paternidade são mostradas nestas três fotografias. I Karba aprendendo a dançar com as mãos de seu pai, I Karba com seu próprio bebê, e o pai de I Karba com seu neto, em Bajoeng Gede, Bali.”

Na identificação, entre parênteses, ao final deste comentário, diz-se apenas que a fotografia de Karba menino foi tomada por Bateson em 1936 e reproduzida de *Balinese Character* e que as outras duas foram tomadas por Ken Heyman em 1957. Outras 4 fotografias de BC são também apresentadas da mesma maneira, ou seja, fora do contexto da prancha original e relacionadas a outras fotografias e assuntos.

No entanto, uma prancha inteira de BC (“57 – Transe: ataque a si mesmo”) e outra de GC (“44 – Preensão ulnar”) (não reproduzidas aqui) são reproduzidas na íntegra¹⁸⁴. Contudo, os comentários originais relativos das figuras são resumidos (sem quaisquer identificações precisas) e apresentados logo após um único comentário introdutório, também modificado. Assim, com relação à prancha 57 de BC, a legenda relativa, disposta no canto inferior direito da página, inicia-se com os seguintes dizeres¹⁸⁵:

“Estas ilustrações mostram uma nova forma de apresentação. Usada em *Balinese Character* por Gregory Bateson e por Margaret Mead, a justaposição de detalhes de várias diferentes partes da cultura não viola a integridade de cada evento justaposto. Desse modo a fotografia torna possível apresentar, para análise ou comparação, eventos totalmente separados no tempo (...)”.

¹⁸² A cinésica foi apresentada em duas páginas, numa delas o próprio Ray Birdwhistell aparece numa seqüência de 7 fotografias que mostram as diferentes fases de um sorriso (fotografias tomadas por Paul Byers). Na outra página, um fotograma do filme “Learning to dance in Bali” é submetido à codificação desenvolvida por Ray Birdwhistell, na qual cada gesto, postura e movimento é representado através de sinais ao longo de uma tabela: cada parte do corpo corresponde a uma linha e as colunas são unidades temporais dadas pela seqüência fílmica. Considere-se, sobre isto: Birdwhistell, Ray. *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952.

¹⁸³ Mead, Margaret. “Anthropology and the camera”, *Op. Cit.*, p. 179. Note-se que a fotografia de Karba menino com seu pai foi apresentada ampliada neste artigo (pelo menos duas vezes mais) com relação ao seu tamanho originalmente publicado na prancha de *Balinese Character*.

¹⁸⁴ Mas os títulos (nem seus números originais) das pranchas não são identificados e sim, simplesmente, a obra de que se origina. É, então, a própria legenda que se encarrega de identificar o nome dos livros, como se verá a seguir. Ao final da mesma é dada uma breve referência ao autor das fotografias: “(Photos: Gregory Bateson)”. Mead, M. *Ibid.*, ps. 173 e 174.

¹⁸⁵ Mead, M. “Anthropology and the camera”, *Op. Cit.*, p. 173.

De modo parecido, na página seguinte, a legenda relativa à prancha 44 de GC é assim introduzida¹⁸⁶:

“Largas séries de fotografias tornam possível realizar o tipo de trabalho apresentado em *Growth and culture*, por Margaret Mead e Frances C. MacGregor, no qual 4000 fotografias de oito crianças balinesas, fotografadas ao longo do tempo, foram arranjadas nas categorias observacionais de Gesell. (...)”.

As imagens balinesas, desta vez, portanto, serviram ao contexto do artigo enciclopédico de Mead sobre o uso da câmera.

Pode-se notar, quanto às temáticas tratadas, que alguns aspectos, de pouca relevância no artigo de 1956, recebem maior atenção aqui. São eles a adequação de técnicas fotográficas específicas (tipos de lentes e de planos, importância do “extra-quadro” e uso de tripé) a determinados propósitos de pesquisa (constituição de vistas panorâmicas, distanciamento das cenas abordadas e outros).

As demais idéias abordadas são basicamente as mesmas que apareceram no texto de 1956, notadamente a especificidade e a adequação da imagem fotográfica para a descrição antropológica: a quantidade de detalhes alcançados simultaneamente, a alternativa para a falta de vocabulário intercultural e as possibilidades de justaposição (analítico-comparativa) de cenas numa mesma prancha. Além disso, o registro escrito paralelamente como melhor forma de manter os contextos referenciais das fotografias (local, personagens, ocasião, diálogos, etc.), necessários aos estudos antropológicos que queiram desenvolver-se a partir de imagens coletadas durante um trabalho de campo.

Outro ponto importante a ser considerado consiste numa breve constatação feita pela autora que deveria ter, para ela, como consequência, um aumento progressivo na troca de conhecimentos e na colaboração entre os campos da antropologia e da fotografia. Trata-se do fato de que a *comunicação visual* começava a se tornar cada vez mais importante e que, paralelamente, a fotografia e o filme se tornavam “partes essenciais”¹⁸⁷ dos métodos antropológicos.

O artigo termina justamente com comentários sobre as várias possibilidades de colaboração dentro dos estudos antropológicos com imagens. Desde outros cientistas em partes remotas do mundo que realizam algumas tomadas fotográficas nas comunidades que encontra (a serem, depois, utilizadas por antropólogos) até a participação ativa das próprias

¹⁸⁶ Mead, M. *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁷ Mead, M. *Op. Cit.*, p. 166: “The need for photographers with a disciplined knowledge of anthropology and for anthropologists with training in photography is steadily increasing, as visual communication becomes more important. The use of still photography – and moving pictures – has become increasingly essential as a part of anthropological methods. (...)”.

comunidades enfocadas nos processos de constituição das imagens, tanto para si próprias como para o mundo externo¹⁸⁸.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 184.

A concepção de Mead sobre visualidade e evolução cultural *"Continuidades na evolução cultural"*

Esta publicação de Mead¹⁸⁹ que apresenta 21 "pranchas" numa seção separada do texto principal, com um total de 22 fotografias, uma vez que apenas uma "prancha" apresenta 2 imagens (ver composição 33 [*Continuities in Cultural Evolution*], figs. 1 e 2, p. 329) merece alguma atenção aqui. Tanto pelo uso que Mead fez das imagens (afora as 21 "pranchas" há uma fotografia de 4 crianças Manus na capa) mas, também, pelo tipo de discussões que desenvolve e pela fundação que tornou possível a publicação do livro.

No frontispício do livro aparece, então, uma declaração da Fundação *Dwight Harrington Terry*, em cujas conferências iniciadas em 1957 na Universidade de Yale a autora passou a preparar o conteúdo da obra. A declaração mencionada assim termina:

"(...) O espírito cristão pode ser alimentado na mais plena luz do conhecimento do mundo de modo que a humanidade seja auxiliada por ele a alcançar o maior bem-estar possível e a felicidade sobre a terra."

Em seguida, no prefácio de Mead a este livro (dedicado à "Nora Barlow e suas crianças – minhas ligações vivas com Darwin") ela lembra que seu interesse na "evolução" foi redespertado em 1948, quando releu *A origem das espécies*. Enumera, a partir daí, uma série de palestras, conferências, simpósios¹⁹⁰, etc. nos quais participou e, lentamente, alimentou os temas apresentados no livro.

São elencados, igualmente, outros colegas (Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Rhoda Metraux, Ruth Bunzel, etc.) e instituições (Museu Americano de História Natural, Organização Mundial da Saúde, Federação Mundial para Saúde Mental, Escola Menninger de Psiquiatria, etc.) aos quais Mead agradece e oferece o livro, finalmente, como um tributo ao Colégio Barnard (na Universidade de Columbia) pelo seu aniversário de 75 anos.

As experiências de campo nas diferentes culturas estudadas por Mead foram utilizadas, desta vez, para desenvolver extensamente a noção de "transmissão cultural" tanto quanto suas implicações no conceito de "evolução". Um estudo mais extenso da concepção de Mead em torno do uso das imagens deverá passar por esta obra, na qual a reflexão em torno da comunicação adquire maior relevância¹⁹¹:

"Neste livro eu me ocupei de certos tipos de comunicação: comunicação entre pais e crianças, entre associados com um mesmo *status*, entre membros de diferentes sociedades e, através da mediação de vários tipos de códigos – ferramentas, arte, escrita, fórmulas, filme – entre culturas distantes umas das outras no tempo e no espaço. Eu tentarei mostrar que nós não devemos lidar apenas com seqüências evolucionárias, nas quais nossas habilidades em articular

¹⁸⁹ Mead, M. *Continuities in Cultural Evolution*, New Haven, Yale University Press, 1964.

¹⁹⁰ Por exemplo "Simpósio sobre comportamento e evolução", "Reunião anual da Associação Americana para o Avanço da Ciência", "Reunião anual da Fundação Menninger", etc.

¹⁹¹ Mead, M. *Op. Cit.*, 1964, p. xix.

e codificar partes da cultura aumentou enormemente nossa habilidade para intervir no processo cultural, mas também com a coexistência, em qualquer período histórico, de antigas formas de comunicação lado a lado com as mais recentes. (...)”

A chamada por Mead “documentação visual de padrões culturais”¹⁹² apresentada em BC e GC é questionada com relação ao problema da aprendizagem, segundo ela, não discutido em detalhes nestes trabalhos. A parte inicial do livro dedica-se em grande parte, portanto, a analisar detalhadamente “processos de imitação, identificação e empatia como formas de aprendizagem”¹⁹³ (ver composição 33 [*Continuities in Cultural Evolution*], p. 328).

Os processos de comunicação grupal são anunciados como encarregados da tarefa de “intervenção no processo de evolução cultural”. Neste sentido o exemplo do movimento místico liderado por Paliau¹⁹⁴ nas ilhas do Almirantado é apontado pela autora. Os grupos de cientistas reunidos (por exemplo nas tantas conferências das quais Mead tomou parte) e seus processos criativos são considerados pela autora da mesma forma (ver composição 42 [*The Small Conference*], p. 350).

Enfim, um exame mais detalhado deste livro, que discute a natureza e as implicações da comunicação e da criatividade, no sentido de perceber melhor o lugar ocupado pela visualidade nas concepções de Mead, será útil no futuro. Basta indicar, por ora, que sua reflexão passou a enfatizar a problemática da própria comunicação visual, o que certamente envolve uma dimensão a mais para pensar os padrões e as diferenças inter-culturais.

Interessa notar, outrossim, o uso das imagens por Mead como forma de ilustração, no caso, para aspectos de uma discussão teórica expressa verbalmente ao longo de 471 páginas escritas. Vê-se como, mais uma vez, as imagens tomadas em Bali e em outros trabalhos de campo serviram aos textos publicados pela autora.

¹⁹² Mead, M. *Op. Cit.*, 1964, p. xix.

¹⁹³ Mead, M. *Op. Cit.*, 1964, p. xx.

¹⁹⁴ Apresentado em *New lives for old*, *Op. Cit.*, 1956.

Imagens fotográficas de uma família

Esta obra¹⁹⁵ em parceria com o fotógrafo, parceiro e ex-aluno de Mead em Columbia nos anos 50, é provavelmente um dos trabalhos mais satisfatórios em termos estéticos já publicado por Mead. As imagens, selecionadas a partir de critérios propriamente fotográficos¹⁹⁶, são cuidadosamente arranjadas, página a página, em grandes e variáveis formatos inter-relacionados e sem ligação direta com os blocos de textos, que lhes antecedem.

O livro, desse modo, se divide em sucessivas seções escritas por Mead seguidas por seções de fotografias contínuas, que são identificadas sumariamente no início. Os temas de cada seção (escrita e fotográfica) são: "mães", "pais", "famílias", "irmãos e irmãs", "avós e avós", "a criança solitária", "amigos" e "adolescentes" (ver composições 34 a 40 [*Family*], pp. 341-345).

Os ensaios escritos por Mead antes de cada seção fotográfica remetem às suas experiências nas diferentes culturas que estudou bem como aos seus conhecimentos psicológicos em torno dos temas familiares. Não há quaisquer relações diretas do texto com as fotografias, tomadas nos mais diversos locais e países (com ou sem a presença da autora). Neste livro, concebido para o grande público norte-americano (leia-se mundial) as mais variadas imagens fotográficas são intercaladas junto à prosa acessível de Mead que procura, como em *People and Places*, apresentar seus conhecimentos antropológicos de forma descomplicada.

Uma vez que a reciprocidade verbal-visual estabelecida é tênue (transparece apenas pela correspondência temática entre capítulos e seções fotográficas), as imagens de Ken Heyman se destacam diante dos textos de Mead. Não há como negar, portanto, que este trabalho representou uma mudança na maneira da autora se utilizar das imagens. As fotografias se mostram com toda sua força expressiva e quase que independentemente dos conteúdos textuais.

A autora procurou, na introdução, justificar um trabalho tão incomum em face de suas publicações, sempre tão ciosas com relação à sistematicidade do trabalho de campo. E o fez tanto por alegações quanto à sensibilidade antropológica do fotógrafo que "podia se mover dentro de um grupo e ainda assim deixar seu padrão inalterado"¹⁹⁷ como pelas mudanças mundiais proporcionadas, por exemplo, por "televisão e jatos ultra-sônicos que ligam todos os continentes e lugares remotos antes separados". Para Mead uma "humanidade comum" começava a ser realizada e era intrínseca ao livro *Family*¹⁹⁸:

¹⁹⁵ Mead, M. e Heyman, Ken. *Family*, New York, MacMillan Company, 1965.

¹⁹⁶ Ao contrário de BC e GC nos quais assumiu-se o critério de relevância científica como predominante sobre o fotográfico.

¹⁹⁷ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1965, p. 8.

¹⁹⁸ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1965, ps. 9 e 11.

"(...) Eu comecei a ver o que pode ser feito com fotografias que se mantêm por si próprias, sem toda a parafernália de notas detalhadas e genealogias que devem estruturar o uso da câmera quando faz parte de um registro científico. (...) Uma única cena pode ser tomada de seu contexto espacial temporal particular do qual está impregnada e um conjunto de tais fotografias pode ser colocado no contexto totalmente diverso de sua humanidade comum. (...) E quando procuramos maneiras de descrever as relações humanas nos voltamos quase que inevitavelmente para a família. (...) Assim como em nossos corpos partilhamos nossa humanidade, também através da família temos uma herança comum. Esta herança nos provê de uma linguagem comum que sobrevive e transcende todas as diferenças de formas lingüísticas, organização social, crença religiosa e ideologia política que dividem o homem. (...)"

A autora, ainda na introdução, sugeriu a imagem de uma coleção de vasos ou objetos artísticos do mundo. A partir daí enfatizou a diferença fundamental entre as fotografias colecionadas (em diferentes partes do mundo) para o livro: elas trazem as sensações e a memória de um único fotógrafo ao longo de 7 anos de viagens (desde 1957). Sua experiência humana de contato inter-cultural é, de alguma maneira, expressa através destas imagens, para cuja produção foram acionados aviões tanto quanto aparelhos fotográficos sofisticados – condições dadas pelo mundo moderno. Diferentemente, portanto, de uma coleção de vasos na qual o apresentador da coleção muitas vezes nem sequer conheceu seus artesãos e nem mesmo foi ao lugar do qual tais objetos provêm.

A reciprocidade verbal-visual em Family

No entanto, ao considerar esta coleção de imagens e o papel decisivo do fotógrafo na sua concepção e produção (um avanço com relação às concepções expressas anteriormente por Mead¹⁹⁹), não se pode deixar de notar as diferenças fundamentais com relação aos papéis recíprocos do verbal e do visual comparativamente à *Balinese Character e Growth and Culture*.

Não será, pois, que na ausência de maiores informações contextuais, a justaposição de cenas familiares ao redor do mundo tenderia a reduzir as diferenças culturais em prol de uma idéia particular de família, dada pela organização do livro, pelas fotografias tanto como pelo texto de Mead? Isto, na medida em que cenas de diferentes países enfocadas de uma mesma maneira e dispostas lado a lado, sem qualquer complementação escrita, deixam livre a imaginação para conceber, preferencialmente, a imagem de uma única família abstrata, por mais evidentes que sejam os contrastes entre as cenas?

Ou, em outras palavras, não será que uma complementação escrita mais detalhada para cada fotografia, no sentido de ressaltar as diferenças culturais e os contextos originais das tomadas, não trariam maior riqueza para um trabalho como este? Assim, ao visualizar este desfile de imagens exóticas ao redor do mundo, seria possível mergulhar em detalhes revelados

¹⁹⁹ Nas "Notas para as pranchas" de *New lives for old*, por exemplo, Mead considerou que "a identificação do assunto enfocado é mais essencial do que a identificação do fotógrafo", de onde as escolhas das imagens para as pranchas foram feitas principalmente a partir dos assuntos. Mead, M. *New lives for old*, *Op. Cit.*, 1956, p. 473.

textualmente, ao invés de imaginá-los simplesmente através de uma ótica culturalmente limitada.

Mas além destas questões deve-se notar como a forma geral de apresentação das imagens neste livro, ainda assim, lembra a concepção presente desde *Balinese Character*: a idéia de justaposição de cenas diferentes paralelas ao desenvolvimento de idéias expressas verbalmente.

Aqui a idéia que preside a justaposição de imagens diz respeito às categorias da família apontadas no título das seções e abordadas paralelamente pelo texto ensaístico de Mead. Mas trata-se, neste último caso, de um paralelismo distante, pelo qual texto e imagens aparecem em blocos separados, embora correspondentes. E não, como em *Balinese Character* ou *Growth and Culture*, quando o paralelismo entre textos e imagens se dá face a face, com uma página de fotografias face a uma página textual correspondente.

No sentido de ressaltar esta possibilidade, a apresentação de páginas selecionadas deste livro foi alterada de maneira a trazer elementos textuais paralelamente às imagens (ver composições 34 a 40 [*Family*], pp. 332-345). Neste sentido, além do tipo de reciprocidade verbal-visual apontada, faz-se mister perguntar pelas categorias familiares (pais e filhos, banho, brincadeira de boneca) presentes na organização das imagens em cada bloco de duas páginas face a face. Pela prancha relativa ao banho dado pela mãe ou, também, dos pais ao segurarem seus filhos (ver composições 34 a 36 [*Family*], pp. 332-337), por exemplo, pode-se perceber a recorrência de assuntos já vistos anteriormente²⁰⁰.

²⁰⁰ Tanto no que diz respeito ao assunto focado como, também, no que toca ao modo padronizado de sua visualização (através dos mesmos tipos de plano e enquadramento, por exemplo. Neste sentido, o que no trabalho de Gesell (abordado anteriormente) era obtido através de câmeras fixas é obtido, em *Family*, através de seleção numa coleção com diversas possibilidades exploradas de ângulo, tipo de plano e enquadramento).

A pequena e substancial conferência: 3 “análises fotográficas”

Imagine-se uma reunião medieval, tipo cavaleiros da tábua redonda, ou mesmo uma reunião tribal de há cinco mil anos atrás e não se estará longe da “pequena e substancial conferência”. Qualificada por Mead como “nova invenção social” do século XX, esse tipo de reunião encontra-se, segundo a autora, na gênese de processos decisórios, bem como de troca de conhecimentos, desde tempos imemoriais. Pensar as formas e funções que assumiu, as possibilidades de seu desenvolvimento e o *ethos* envolvido em sua prática. São os propósitos deste livro²⁰¹ (de formato médio) com demonstrações visuais baseadas num curioso conjunto de imagens fotográficas tomadas de três conferências realizadas nos Estados Unidos.

The Small Conference. An Innovation in Communication, publicado em 1968 por Margaret Mead e pelo fotógrafo Paul Byers, compõe-se de duas diferentes partes, cada uma assinada por um dos autores. A primeira, escrita por Mead, apresenta em 6 capítulos uma abordagem geral do assunto, a saber: as conferências enquanto processo comunicacional passível de inúmeras variações tanto em sua história como em seus objetivos, arranjos, participantes, estilos e resultados. A segunda parte, de Paul Byers, apresenta três exemplos concretos de conferências através de fotografias concebidas, em sua forma de exposição analítica, diferentemente em cada um dos três capítulos (composições 41 a 44 [*The Small Conference*], pp. 346-355).

Caracterização da “pequena conferência”

A “pequena conferência” que dá título ao livro pode ser tomada como uma espécie de ideal básico de conferência, matriz primeva de toda comunidade possível de idéias. Em sentido histórico, Mead argumentou que este processo comunicacional esteve presente nas mais antigas reuniões de que se tem ou não notícia (socráticas, tribais, eclesiásticas, medievais²⁰²), tanto para tomada de decisões como para intercâmbio intelectual. Seu caráter multisensorial determina sua diferença com relação às grandes conferências, nas quais o distanciamento entre um orador e seu público é notável. Na pequena conferência os participantes fazem uso (consciente ou não) de todos os sentidos para estabelecer comunicações em diferentes níveis (verbais, visuais, olfativos, táteis). Por exemplo, quando uma pessoa toca a outra com uma das mãos para falar-lhe.

Afirma-se, no texto da autora, que “a comunicação verbal é altamente fragmentária, alusiva e idiomática”. Assim “toda declaração verbal é suplementada por elementos não verbais baseados na presença imediata e na

²⁰¹ Mead, M. e Byers, Paul. *The Small Conference. An Innovation in Communication*, Paris and the Hague, Mouton, Publications of the International Social Science Council No. 9, 1968.

²⁰² Mead, M. e Byers, P. *Op. Cit.*, p. 5: “(...) the small substantive conference has developed, distilled from a stream of historical forms. (...) I shall use the word conference for a group small enough to sit around one large table, called together for a specific purpose, at a specific place, for a limited time, once, or at specified intervals in a series of designated length to consider new aspects of a specified topic (...) the method of communication is mutual multisensory interchange with speech as the principal medium. (...)”.

expectativa de atenção²⁰³. Outra característica da pequena conferência é a ausência de mediadores: pessoas não diretamente envolvidas nos propósitos do grupo, ou conjunto de regras que visem constranger os participantes no sentido de se adequarem a outros propósitos, tais como uma publicação posterior ou mesmo uma transmissão televisiva²⁰⁴. Este fator reforça o anterior uma vez que os participantes ficam inteiramente envolvidos uns com os outros no processo comunicacional, voltados todos ao desenvolvimento de determinada tarefa intelectual.

Nova forma de comunicação no século XX?

Mas se as características da pequena conferência remontam a tempos imemoriais, quando a comunicação oral (e multi-sensorial) era a única possibilidade de expressão possível, porque um processo como este readquire importância em pleno século XX?

Ora, respondeu Mead, desde a invenção da imprensa no século XV, as publicações escritas tornaram-se progressivamente o veículo por excelência do intercâmbio científico e intelectual. Contudo, no processo chamado pela autora de "explosão de informação"²⁰⁵, tornado evidente no século XX (entre as duas guerras), a escrita tornou-se insuficiente para dar conta da velocidade dos avanços científicos e tecnológicos. Em algumas áreas de pesquisa, por exemplo, o tempo requerido para uma publicação (e sua circulação) tornou-se um tempo demasiado longo, o que fazia com que os conhecimentos já surgissem defasados.

A importância das pequenas conferências ressurgiu, portanto, relacionada à necessidade de maior rapidez na atualização dos conhecimentos, bem como à demanda por maior intercâmbio entre diferentes áreas do conhecimento. Mas a pequena conferência também foi, segundo a autora, uma resposta à desproporção crescente ensejada pelos meios de comunicação de massa (rádio, TV bem como publicações escritas). Entre o escritor e o leitor, entre o ator-diretor e o espectador, e entre o locutor e o ouvinte há um distanciamento incontornável, por mais que algumas estratégias de participação do público nestes meios possam transmitir uma sensação contrária. O estilo de comunicação tende, em geral, para uma expressão impessoal acompanhada de um grande esforço de persuasão direcionado a um público imaginário.

Agora, ao se pensar que grande parte dos programas de TV, bem como de rádio ou mesmo simpósios ao vivo, seguem um roteiro escrito linearmente, chega-se a perceber o quanto estes métodos de apresentação devem a uma estruturação fornecida pela lógica da escrita. O método da pequena conferência opõe-se, segundo a autora, não apenas ao distanciamento referido há pouco, mas também e essencialmente, à linearidade da escrita. Instaura uma dinâmica própria na qual todos os participantes permanecem contínua e

²⁰³ Mead, M. e Byers, P. *Op. Cit.*, p. v.

²⁰⁴ Mead, M. e Byers, P. *Op. Cit.*, p. 5: "Such a conference is self-contained, generating its own style and its own solutions. In its ideal form it leads to no group publication. (...)".

²⁰⁵ Mead, M. e Byers, P. *Ibid.*, ps. 12 e 13.

simultaneamente engajados na comunicação (mesmo em silêncio quando, por exemplo, expressam aborrecimento ou contentamento). Mas como imaginar os participantes desta “nova forma de comunicação” surgida no mundo contemporâneo, notadamente nos “países falantes de língua inglesa”²⁰⁶?

Três experimentos analíticos

Para fundamentar concretamente a especificidade da pequena conferência, e assim concluir o livro, o trabalho escrito e fotográfico de Paul Byers foi apresentado. Este autor procurou analisar itens de comportamento interpessoal a partir de três conjuntos de fotografias, tomadas em três diferentes tipos de conferência. A comunicação não verbal é enfocada segundo os métodos atribuídos a Ray Birdwhistell²⁰⁷ (cinésica) e Edward Hall²⁰⁸ (proxêmica).

Byers ressalta que as imagens permitem revelar ainda a expressão do *ethos* conferencial. Utiliza uma metáfora musical para introduzir suas análises, segundo a qual o estudo da harmonia equivaleria ao estudo do comportamento inter-pessoal, este último traduzido pelos gestos e espaços significativos entre os participantes das conferências enfocadas. Em outras palavras, enfoca-se o processo comunicacional e não o conteúdo das comunicações (que seria a melodia).

É assim que são apresentados quatro minutos de uma conferência em 25 fotografias analisadas segundo os critérios mencionados (ver composição 42 [*The Small Conference*], p. 351). Não há muitas menções ao conteúdo das falas protagonizadas pelos participantes e nem mesmo estes são identificados. Assim, seus gestos mínimos, como uma rápida olhada na direção de outro colega, um levantar de mão para trazer o cigarro à boca ou um franzir da testa, bem como os espaços significativos nos quais os participantes interagem, sobressaem das imagens através da análise verbal paralela. A harmonia da comunicação é então evidenciada e torna-se possível seguir o movimento do conjunto e prever a direção tomada pelas falas que passam de um a outro participante.

Mas é a primeira conferência que fornece a melhor metáfora para visualizar a idéia trabalhada por Mead e Byers (ver composição 41 [*The small conference*], p. 348). São analisadas 6 fotografias tomadas de um curto encontro de executivos de uma empresa. Ocupam-se em remodelar o desenho de um produto por ela fabricado: uma pequena caixa usada como embalagem. Dá-se, neste caso, o padrão geral da pequena e substancial conferência: o coordenador apenas estabelece laços sem usar de sua autoridade para constringer; as relações se dão na base da informalidade; há poucos participantes e cada qual corresponde a uma função específica requerida; o

²⁰⁶ Mead, M. e Byers, P. *Op. Cit.*, p. 9.

²⁰⁷ Ray Birdwhistell foi também colaborador e amigo de Mead. Sobre a “cinésica” ver Birdwhistell, Ray. *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952.

²⁰⁸ Em 1959 Mead escreveu uma resenha sobre o livro de Edward T. Hall intitulado *The Silent Language* (New York, Garden City/ Doubleday, 1959). Mead, M. “Review of The Silent Language”, New York, *Herald Tribune Book Review*, May 10, 1959, 13.

processo se dá rapidamente e a solução é logo encaminhada; as contribuições dos participantes pautam-se pela sua adequação e não por regras hierárquicas ou igualitárias; a idéia, no caso a caixa, está “no centro da mesa”²⁰⁹ e não surge já acabada na mente de um ou de outro participante.

É assim que a análise da segunda conferência (vista parcialmente na composição 42 [*The small conference*], p. 350) deixa claro que há uma idéia “no centro da mesa”, em torno da qual todos os participantes estão engajados. A caixa concreta é metáfora de uma idéia abstrata localizada num centro em torno do qual o processo comunicacional é orquestrado. Uma irradiação contínua flui dos participantes para o centro e deste para os participantes. O mais curioso é que se pode reconhecer tanto Margaret Mead, Gregory Bateson e Ray Birdwhistell nesta reunião. Seus mínimos gestos e expressões são esquadrihados pela micro-análise de Paul Byers. Os antropólogos, observadores do comportamento em diferentes culturas são, desta vez, observados em seu próprio meio. Dão a ver (e a pensar) de modo minucioso a sua própria atividade intelectual.

Na terceira conferência fotografada, outro método é utilizado. O encontro enfocado envolve um número grande de pessoas e o tempo de duração total é de cinco dias. Ao invés de uma seqüência mostrando vários momentos de uma mesma reunião, o que se vê são vários estilos de reunião em diferentes espaços e com diversos propósitos (do mais informal ao mais formal). Num conjunto de 13 fotografias selecionadas (ver composições 43 e 44 [*The Small Conference*], pp. 352-355), são expostos e analisados aspectos comportamentais ligados à utilização do espaço (do interno ao externo). A análise verbal se apresenta também diferentemente: não há comentários específicos e paralelos associados a cada imagem (como na segunda conferência) mas um texto que remete às imagens dispostas separadamente ao longo do mesmo (de forma a propiciar a visualização rápida das imagens tematizadas).

As fotografias pura e simplesmente não poderiam demonstrar aquilo que a análise verbal de Byers revela. É claro, também, que o material analisado, uma vez expresso apenas através da escrita, seria não apenas de difícil compreensão como, também, incapaz de mostrar o *ethos* conferencial, percebido, por exemplo, através dos gestos e expressões dos participantes.

Nestes três experimentos analíticos o verbal e o visual se entrelaçam, de forma a ampliar e esclarecer a caracterização verbal de Mead em torno da chamada “pequena conferência multi-sensorial”. Os padrões comunicacionais se dão a ver, nas fotografias, através dos usos do espaço e dos objetos, das vestimentas, gestos e posturas corporais. Estes itens são considerados, então, como significativos na medida em que revelam padrões comunicacionais nos comportamentos interpessoais dos grupos (e o tipo de emoções aí envolvidas).

Ao comparar este trabalho com o anterior (em parceria com Ken Heyman) a diferença mais notável diz respeito, evidentemente, ao tratamento

²⁰⁹ Mead, M. e Byers, P. *Op. Cit.*, p. 63.

analítico verbal-visual dado às fotografias (ausente em *Family* e presente em BC e GC). Há que se notar que tanto seqüências fotográficas (relações interpessoais ao longo do tempo) quanto fotografias isoladas (relações interpessoais ao longo do espaço) são analisadas (como se viu nas composições 41 a 44) no sentido de demonstrar padrões de comunicação não verbal. É claro que estes mesmos padrões também poderiam ser analisados nas fotografias de Ken Heyman mas ficaram, no entanto, apenas implícitos.

Note-se, também, que Mead se voltou, mais uma vez, aos processos comunicacionais, já presentes em suas reflexões desde o prefácio à Darwin em 1955 (ver composição 30 [*The Expression of the Emotions in Men and Animals*], na qual Birdwhistell aparece na fig. 7, p. 322).

E ainda, que a realização deste trabalho reflete o desenvolvimento de uma parceria iniciada no início dos anos 50 (com Paul Byers) tanto como apresenta um desdobramento das reflexões de Mead em *Continuities in cultural evolution* (parcialmente apresentadas na composição 33 [*Continuities in cultural evolution*], p. 328). Neste sentido, a "comunicação multi-sensorial" da pequena conferência seria um exemplo de continuidade num processo evolucionário que envolve a criação progressiva de meios de comunicação à distância, desde a escrita às modernas tecnologias audio-visuais e informáticas.

Arte e tecnologia no trabalho de campo

Este artigo de Mead²¹⁰ foi publicado em 1970 num extenso volume sobre metodologia organizado por Raoul Naroll e Ronald Cohen. O texto submete a questão da tecnologia de pesquisa (relativa à câmeras, gravadores e outras técnicas) e da constituição do método, tanto quanto do tema a ser pesquisado, às situações e inclinações pessoais de cada pesquisador (sua idade, se vai solteiro, casado ou em grupo, seus interesses particulares, sua memória para rostos, capacidade para escrever e observar simultaneamente, habilidades para lidar com situações desagradáveis, etc.). A grande quantidade de tecnologia disponível, segundo Mead, exige um cuidado muito maior no período preparatório da pesquisa. A adequação, portanto, dos métodos adotados à personalidade do pesquisador foi apontada como uma condição de viabilidade dos projetos concebidos. Nesta combinação residiria a arte do trabalho de campo bem-sucedido.

No período chamado de “treinamento” Mead enfatizou a importância da noção de “cultura como um todo”. Esta noção aparece como disciplina teórica que permite ao pesquisador conceber as regularidades (padrões) que espera observar e analisar durante a pesquisa. O artigo aborda, em seguida, a chegada no campo e a coleta planejada de dados, sobre os mais variados eventos (cada um com suas “múltiplas facetas”), recorrentes ou não, através de vários tipos de registros, indexados temporal e espacialmente, bem como os limites dados pelo tempo de pesquisa tanto quanto por imprevistos de várias ordens. A importância dos registros é, também, enfatizada como medida para a percepção pessoal do pesquisador sobre os avanços de seu próprio trabalho, na medida em que desenvolve suas habilidades particulares.

A autora criticou o que chamou de “ensino teórico do trabalho de campo” e ressaltou que o aprendizado deve resultar de situações práticas vivenciadas pelos estudantes, de suas próprias experiências com o imprevisto e o desconhecido. Após enfatizar a questão da preparação para a pesquisa, o texto enumera séries extensas de exemplos e possibilidades de trabalho de campo, com questões pessoais tanto quanto técnicas envolvidas. Reaparece, então, a mesma idéia vista anteriormente sobre métodos de registro visual, acompanhados de anotações escritas, como base para reanálises futuras que, segundo Mead, passariam a contar com o auxílio de computadores. A reprodução de experimentos em laboratório é, assim, comparada à reanálise dos “registros comportamentais únicos”²¹¹.

“(…) Apenas materiais que preservam as relações temporais-espaciais originais são virtualmente inexauríveis como fontes para novas hipóteses tanto como modo de verificar hipóteses ultrapassadas. Quanto mais o material é codificado por métodos de seleção, como quando são usadas amostras de cenas, partes de entrevistas, etc., mais imediatamente útil ele pode ser com relação a determinada hipótese, ao mesmo tempo em que tem reduzido seu valor permanente (...)”.

²¹⁰ Mead, M. “The art and technology of fieldwork” in Naroll, Raoul and Cohen, Ronald (eds.) *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*, New York, Natural History Press, pp. 246-265.

²¹¹ Mead, M. *Op. Cit.*, ps. 257-258.

Esta concepção recorrente da autora envolve a idéia de que a subjetividade do material coletado é controlada através da indexação temporal-espacial. Esta permitiria que outros pesquisadores fizessem outras seleções subjetivas a partir do mesmo, que passaria a ser considerado como “coleção tecnológica de materiais objetivos” com “valor permanente”. A insistência da autora neste ponto pode ser vista de maneira complementar à sua idéia, também recorrente, sobre o desaparecimento de culturas isoladas²¹²:

“(…) Na medida em que nossos novos métodos de registro coincidem com o desaparecimento das culturas isoladas mais distintas, a coleção de tais registros permanentes se torna cada vez mais essencial. (…)”

Mas esta idéia sobre o desaparecimento das culturas isoladas deve ser relacionada, também, às reflexões finais de Mead neste artigo, sobre o surgimento de uma nova classe de antropólogos que competem entre si²¹³:

“(…) Quanto mais a antropologia se torna uma profissão reconhecida e lucrativa, mais o trabalho de campo passa a ser assimilado como uma espécie de iniciação imposta sobre um noviço relutante, ao invés de uma oportunidade de ouro para uma aventura intelectual única, tal como pareceu às primeiras gerações. E quanto maiores são as mudanças de motivação, menos disponíveis os trabalhos pioneiros se tornam como modelos e estímulos. (…)”

As preocupações de Mead refletem, evidentemente, as mudanças propiciadas pelo uso emergente e progressivo das tecnologias nas sociedades desde o início do século. O futuro imaginado pela autora, no entanto, não será discutido aqui. Interessa mostrar apenas como o uso das imagens neste artigo retoma a questão da subjetividade na constituição de registros fotográficos.

Uma retomada da subjetividade na produção de imagens

O texto divide-se em sete seções: “Treinamento”, “Chegada”, “Registros”, “Escolas de campo”, “Relações pessoais”, “Auxílio áudio-visual” e “Alguns tipos de fotografia no campo – Bali 1936-1958”. Nesta última seção, aparecem 16 pranchas fotográficas que enfocam os balineses em diversas atividades (entre 1936 e 1958). Assim como no artigo de 1956 (abordado anteriormente), as pranchas são apresentadas na íntegra (acompanhadas de comentários descritivos) e, no caso das fotografias de outros autores, o mesmo modelo de apresentação foi utilizado (grupo de imagens com texto paralelo, semelhante à organização adotada em *Balinese Character*). Os títulos das pranchas reproduzidas de BC e de GC (7 dentre as 16) foram ligeiramente modificados no sentido de melhor situar as pranchas no conjunto constituído.

Assim como nos outros artigos (e livros) já vistos, o texto paralelo de Mead é acompanhado de imagens tomadas por outros autores. Além de Gregory Bateson, levam o crédito das imagens Jane Belo, Claire Holt, Jack Mershon, Colin McPhee e Ken Heyman. Mead chamou a atenção para o estilo de cada fotógrafo e para o que este implica no resultado final das imagens

²¹² Mead, M. *Op. Cit.*, 1970, p. 257.

²¹³ *Ibid.*, p. 258.

(uma seqüência fotográfica a uma distância fixa ou uma única fotografia trazendo um significado condensado, por exemplo²¹⁴).

As seguintes pranchas são, então, dispostas continuamente numa mesma seção: "Bali: elevação e respeito" (ver composição 9 [*Balinese Character*], p. 278), "Desenvolvimento infantil balinês" (trata-se da 2ª prancha de Karba, ver composição 21 [*Growth and Culture*], p. 304), "Estilo de acocoramento balinês" (prancha 25 de GC), "Bali: a pequena cuidadora" (prancha 79 de BC), "Bali: estudos de uma médium em transe" (do livro *Transe em Bali*, de Jane Belo), "A dança *Kris*" (idem), "Transe: ataque a si próprio" (prancha 57 de BC), "Músicos em Bali" (do livro *Música em Bali*, de Colin McPhee), "Posturas da mão com tambores" (idem), "Continuidade na forma dos instrumentos musicais" (idem), "Artistas balineses" (fotografias de Claire Holt), "Aprendizagem visual e cinestésica" (ver composição 15 [*Balinese Character*], p. 290), "Industrialização balinesa" (prancha 6 de BC), "Posturas no trabalho de campo" (na qual Mead é enfocada por Ken Heyman em duas fotografias, uma delas reproduzida na composição 8 [*Letters from the field*], fig. 5, p. 275), "Vinte anos depois" (3 fotografias de Ken Heyman, uma delas reproduzida na composição 32 [*People and Places*], fig. 2, p. 327) e "Vestindo para dançar" (outras 3 fotografias de Ken Heyman).

Neste caso, mais um artigo de Mead se faz acompanhar de muitas das mesmas imagens balinesas vistas anteriormente. No entanto, desta vez, as fotografias de Bateson são comparadas às fotografias balinesas de outros autores. É a reflexão sobre a subjetividade dos registros que se impõe através desta seleção. O texto da autora, que se voltou, em ocasiões anteriores, muito mais aos assuntos fotografados (com ênfase nas metodologias de registro) desta vez enfatizou, também, os próprios registros e suas diferenças de estilo (com ênfase nos autores-pesquisadores).

²¹⁴ Mead notou que observar e fotografar são atividades diferentes, neste sentido opôs o estilo de Bateson (que procurava fotografar para suplementar a observação no campo) ao estilo de Ken Heyman (para quem, segundo Mead, fotografar e observar seriam tarefas inextricavelmente combinadas). Mead, M. *Op. Cit.*, 1970, p. 250.

Antropologia visual versus disciplina verbal?

O artigo "Visual anthropology in a discipline of words" traz a comunicação apresentada por Mead no *IX Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas* realizado em Chicago (1973). Foi publicado na abertura da coletânea intitulada *Principles of Visual Anthropology* (1975) editada por Paul Hockings²¹⁵. Os temas que aparecem, no tocante ao uso da imagem no campo da antropologia, são basicamente os mesmos dos artigos anteriores. No entanto, desta vez, Mead não se utilizou de fotografias em suas reflexões programáticas. O texto, originado da fala de Mead em Chicago, mostra inquietação e mesmo espanto diante da negligência da disciplina em incorporar os métodos de registro visual.

Porque a antropologia falhou e continuava a falhar no tocante ao uso da câmera? Porque tão pouco foi feito durante todo esse tempo, no qual se tornaram possíveis equipamentos cada vez mais práticos e precisos?²¹⁶ Mead conclamou os antropólogos²¹⁷ a reconhecerem a negligência quanto à necessária renovação instrumental e metodológica e, ainda, a reverterem o processo atualmente (em 1973) em curso: o desaparecimento de formas tradicionais de comportamento sem quaisquer registros visuais e/ou sonoro.

A tentativa de responder às questões acima constituiu, pois, a própria motivação do texto. Foram alegados como possíveis obstáculos (ao uso da câmera) o próprio custo dos equipamentos, a subjetividade dos registros obtidos com as câmeras, os problemas éticos na relação criada com as pessoas (e países) enfocadas e o fato da câmera ter se desenvolvido como uma forma de arte originariamente ligada à tradição européia²¹⁸ (seria, pois, uma especialidade artística fora do alcance do antropólogo).

Mead asseverou que o trabalho antropológico com a câmera não tinha necessariamente que resultar em obras de arte mas, que devia estar atento principalmente às formas de comportamento que continuavam desaparecendo. Assim, as "amostras significativas de comportamento"²¹⁹ coletadas sistematicamente (em filmes não editados) em várias partes do mundo formariam a base para o futuro desenvolvimento teórico da disciplina e, também, para o surgimento, nas mais variadas regiões do planeta (que receberiam imagens via satélite), de uma experiência educacional ancorada num entendimento mais amplo e preciso da diversidade cultural²²⁰.

Outro motivo levantado para justificar o que Mead chamou de "negligência" dos antropólogos em relação ao uso de imagens foi a história da formação da disciplina, baseada predominantemente na escrita: único meio de registrar depoimentos de informantes mais velhos sobre costumes já

²¹⁵ Mead, M. "Visual Anthropology in a discipline of words" in Hockings, Paul (ed.) *Principles of visual anthropology*, The Hague, Mouton Publishers, 1975, pp. 3-10.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.* p. 6: "samples of significant behavior".

²²⁰ *Ibid.* p. 9.

desaparecidos (e/ou mitos). Este processo teria contribuído à fixação exclusiva da disciplina com relação à expressão escrita (e a sua relutância em incluir o uso de imagens) ao longo das novas gerações de estudantes.

Esta hipótese de Mead, no entanto, criou uma margem de confusão, pois, ao invés de, como antes, frisar a complementaridade entre os meios verbais e visuais, ela parece ter sugerido que o uso da expressão escrita tornou-se um empecilho à aceitação da câmera por parte dos antropólogos. Assim, o verbal apareceu em oposição ao visual o que, no entanto, não corresponde às posições anteriormente defendidas pela autora. Ao desejar que a câmera se tornasse “parte essencial dos métodos antropológicos” e ao intitular este seu artigo com o termo “antropologia visual”, ela talvez tenha expressado seu descontentamento com o fato de que a consideração do uso das imagens, para ela “essencial”, tenha ficado restringida a uma sub-disciplina emergente.

Outra diferença notável em relação aos artigos anteriores é a maior ênfase dada aos filmes. Desta vez, os exemplos utilizados foram cinematográficos, a autora citou uma série de trabalhos resultados da inclusão do filme na antropologia: de John Marshall sobre os *Bushmen*, de Gregory Bateson sobre os Balineses e os *latmul*, de Robert Gardner sobre os *Dani*, de Jean Rouch na África ocidental, de Asen Balicki sobre os Eskimós e de Thimoty Asch sobre os *Yanomami* (maiores referências na seção “Filmografia” adiante).

Sob o aspecto arquivístico e analítico (no sentido de financiar projetos bem como de preservar e analisar imagens) a autora mencionou o trabalho das seguintes instituições: “Projeto Columbia”, “Projeto de filmes do desenvolvimento infantil do Instituto Nacional da Saúde”, “Unidade de pesquisa do Instituto Psiquiátrico da Pensilvânia”, “Enciclopédia cinematográfica” e “Instituto Antropológico Real”²²¹.

A câmera como instrumento de registro

As idéias recorrentes, ao longo dos seus artigos dedicados ao tema do uso da câmera na antropologia, sugerem uma concepção instrumental das imagens (ao falar em materiais ou registros “objetivos” e “permanentes” de realidades “em desaparecimento”). A insistência em comparar a câmera nas humanidades com técnicas de outras ciências (telescópio, microscópio), tal como se propõe também neste artigo, tende a reforçar esta concepção.

No entanto, através dos exemplos efetivos de utilizações de imagens em suas obras, a questão aparece de maneira ambígua. Viu-se até mesmo que no artigo anterior a seleção de fotografias feita por Mead foi concebida para mostrar diferentes pontos de vista subjetivos, nos quais as inclinações pessoais de cada fotógrafo podem ser observadas. A próxima publicação de Mead, de 1975, com Ken Heyman, mostrará um tratamento muito mais subjetivo dado às imagens pela autora.

²²¹ *Ibid.*, p. 4.

Repensar o futuro através das fotografias *World Enough: Rethinking the Future*

Publicado em 1975, em parceria com o fotógrafo Ken Heyman, este livro²²² apresenta 4 blocos de fotografias intercaladas com 12 capítulos escritos por Mead. Cada grupo de 2 a 4 capítulos é associado a um dos conjuntos fotográficos, de maneira a formar as 4 seções intituladas “o sonho da salvação tecnológica”, “o mundo esperando”, “a falência do sonho” e “começando de novo”. Embora a disposição das fotografias no livro (associadas ao longo de páginas contínuas em números e formatos variáveis) guarde alguma semelhança com aquela encontrada em *Family*, tanto o tema desenvolvido como a própria organização geral é bastante diferente.

A mesma forma ensaística do texto sobre a “família” é utilizada por Mead, desta vez, para refletir sobre a situação do mundo moderno e seu futuro, desde as guerras à corrupção política e até à China. No entanto, os temas dos capítulos não mais correspondem exatamente aos temas dos blocos fotográficos. Diferentemente de *Family*, onde para cada capítulo escrito (“mães”, “pais”, etc.) há um conjunto visual com o mesmo título, dedicado a mostrar cenas relativas ao mesmo assunto geral (categorias de parentesco).

Outra diferença sutil entre este livro e o anterior (em parceria com Heyman) é que este último se abre com um capítulo escrito, após o qual segue-se um bloco de fotografias, ao passo que em *World Enough* dá-se justamente o contrário. O livro inicia com o conjunto visual, após o qual apresentam-se as reflexões escritas de Mead (o que se repete nas 4 seções gerais mencionadas há pouco). Para entender melhor o processo de elaboração deste trabalho e seu lugar no conjunto dos envolvimento da autora com a visualidade, será necessário considerar sua introdução escrita em doze páginas²²³.

A introdução de Mead: um mundo em transformação

Aí a autora escreveu sobre todo o percurso de sua parceria com Heyman. Desde 1957 em Bali, “onde ele fotografou muitas das mesmas pessoas que Bateson havia fotografado 20 anos antes”, à publicação de *People and Places*, ilustrado “(...) com fotografias balinesas de Heyman ao lado das antigas fotografias de Bateson”²²⁴, e de *Family* (com imagens de Bali em 1957) até as diferentes etapas que levaram à *World Enough*. A idéia inicial, surgida logo após a publicação de *Family*, foi de fazer outro livro sobre famílias que viviam em situações de mudança, notadamente através dos efeitos da substituição do trabalho manual nos campos pelas máquinas agrícolas.

Fotografias de 5 famílias diferentes tomadas em diferentes continentes (Asia, Africa, Europa e Americas) por Heyman (antes e após a publicação de

²²² Mead, M. e Heyman, Ken. *World Enough. Rethinking the future*, Boston, Little, Brown and Cia., 1975.

²²³ Em *Family*, seu outro livro publicado com Heyman (abordado anteriormente), a introdução de Mead tem apenas 4 páginas.

²²⁴ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1975, p. xxi.

Family) foram reunidas para o novo livro mas a idéia, segundo Mead, embora boa pareceu soar vazia²²⁵. A autora evocou, em sua introdução, o filme documentário canadense no qual trabalhou (como consultora e narradora) em 1959, intitulado “Quatro famílias” (japonesa, indiana, francesa e canadense), cujas cenas tão diferentes, por exemplo de mães colocando suas crianças para dormir, forneceram “(...) um sentido de nossa humanidade comum.” Mas as fotografias, desta vez, não pareceram ter o mesmo significado. O ano era 1971 e o projeto foi abandonado porque “(...) alguma coisa havia sido perdida entre o passado e o presente em constante mudança (...)”²²⁶:

“Deixamos as fotografias de lado pesarosamente, porque pareceu ser um retorno muito pobre para a generosidade com a qual nossas visitas fotográficas foram recebidas. (...)”

Os motivos da desistência, contudo, ainda segundo a introdução de Mead, estavam também no fato de que Heyman havia colaborado como fotógrafo para um livro do presidente Lyndon Johnson, intitulado *This America*, no qual cenas de pobreza e desolamento urbano tornavam-se parte da propaganda otimista do governo. Segundo Mead os arroubos de retórica do presidente passaram a soar vazios diante da “infeliz guerra” do Vietnã²²⁷:

“(...) Cenas de miséria que poderia ser remediada através dos ‘programas de pobreza’ e do ‘escritório de oportunidades iguais’, enquanto jatos americanos estavam lançando bombas em campos que haviam sido cultivados milhares de anos antes do primeiro arado penetrar as planícies americanas, de alguma maneira não mais exprimiam a mesma mensagem. (...)”

O projeto foi, então retomado em 1974 com a iniciativa de Heyman, ao propor à Mead um livro sobre o “mundo”. O que incluiu seleções dentro da coleção já formada pelo fotógrafo e uma nova série de captações, nos mesmos lugares já visitados por ambos tanto como em outros locais²²⁸:

“(...) Nós faríamos do livro um estudo do mundo em transformação, colocando lado a lado imagens das mesmas pessoas uma década mais velhas.”

A autora notou que quando Heyman retornou de suas viagens com mais fotografias e as espalhou pelo chão de seu apartamento, percebeu que as imagens não eram apenas de mudanças, já que muitas cenas mostravam vidas ainda inalteradas pelas transformações em curso no mundo.

Ao verem juntos as fotografias, segundo ainda a introdução de Mead, o tema do livro se tornou mais claro: as “esperanças extravagantes” de que a tecnologia poderia solucionar todos os problemas mundiais (pobreza, fome, ignorância, etc.), de que a agricultura mecanizada dos países ricos funcionaria também nos “trópicos” e de que o “estilo de organização política dos países industrializados” poderia ser “enxertado” nas tradições de povos rurais e tribais de todo o mundo. As frustrações diante destas expectativas deixavam clara a

²²⁵ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1975, p. xxiv.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. xxv.

necessidade de “esperanças diferentes”, o futuro deveria, pois, ser repensado de outra maneira em face da “falácia da salvação tecnológica”.

A emergência da comunicação visual

Todo este percurso foi apresentado para mostrar como, desta vez, as imagens foram utilizadas diferentemente pela autora. Embora com a preocupação já vista anteriormente sobre *acompanhar, através das imagens, o desenvolvimento ao longo do tempo*, o trabalho foi elaborado sem qualquer direcionamento mais específico. Nenhum enfoque exclusivo em determinada faixa etária, relação de parentesco, espécie de reuniões ou comunidade específica. Tudo isso aparece misturado e somado aos mais variados assuntos nos mais diversos locais. O conceito de fragmentação seria certamente mais apropriado para pensar a concepção que presidiu este trabalho.

O pensamento de Mead, em seu último grande envolvimento com as imagens na forma de livro, nutre um questionamento da própria disciplina antropológica, em face das mudanças mundiais proporcionadas pelas tão promissoras tecnologias. O livro foi, dessa maneira, concebido como um “novo experimento” para pensar um mundo que se punha ao alcance através dos jatos, satélites, imagens e sons.

Estes, no entanto, permitiam criar um sentido de falsa familiaridade, “como as faces de estrangeiros com quem alguém apenas compartilha uma longa espera num aeroporto internacional”²²⁹. A sobrecarga de imagens relativas aos mais disparatados e incomparáveis assuntos, vistas diariamente nos mais diversos meios tem, segundo Mead, o efeito de anulamento recíproco (indiferença). A autora apontou para as relações entre o pensamento e a memória e para os efeitos que a televisão ligada diariamente teria sobre as novas gerações²³⁰:

“(…) Certamente, destas experiências novos tipos de memórias e novas maneiras de lidar com idéias abstratas, bem cedo na vida, com o corpo mais envolvido no pensamento, serão desenvolvidas.”

Diante deste quadro emergente a tarefa urgente já não era mais, para Mead, sair em busca dos registros dos povos isolados²³¹:

“(…) Agora, hoje em dia, a necessidade urgente está em buscar meios de conhecer este vasto panorama que nossos novos meios de transmitir imagens e sons, bem como de transporte rápido, abriram para nós. (...) Este livro é um novo experimento, uma tentativa de criar um ‘macroscópio’, um modo de ver e entender algo que é extenso, relativamente desconhecido e relativamente incognoscível, e que, entretanto, necessitamos conhecer de algum modo. (...)”

²²⁹ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1975, p. xxviii.

²³⁰ Mead, M. e Heyman, K. *Ibid.*, p. xxvii.

²³¹ Mead, M. e Heyman, K. *Ibid.*, p. xxviii.

Retomada crítica das categorias do pensamento antropológico

A introdução de Mead continua, após estas constatações, com uma crítica às categorias utilizadas para pensar globalmente²³², tais como “sociedades primitivas” e “sociedades tradicionais”²³³, “ricos” e “pobres”, “países industrializados” e “em desenvolvimento”, “terceiro mundo” ou mesmo, no campo da antropologia, “organização social”, “parentesco”, “vida cerimonial”, “feitiçaria”, etc.

A pergunta da autora, neste último caso, foi sobre o que ficava de um homem após ser catequizado com outro nome como “Smith” ou “Jones”, ter seus “aspectos comportamentais”²³⁴ cuidadosamente armazenados em arquivos escritos que, um dia, se tornariam capítulos de livros e ainda, posteriormente, seriam rearquivados em índices interculturais sob títulos de “feitiçaria”, “parentesco”, “primogenitura” e outros²³⁵?

Durante muito tempo, continuou Mead, a descrição etnográfica não foi muito além de fornecer “termos arranjados em categorias”, “apenas ossos secos estacados em pilhas”²³⁶, por mais que as pessoas e o local estudados pudessem conservar sua integridade:

“(…) Mas enquanto tínhamos apenas palavras para usar nas descrições, palavras que se seguem umas às outras de maneira linear, exigindo longos capítulos para descrever um único evento, era difícil *comunicar* o sentido de totalidade que o pesquisador havia experimentado no campo. (...)”

Na seqüência, o texto introdutório de Mead²³⁷ retoma, mais uma vez, *Balinese Character*.

“Foi a introdução da câmera que mudou tudo isso. Agora, pode-se relacionar um aspecto da postura, vestimenta, gesto ou lugar no contexto de um ritual a outros aspectos tomados de algum outro evento, sem perdas na complexidade total que cada indivíduo incorpora. A postura de um homem olhando para um avião e a de um jovem carregando uma pequena garota possuída por um anjo pode ser comparada, sem perdas nas linhas faciais do homem ou na curvatura das costas do jovem que leva sobre si a menina dançarina em transe.” (Ver composição 9 [*Balinese Character*], p. 278.)

²³² *Op. Cit.*, p. xxix: “(...) Isto se dá através de amplas categorias que fazem com que nos seja possível acreditar que estamos pensando em civilizações ou continentes inteiros (...)”.

²³³ *Ibid.*: “(...) Portanto, frases como ‘sociedades primitivas’ e ‘sociedades tradicionais’ verdadeiramente assassina imagens, ou porque deve-se lidar com uma torrente de imagens desconexas (como posters das maravilhas do mundo colocadas lado a lado num aeroporto), ou com nomes e números que devem servir como substitutos para quaisquer imagens possíveis, que entram numa procissão vazia em nossas cabeças, pequenas caixas, pequenas caixas pretas dentro das quais nunca olhamos. (...)”.

²³⁴ *Ibid.*, p. xxx: “(...) Cada evento complexo tem que ser dissociado em aspectos separados. (...) O comportamento de uma única determinada pessoa tem que ser colocado em séries de contextos relativos às discussões sobre ‘liderança’, ‘casamento’, ‘ideal de beleza’, etc. (...)”.

²³⁵ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1975, p. xxxi.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

A introdução da autora procura, ao fim, situar os múltiplos e heterogêneos enfoques temáticos do livro através da idéia de que o conhecimento nunca é completo²³⁸:

“Cada peça de um conhecimento parcial se torna iluminada e brilha diferentemente devido ao reconhecimento de áreas de grande obscuridade ao seu redor.”

Ela se propôs, através do trabalho visual apresentado, repensar o futuro mundial sem reduzir o pensamento às categorias estanques, de maneira a sugerir uma reflexão, por exemplo, sobre as relações entre “cena de crianças em uma favela do Rio de Janeiro” e “cena de um exercito feminino em Israel” (ver composições 46 e 47 [*World Enough*], ps. 361 e 363). Assim, as formas de justaposição das imagens ao longo de cada seção, tanto quanto os temas enfocados, variam enormemente, ao contrário, por exemplo, das seções do anterior *Family* (nas quais, por exemplo, todas as imagens de pais estão reunidas num único bloco).

Da observação à expressão

Para Mead, neste “novo experimento”, cada fotografia manteve sua integridade²³⁹ quando relacionada sob algum aspecto a outras imagens, mas além disso, cada fotografia deveria “sugerir” vastas áreas para as quais não há quaisquer imagens, sejam no livro, tanto como na imaginação de quem olha ou de quem lê os textos intercalados entre os blocos visuais.

A atitude de classificar “padrões de comportamento” através das imagens²⁴⁰ deu lugar a uma postura mais reflexiva, na qual a ênfase observacional de antes cedeu lugar a um maior reconhecimento das potencialidades comunicativas e expressivas do fotográfico.

Os critérios de produção das imagens (ao longo de viagens de coleta de imagens, diante das quais o próprio tema geral a ser desenvolvido sofreu modificações, como se viu há pouco) e de sua seleção para o livro são, ao longo desta introdução, explicitados. Os mesmos evidenciam o potencial das fotografias em sua capacidade de sugerir tanto como de comunicar diferentes percepções de mundo, fator que não passou despercebido para Mead²⁴¹:

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Há que se notar que esta “integridade” (“*integrity*”, p. xxxii), na concepção da imagem fotográfica para Mead, é a mesma expressa em outros textos seus anteriores, tanto como nesta introdução à *World Enough*: “(...) conservar a cena em toda sua vivacidade e realidade concreta (...)” (*Ibid.*, p. xxix.). Importante lembrar, neste sentido, a imagem da “coleção de vasos” usada na introdução de *Family*. Sua concretude foi somada à distinta reflexividade presente numa “coleção fotográfica”: “(...) dentro da experiência que o fotógrafo carrega para cada nova foto – em seus próprios movimentos em resposta à uma dada situação, na tensão de suas mãos ao segurarem a câmera – a memória de outros rostos que ele viu, pessoas entre as quais ele andou como um recém-chegado para quem cada faceta de suas vidas foi expressiva. (...)” (*Family, Op. Cit.*, 1965, p. 10).

²⁴⁰ Notável sobretudo em *Growth and Culture, Op. Cit.*, 1951.

²⁴¹ Mead, M. e Heyman, K. *Op. Cit.*, 1975, p. xxxii.

"(...) A escolha original sobre o que fotografar foi de Ken e a primeira escolha sobre quais fotografias incluir também foi dele. Em resposta a estas escolhas minha reação foi mudar cerca de 15 fotografias para enfatizar algum assunto de meu interesse, ou para alterar uma ênfase com a qual eu não compartilho, ou para transformar o livro de uma reflexão baseada na sua experiência própria, na medida em que ele defrontou um mundo urbano que lhe pareceu estar caindo em pedaços bem como povos primitivos e rurais aparentemente inalterados e tão agradáveis aos olhos, em um livro no qual minha percepção do mundo, vista de várias outras perspectivas, pôde ser incluída. (...)"

As páginas selecionadas de *World Enough* para visualização foram organizadas, semelhantemente ao que foi feito das imagens selecionadas de *Family*, de maneira a acompanhar a reflexão aqui proposta. A saber, de que um paralelismo direto, página face à página, entre imagens e textos correspondentes, permite dimensionar melhor os limites e as potencialidades dados pela reciprocidade verbal-visual (não explorada diretamente neste livro). Por outro lado, os assuntos selecionados, dentre tantos e diversos outros, levaram em conta a semelhança com outros temas, anteriormente enfocados por Mead com diferentes propósitos (ver composições 45 a 48 [*World Enough*], pp. 357-365).

Ao final deste percurso será significativo abordar, ainda que de modo breve, uma entrevista publicada em 1976 com os dois autores de *Balinese Character*, Mead e Bateson. Quais seriam suas opiniões sobre o uso da câmera bem como sobre o livro balinês publicado por ambos?

Mead e Bateson falam do uso da câmera em Bali

Nesta entrevista²⁴², Mead e Bateson, numa idade avançada, ela com 75 e ele com 72, falaram sobre diversos temas a partir da lembrança das conferências interdisciplinares realizadas na Fundação *Josiah Macy Jr.*²⁴³, durante os anos de 1942 a 1955. Aí são apresentadas reflexões de teor crítico tanto sobre os Estados Unidos como sobre a comunidade científica e o sistema educacional, dentro das perspectivas dadas pela cibernética, tema das conferências mencionadas.

A conversa acabou por levar os autores de *Balinese Character* a uma discussão que deixa clara a divergência das concepções de cada um deles com relação à visualidade. Mead retomou o tema do efeito da televisão na vida das pessoas, desta vez, ao comentar os efeitos provocados pelo ato de ver TV na musculatura tanto quanto na própria sociabilidade²⁴⁴:

"Gregory, você tem alguma idéia acerca dos prejuízos causados pela televisão devido à rigidez corporal de quem está assistindo? (...) Eu tenho um grande conjunto, agora, de fotografias comparativas de grupos familiares (elas não foram tomadas para isto, mas para álbuns de famílias) lendo e assistindo TV. Quando a família está lendo eles ficam bem distantes uns dos outros, seus olhos se dirigem para baixo mas há um sentido de comunidade e de relaxamento. Seus corpos ficam soltos e indubitavelmente há movimento enquanto lêem. Mas quando estão assistindo TV as mesmas pessoas ficam sentadas juntas, sem tocarem umas às outras, elas ficam rígidas. (...)"

Esta maneira de utilizar-se das imagens para elaborar hipóteses gerais sobre o comportamento não pareceu ser o mesmo tipo de concepção de Bateson, como se verá logo. Os autores chegaram, na seqüência da conversa, a um ponto importante no qual a diferença se explicitou. Tratou-se da questão do uso da câmera em tripés. Mead se dirigiu a Bateson²⁴⁵:

"Lembra-se de Clara Lambert e de quando você estava tentando ensiná-la? Aquela mulher que fazia estudos fotográficos sobre os 'play-grounds' escolares. Ela estava usando a câmera como um telescópio e não como uma câmera. Você disse 'Ela nunca será uma fotógrafa, ela utiliza-se da câmera para observar objetos.' Mas não você. Você sempre usou a câmera para tomar fotografias, o que é uma atividade diferente."

Ao que Bateson respondeu:

"(...) Sim. É isso mesmo, eu não gosto de câmeras em tripés, é opressivo. Na última parte do projeto esquizofrênico nós tínhamos as câmeras em tripés de modo opressivo. (...)"

²⁴² Mead, M. e Bateson, G. "For God's sake, Margaret", conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead" (by Stewart Brand) in *The CoEvolution Quarterly*, California, University of Pennsylvania, 1976, junho, n° 10 (published by the Whole Earth Catalog), pp. 32-44.

²⁴³ Ver sobre isto: Mead, M. e Foerster, H. V. (orgs.) *Cybernetics*, New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, 1951.

²⁴⁴ Mead, M. e Bateson, G. *Op. Cit.*, 1976, p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*

Mead reagiu com espanto à referência de Bateson ao projeto de Bali e perguntou se ele não achara positivo o uso do tripé²⁴⁶ em tal ocasião, ao que ele disse apenas: “desastroso”. “Porquê?”, retrucou Mead, ao que ele respondeu²⁴⁷:

“Porque penso que os registros fotográficos devem ser uma forma de arte.”

Esta resposta inflamou Mead, para quem o significado da arte, no caso dos registros visuais, estava nas alterações (cortes, montagens, etc.) feitas a partir de um material original gravado.

Este último, para ter validade científica como estudo de comportamentos, deveria, para ela, ser acessível aos outros (cientistas) em sua forma original. “Porque diabos deve ser arte?” A autora não compartilhou da crítica de Bateson sobre o uso do tripé. Tampouco Bateson compartilhou da proposição de Mead sobre longas seqüências filmadas. Ela afirmou que ele próprio tinha publicações onde propunha “longas seqüências tomadas de uma posição na direção de duas pessoas” e perguntou se ele havia voltado atrás. Bateson respondeu ironicamente²⁴⁸:

“Sim, bem, uma longa seqüência em meu vocabulário são 20 segundos.”

Mead lembrou que o tempo máximo das seqüências balinesas foi de 3 minutos, tanto quanto permitiu a câmera usada na ocasião. Perguntou-lhe em seguida:

“Mas se você tivesse naquela ocasião uma câmera que permitisse gravar por muito mais tempo, você o faria?”

Bateson respondeu:

“Eu teria feito e seria um erro.”

Ao que Mead concluiu²⁴⁹:

“Tudo bem. Este é um assunto sobre o qual eu discordo totalmente. Isto não é ciência.”

Mead espantou-se com o fato de Bateson, para ela, “estar repudiando os filmes feitos em Bali”, sobre os quais passou mais de vinte anos reanalisando-os (um exemplo desta re-análise é o trabalho feito em GC tanto como os filmes por ela editados, abordados anteriormente). Para ele “nunca haveria meios de provar” qualquer coisa que fosse através do material visual.

²⁴⁶ Os autores discutem, também, o uso do tripé no filme “Dead birds” de Robert Gardner, o qual parece agradar Mead mas é duramente criticado por Bateson (*Op. Cit.*, p. 42). Ver, nas composições 49 a 51 [*Gardens of War*], pp. 369-381, elementos fotográficos da mesma pesquisa da qual resultou o filme “Dead birds”.

²⁴⁷ Mead, M. e Bateson, G. *Op. Cit.*, 1976, p. 39.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁴⁹ *Ibid.*

Para ela, a evidência visual dada num filme era capaz de provar aquilo que os antropólogos, antes da câmera, podiam apenas afirmar através de palavras. Ao falar, desta vez, do uso das fotografias Mead evocou as seqüências tomadas em Bali e elogiou o trabalho de Bateson bem como sua capacidade de usar duas câmeras ao mesmo tempo. Contudo, o tema da montagem das pranchas de *Balinese Character* não foi tocado nesta entrevista. O coordenador da entrevista, Stewart Brand, disse, contudo, que “nunca viu qualquer livro que pudesse se comparar”²⁵⁰ a esta obra.

Junto ao texto transcrito são apresentadas algumas fotografias: conferência de 1952 (sobre cibernética), imagens de Mead e Bateson, em 1938, tanto quanto durante a entrevista em 1976 e, além disso, três imagens da prancha 16 de *Balinese Character* (ver figuras 5, 6 e 7 da composição 15 [BC], p. 291). Estas últimas se fazem acompanhar de um breve comentário sobre o “aprendizado cinestésico” e seu papel na preparação do indivíduo para alterações de consciência – “uma escapada temporária do mundo organizado a partir do ego”²⁵¹. Note-se, mais uma vez, as imagens tomadas em Bali, agora, no contexto ilustrativo da entrevista com os dois autores.

²⁵⁰ Mead, M. e Bateson, G. *Op. Cit.*, 1976, p. 42.

²⁵¹ *Ibid.*, 1976, p. 41.

Fechamento: um panorama das principais utilizações das imagens

Completou-se, até aqui, um panorama indicativo dos envolvimento de Mead com as imagens após os seus trabalhos de campo. A série de publicações abordadas representa um levantamento das principais fontes a serem utilizadas por quem queira examinar as concepções de Mead sobre a visualidade nos campos da antropologia e da comunicação. Viu-se, por outro lado, que as imagens tomadas nos seus trabalhos campo antropológicos encontraram as mais diversas destinações (e públicos), para além dos locais onde foram produzidas. Ao longo da trajetória vista, o uso das imagens deixa, inclusive, de se referir com exclusividade a uma ou outra cultura específica.

O propósito principal deste capítulo consistiu, no entanto, em apenas identificar as diferentes formas de utilização das imagens na obra da autora (com destaque para alguns trabalhos mais significativos). Os quadros apresentados a seguir procuram oferecer uma síntese comparativa das principais publicações impressas em termos de uso de imagens. Dados relativos ao tipo de montagem e ao modelo de apresentação de fotografias nas publicações impressas levantadas, são considerados ao lado de outros parâmetros no sentido de fornecer uma idéia geral das utilizações das imagens nas obras publicadas (ver nas 2 páginas seguintes).

**Presença de imagens fotográficas nos principais livros de Margaret Mead
(e outros autores-realizadores)**

| <i>Título</i> | <i>Ano da edição</i> | <i>Número total de páginas e de fotografias</i> | <i>Relação geral imagens por página</i> | <i>Fotógrafos</i> | <i>Tipos de organização das imagens</i> |
|--|----------------------|---|---|--|---|
| <i>Coming of Age in Samoa</i> | 1928 | 297 ps/ 11 fotografias | 0,04 | Margaret Mead | Fotografias apresentadas em 7 páginas espalhadas longo do texto / legenda curta |
| <i>Growing Up in New Guinea</i> | 1930 | 372 ps/ 24 fotografias | 0,06 | Reo Fortune | Fotografias apresentadas em 16 páginas espalhadas ao longo do texto/ legenda curta |
| <i>The Mountain Arapesh</i> | 1938 | 349 ps/ 45 fotografias e 50 ilustrações | 0,12 (fotog.) 0,27 (inclus. ilustrações) | Reo Fortune | Fotografias e ilustrações inseridas ao longo do texto de acordo com o tema/ legenda breve |
| <i>Balinese Character</i> | 1942-62 | 277 ps/ 759 fotografias | 2,74 | Gregory Bateson | 100 pranchas temáticas são a parte central: descrição escrita e numeração paralela de cada imagem e tema |
| <i>Growth and Culture</i> | 1951 | 223 ps/ 380 fotografias | 1,70 | Gregory Bateson | 58 pranchas temáticas são a parte central: descrição escrita e numeração paralela de cada imagem e tema |
| <i>New Lives for Old</i> | 1956 | 548 ps/ 60 fotografias | 0,10 | Margaret Mead, Reo Fortune, Theodore Schwartz e Lenora Schwartz | Bloco separado com 16 pranchas temáticas: legenda curta e numeração paralela de cada imagem e tema |
| <i>People and Places</i> | 1959 | 318 ps/ 50 fotografias e 160 ilustrações | 0,15 (fotog.) 0,66 (inclus. ilustrações) | Gregory Bateson, Ken Heyman e outros | Fotografias e ilustrações inseridas ao longo do texto de acordo com o tema/ legenda curta |
| <i>Continuities in Cultural Evolution</i> | 1964 | 471 ps/ 22 fotografias | 0,04 | Reo Fortune, Theodore Schwartz, Gregory Bateson, Ken Heyman e Timothy Asch | Bloco separado com 21 pranchas temáticas: legenda curta e numeração paralela de cada imagem e tema |
| <i>Family</i> | 1965 | 208 ps/ 193 fotografias | 0,93 | Ken Heyman | 8 Séries de fotografias em blocos paralelos aos 8 capítulos escritos/ Identificação do país de origem junto à imagem e identificação sumária de cada cena em seção à parte |
| <i>The Small Conference</i> | 1968 | 126 ps/ 47 fotografias | 0,37 | Paul Byers | 3 Séries de fotografias acompanhadas de análises escritas paralelas constituem 3 capítulos finais (num total de 9) |
| <i>Blackberry Winter</i> | 1972 | 305 ps/ 64 fotografias | 0,20 | Margaret Mead, Reo Fortune, Gregory Bateson, Ken Heyman e outros | Fotografias inseridas ao longo do texto de acordo com o tema/ legenda curta |
| <i>World Enough: Rethinking the Future</i> | 1975 | 218 ps/ 167 fotografias | 0,76 | Ken Heyman | 4 Séries de fotografias em blocos paralelos aos 12 capítulos escritos (reunidos em 4 blocos) identificação da cena e local junto à imagem e identificação sumária de cada cena em seção à parte |
| <i>Letters from the Field</i> | 1977 | 343 ps/ 115 fotografias | 0,33 | Margaret Mead, Reo Fortune, Theodore Schwartz, Gregory Bateson, Rhoda Metraux e outros | Fotografias inseridas ao longo do texto de acordo com o tema/ legenda curta |

Utilizações de imagens fotográficas nos principais livros de Margaret Mead (e outros autores-realizadores)

| <i>Título do livro</i> | <i>Temas gerais dos enfoques</i> | <i>Tamanho do livro/ tamanho das imagens</i> | <i>Presença de justaposições</i> | <i>Tipos de planos utilizados</i> | <i>Tipo de reciprocidade verbal-visual</i> |
|--|---|--|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| <i>Coming of Age in Samoa</i> | artefatos, indivíduos, famílias e grupos | pequeno/pequenas | eventuai | gerais e médios | fraca |
| <i>Growing Up in New Guinea</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | pequeno/pequenas | eventual | gerais e médios | fraca |
| <i>The Mountain Arapesh</i> | artefatos, indivíduos, famílias e grupos | Médio/pequenas | eventuai | gerais, médios e próximos | fraca/ média |
| <i>Balinese Character</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | grande/pequenas | plena | Distantes, gerais, médios e próximos | intensa |
| <i>Growth and Culture</i> | indivíduos, famílias e grupos | grande/pequenas | plena | Gerais e médios | intensa |
| <i>New Lives for Old</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | pequeno/pequenas | plena | Distantes, gerais e médios | fraca |
| <i>People and Places</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | grande/variáveis | freqüente | Distantes, gerais e médios | fraca/ média |
| <i>Continuities in Cultural Evolution</i> | artefatos, indivíduos, famílias e grupos | pequeno/pequenas | plena | Gerais, médios e próximos | fraca |
| <i>Family</i> | indivíduos, famílias e grupos | grande/variáveis | plena | Distantes, gerais, médios e próximos | média |
| <i>The Small Conference</i> | grupos | médio/variáveis | plena | Distantes e gerais | intensa |
| <i>Blackberry Winter</i> | indivíduos, famílias e grupos | médio/variáveis | eventual | Gerais e médios | fraca/ média |
| <i>World Enough: Rethinking the Future</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | grande/variáveis | plena | Distantes, gerais, médios e próximos | média |
| <i>Letters from the Field</i> | artefatos, indivíduos, famílias, grupos e paisagens | médio/variáveis | freqüente | Distantes, gerais e médios | fraca/ média |

Note-se que Mead fez publicar fotografias de modos muito variados. Dois modos mais comuns podem ser identificados: o bloco de imagens à parte da seção escrita e as imagens inseridas espalhadas ao longo do texto. Até aí nada de especial. É na maneira como as fotografias foram utilizadas nas obras em parceria com Gregory Bateson, Frances MacGregor, Paul Byers e Ken Heyman que reside o diferencial. Cada um destes trabalhos, abordados neste capítulo 2, apresenta complexidades próprias que exigiriam considerações mais detidas no sentido de melhor revelar suas especificidades tanto como as inter-relações que estabelecem ao longo da trajetória de Mead.

Por outro lado, estes trabalhos têm algo em comum, seja na forma como as fotografias são justapostas ou nos assuntos abordados ou, ainda, nos projetos teóricos que os justificam (a noção de *ethos*, por exemplo, usada para *Balinese Character* é retomada em *The Small Conference*). Algumas destas semelhanças podem ser visualizadas ao longo das composições verbais-visuais elaboradas a partir destas obras (às quais o leitor foi remetido na medida em que avançou na leitura deste capítulo). No tocante à reciprocidade verbal-visual nota-se que *Growth and Culture* e os dois livros referidos acima se destacam em relação aos demais.

Nestes casos, fotografias e textos aparecem paralelamente e são utilizados para a exploração dos temas abordados. A diferença com relação aos trabalhos publicados com Ken Heyman está no fato de que nestes últimos não se encontram relações diretas entre textos e imagens. Dessa maneira, o que foi chamado de reciprocidade verbal-visual diz respeito não apenas ao montante relativo de fotografias e de páginas escritas para cada livro mas, fundamentalmente, à natureza das relações que se estabelecem entre estes dois meios de expressão na abordagem de um tema dado.

Assim, embora os livros de Mead e Heyman (*Family* e *World Enough*) apresentem bem mais fotografias que o livro de Mead e Byers (*The Small Conference*), é neste último que a reciprocidade verbal-visual é explorada em sentido semelhante àquele visto nos livros sobre Bali (*Balinese Character* e *Growth and Culture*), nas chamadas “análises fotográficas” ou “estudos fotográficos”. Para esclarecer melhor estas formas de utilização das imagens (e sua diferença com relação às outras indicadas) espera-se, no próximo capítulo, abordar mais de perto uma destas obras.

Balinese Character foi escolhido para um exame mais detido não apenas porque apresenta maior complexidade no tratamento de textos e imagens ou, tampouco, só por trazer maior número de fotografias publicadas. Mas, também, porque foi concebido (desde o trabalho de campo) a partir de materiais simultaneamente fotográficos e fílmicos (utilizados de modo complementar). Além disso, Mead se referiu a este trabalho inúmeras vezes em diferentes contextos.

Nos seus artigos dedicados ao tema da visualidade (e mesmo em outros livros que publicou como, por exemplo, *Continuities in Cultural Evolution*) é *Balinese Character* que ressurgue invariavelmente, seja através de comentários que aparecem no seu texto, como nas próprias imagens que ela,

eventualmente, reproduz e rerepresenta (como foi apontado ao longo deste capítulo 2). Viu-se, ainda, no fechamento do primeiro capítulo, uma passagem da autobiografia da autora (publicada em 1972) na qual ela destaca veementemente o trabalho de campo realizado em Bali.

As diversas considerações de Mead sobre *Balinese Character*, no entanto, não são suficientes para tornar mais claro o significado da utilização das imagens no mesmo. Até pelo contrário, quando considerado sucintamente nos seus artigos, ao lado de outros tantos exemplos de uso das imagens, sua dimensão singular desaparece, por mais que se mostrem pranchas inteiras reproduzidas. Na medida em que a autora enfatizou múltiplas possibilidades do aspecto instrumental da câmera (o uso da mesma em trabalhos de campo), as potencialidades significativas do método expositivo adotado no livro ficaram em segundo plano.

Mas porquê esta obra é, além do mais, referida por outros autores como algo único e inigualável no campo das utilizações das imagens na história da antropologia? Considere-se, por exemplo, para lembrar apenas dois autores, John Collier Jr.²⁵²:

“Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram a primeira, e ainda inigualável, pesquisa fotográfica exaustiva em outra cultura, cujos resultados foram publicados em *Balinese Character* (1942). (...) Nenhum trabalho comparável a *Balinese Character* foi publicado desde seu surgimento em 1942, e há somente referências ocasionais ao uso da câmera na literatura antropológica. (...)”

Ou, mais recentemente, Március Freire²⁵³:

“(...) Curiosamente, no entanto, mais de meio século após sua publicação, é forçoso reconhecer que essa experiência – mesmo permanecendo o referencial obrigatório de todos aqueles ou aquelas que se debruçam sobre as implicações metodológicas e epistemológicas decorrentes da associação imagens técnicas/ antropologia –, praticamente não foi emulada. Nem mesmo os autores deste que foi o trabalho a apresentar as primeiras credenciais da área voltaram a explorar com o mesmo entusiasmo o campo que abriram. (...)”

Porquê os métodos expositivos utilizados em *Balinese Character* não foram adotados mais amplamente pela disciplina? A estas questões espera-se oferecer alguns parâmetros no sentido de, antes de mais nada, possibilitar um melhor conhecimento do que foi realizado nesta obra²⁵⁴. Para tanto, o capítulo 3 dedica-se a abordar algumas das seções deste livro, no sentido de esclarecer seus aspectos metodológicos e teóricos, tanto quanto indicar seu alcance atual no âmbito do discurso antropológico e de suas problemáticas recentes²⁵⁵.

²⁵² Collier Jr., John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*, São Paulo, Editora da USP, 1973, ps. 8 e 9 (originalmente publicado em 1967).

²⁵³ Na página 6 do prefácio que escreveu ao livro organizado por Claudine de France. France, Claudine de. (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, Ed. Unicamp (tradução: Március Freire), 2000

²⁵⁴ A partir de questões já levantadas em Samain, Etienne. “Balinese Character re-visitado” in Alves, André. *Op. Cit.*, 2004, pp. 15-72.

²⁵⁵ Problemáticas em torno da questão da “representação” e da “dimensão laboratorial” dos textos antropológicos (ver seção 5 da Bibliografia, p. 417).

Capítulo 3

*A reciprocidade verbal-visual em
Balinese Character*

Introdução

Numa primeira apresentação de *Balinese Character*, no capítulo 2, introduziu-se o leitor à organização geral da obra e à concepção teórica que a presidiu. Abordou-se, também, parte das críticas direcionadas a este trabalho. Espera-se agora perceber melhor as principais características do método de utilização das imagens e suas prováveis relações com os paradigmas teóricos que lhes informam. Inicialmente um mergulho numa série de pranchas deve revelar diferentes aspectos (da reciprocidade verbal-visual) envolvidos na “análise fotográfica” de Gregory Bateson. Em seguida, a atenção a outra seção do livro vai procurar esclarecer a importância do enfoque sobre os “métodos de aprendizagem” e sua conexão com a noção de *ethos* trabalhada no livro. Por fim, o exame de uma prancha da última seção vai conduzir a algumas revelações sobre a dinâmica circular que preside o conjunto da obra.

“Elevação e respeito”

Espera-se examinar mais de perto as pranchas (uma delas já vista numa “primeira apresentação”) reunidas sob o título “Elevação e respeito” e organizadas, segundo o comentário geral de Bateson, “para ilustrar os sistemas Balineses de hierarquia e respeito”¹. Ao propiciar um exame mais detalhado dos temas anteriormente apontados (funções do texto, da imagem e conceituação teórica), tal exercício deverá permitir ao leitor uma aproximação maior com os processos de elaboração e de montagem das pranchas. Desse modo, as complementaridades (entre textos e imagens) e as singularidades (dos textos e das imagens) próprias da reciprocidade verbal-visual experimentada no livro vão aparecer, lentamente, sob a luz do modelo teórico adotado na abordagem da cultura balinesa pelos dois autores. Veja-se inicialmente como está situada, no conjunto da obra, a parte delimitada para exame.

A série de cinco pranchas intitulada “Elevação e respeito” localiza-se na segunda seção do livro, chamada “Orientação espacial e níveis”. Compõe-se de quatro conjuntos fotográficos de 6 imagens e um de 7, totalizando 31 “figuras”. Como já se disse, cada conjunto imagético recebe uma introdução escrita e um comentário numerado correspondente a cada uma das figuras apresentadas. Assim, o leitor se depara com duas páginas complementares: número-título da prancha e dois diferentes blocos de comentários escritos de um lado e, do outro, um único bloco de imagens numeradas e organizadas sob diferentes formas (ver composições 9 a 13 [*Balinese Character*], pp. 278-287). Esta disposição resulta na totalidade da prancha, uma unidade analítica que se articula dentro de uma série (ou sub-seção) que, por sua vez, faz parte de uma das dez seções principais. No presente caso trata-se de uma série de cinco pranchas dentro da segunda seção.

Ver-se-á que esta segunda seção chamada “Orientação espacial e níveis” (com 6 pranchas ao todo), após uma primeira seção introdutória (com 8 pranchas), apresenta e desenvolve duas temáticas relativas ao comportamento

¹ (BC, 75).

cultural dos balineses, a saber, das referências espaciais dentro da ilha e dos níveis hierárquicos presentes na organização social. Das 6 pranchas que formam esta segunda seção 1 delas recebe o título “Divisão e organização social”, enquanto todas as demais são intituladas “Elevação e respeito”. Trata-se da série mais longa de todas, a única com 5 pranchas (são 11 séries ao todo, espalhadas por 7 diferentes seções).

Neste primeiro momento, a visualização das cinco pranchas com suas 31 fotografias vai conduzir a alguns questionamentos em torno dos “modelos de apresentação”² das fotografias. Espera-se, em seguida, atentar aos comentários relativos de cada uma das fotografias, perceber suas funções principais no conjunto da série tanto como sua relação com os comentários introdutórios das pranchas. Nesta imbricação dos dados verbais e visuais dentro da série, as teorias que informam o trabalho apresentado em *Balinese Character* serão consideradas. Em que medida, pois, a visualidade fotográfica se torna relevante e até mesmo indispensável numa obra como esta?

² Os “circuitos visuais” (dados pela disposição das imagens), os “circuitos de leitura” (dados pela numeração das imagens), o formato dado a cada fotografia, o tipo de composição fotográfica e de assuntos presentes nas imagens tanto como as inter-relações, nos sentidos apontados, entre imagens e pranchas da série. Trata-se de desenvolver as considerações oferecidas em Samain, E. “Balinese Character (re)visitado” in Alves, André. *Op. Cit.*, 2004, ps. 55 e 56.

Elevação e respeito – visualização das cinco pranchas *O que as pranchas mostram à primeira vista?*

Nas considerações seguintes as imagens serão consideradas dentro da prancha sem os comentários paralelos que lhes dizem respeito. Como se o leitor quisesse, antes de iniciar a leitura, observar apenas as fotografias apresentadas.

A começar pela prancha 10, observa-se uma mistura de vários elementos: homem olhando para o alto, montanha ao fundo de paisagem plana, pessoa de pé sobre as costas de outra, pintura de um cortejo, pintura de uma cremação e pessoa em posição de súplica. (Ver composição 9 [*Balinese Character*], p. 279).

Na prancha 11 há uma série de altares semelhantes, todos compridos e elevados, com adornos e arranjos variados, junto de uma espécie de vaso comprido (oferenda), torres de cremação e uma cena de duas pessoas em posição de oração. (Ver composição 10 [*Balinese Character*], p. 281).

A prancha 12 mistura, também, elementos diversos: homens sentados em posições análogas, mães com crianças no colo, duas pirâmides humanas e um desenho (ou pintura) de dois personagens míticos. Já a prancha 13 apresenta uma série de cenas dramáticas que mostram de 1 a 3 personagens em interação. (Ver composições 11 e 12 [*Balinese Character*], pp. 282-285).

A prancha 14 mostra uma seqüência dramática de três cenas com quatro personagens, dois deles passando a uma posição de ponta-cabeça (“bananeira”), junto de uma seqüência na qual uma criança procura equilibrar-se na mesma posição (“bananeira” ou seja, com a cabeça apoiada no chão e pernas para cima). (Ver composição 13 [*Balinese Character*], p. 287).

Esta primeira caracterização é propositalmente vaga, já que supõe o desconhecimento dos dados verbais, como se fosse uma primeira e exclusiva visualização das imagens. Chama a atenção a variedade dos temas e dos registros (pinturas ao lado de fotografias) no conjunto da série. Um olhar mais atento pode revelar, por exemplo, que a pessoa que aparece na figura 5 da prancha 10 é a mesma que aparece na figura 6 da prancha 13. Percebe-se ainda, neste caso, que todas as demais fotografias da prancha 13 envolvem motivos similares (pessoas em posições semelhantes) vistas sob um mesmo ângulo de tomada e com um mesmo tipo de plano de fundo (uma platéia). (Ver composição 9, fig 5 e composição 12 [*Balinese Character*], ps. 279 e 285).

Ou ainda, que a figura 3 da prancha 10, na qual se vê uma pessoa sobre as costas de outra, indica um motivo que aparece ampliado na figura 4 da prancha 12: a pirâmide humana (ver composição 9, fig. 3 e composição 11, fig. 4 [*Balinese Character*], ps. 279 e 283). Estas similaridades entre alguns dos motivos abordados no conjunto de imagens da série também encontram lugar nos tipos de planos utilizados (geral e médio, o primeiro predominante) e nos ângulos de tomada (na maior parte de cima para baixo com exceção da

prancha 11³). Contudo, a variedade dos motivos enfocados nas fotografias é ainda maior do que a diversidade encontrada no âmbito das escolhas relativas à composição das imagens (tipos de ângulos, planos e enquadramentos). Como justificar a presença de elementos tão heterogêneos numa mesma série?

Note-se que a visualização geral das pranchas (sem consulta paralela aos textos) proporcionou diferentes “circuitos” (movimentos dos olhos sobre um conjunto de fotografias) ao olhar, tanto como diversas “relações” (de semelhança, de analogia, de contraste, etc.) entre as 31 “figuras” apresentadas. Por outro lado, a numeração das fotografias indica, também, um circuito possível de “leitura” (leitura que segue uma ordem linear, da primeira à última, relativa da ordenação dos comentários verbais associados, não necessariamente coincidente com o “circuito” da visualização) destas imagens. Na visualização simples, sem observar, portanto, a numeração das imagens, o movimento do olhar varia diante de cada um destes conjuntos imagéticos, no sentido da esquerda para a direita ou vice-versa, de cima para baixo ou vice-versa ou em torno de um eixo central, etc. Vejamos.

Os “circuitos visuais” seguidos pelo olhar e as configurações nas pranchas

No caso das pranchas 11 e 14 o olhar segue um circuito diagonal de sentido descendente, no primeiro caso orientado da direita para a esquerda e no segundo caso da esquerda para a direita (as imagens maiores tendem a serem visualizadas em primeiro lugar). (Ver composições 10 e 13 [*Balinese Character*], ps. 281 e 287).

No caso da prancha 13 percebe-se um circuito vertical em duplo sentido, o que gera um paralelismo que vai da esquerda (onde ficam as imagens maiores) para a direita. (Ver composição 12 [*Balinese Character*], p. 285).

No caso das pranchas 10 e 12 parece haver um circuito diferenciado, aparentemente diagonal e transversal. Aí o olhar circula diante de um conjunto de imagens dispostas de modo a formar um bloco integrado no qual imagens maiores e menores, com enquadramentos variados, se misturam de maneira equilibrada.

Considere-se, desta vez, a disposição das imagens no conjunto da prancha segundo apenas seus formatos e enquadramentos, o que será chamado aqui de configuração. A uma primeira vista cada prancha da série oferece uma configuração diversa, ou seja, a disposição das imagens em conjunto, tanto quanto o tamanho e o enquadramento de cada uma, são variáveis.

Ora são 2 imagens de tamanho maior intercaladas junto de outras 4 de tamanho menor (de enquadramentos tanto verticais como horizontais), como na prancha 10; ora são três imagens de tamanho maior que ocupam os quadrantes superior e inferior direito junto com outras três imagens de tamanho menor que ocupam o quadrante inferior esquerdo, como na prancha 11; ora

³ Na prancha 11 o ângulo de tomada predominante forçosamente se dá de baixo para cima na medida em que se procura focalizar santuários elevados para oferendas (ver composição 10 [*Balinese Character*], p. 281).

são três imagens de tamanho maior (duas com enquadramentos horizontais e uma com enquadramento vertical) intercaladas com outras três menores, como na prancha 12; ora são três imagens de tamanho maior dispostas do lado esquerdo (com enquadramento horizontal) junto a outras três menores do lado direito (com enquadramento vertical), como na prancha 13 e ora são 3 imagens maiores que ocupam os quadrantes superior e central esquerdo (de enquadramentos tanto verticais como horizontais) junto de outras 4 menores que ocupam os quadrantes inferior e central direito (de enquadramento vertical), como na prancha 14. (Ver composições 9 a 13 [*Balinese Character*], pp. 278-287.)

Note-se que uma simetria comum pode ser obtida pela justaposição, interna a cada prancha, de dois sub-conjuntos imagéticos. Outras relações de simetria podem ainda ser encontradas, conforme se considere ora o tamanho das imagens, ora seu enquadramento e ora as disposições específicas de umas com relação às outras, quando consideradas de duas a duas. Mas será que estas formas também significam, quando vistas junto aos conteúdos fotográficos numa prancha?

A diferença entre o que se chamou de simples visualização (comentada mais atrás) e a atenção exclusiva, dada acima, ao tamanho, ao enquadramento e às formas de disposição conjunta das imagens (configuração), está na consideração simultânea (presente apenas no primeiro caso) dos conteúdos mostrados nas imagens. Em que medida, pois, a configuração e as cenas mostradas no âmbito de uma prancha somam-se para gerar significações? Será que o simples movimento do olhar sobre um conjunto de fotografias inter-relacionadas geometricamente num mesmo plano já é suficiente para despertar certas questões no leitor-espectador?

Embora se tenha falado em configurações num sentido meramente geométrico o que se espera, efetivamente, é demonstrar que os tamanhos, enquadramentos e disposições encontram-se imbricados com outros elementos na elaboração da prancha. Neste sentido, as fotografias extrapolam os seus “quadros” (ver-se-á adiante a importância do extra-quadro) e permitem criar relações significativas entre imagens (justaposições) tanto quanto através da disposição de seu conjunto. Pode-se dizer que é a soma de vários elementos significativos que vai constituir diferentes possibilidades de “modelos de apresentação”⁴.

Relações de simetria entre os “modelos de apresentação” das pranchas

Note-se que a visualização das pranchas sugeriu várias questões, sejam sobre a variedade de motivos fotografados e reunidos, seja sobre a própria maneira de reunir tais imagens numa mesma página. Neste último caso, deve-se assinalar as similaridades na visualização das pranchas 10 e 12 de um lado e 11 e 14 de outro, cada par diferindo entre si e, também, com relação à configuração da prancha 13.

Estas similaridades se fazem notar com maior evidência ao se dispor lado a lado as configurações de 11 e 14 e de 10 e 12 (ver composições 10 e

⁴ No sentido, já referido, dado em Samain, E. “Balinese Character (re)visitado” in Alves, André. *Op. Cit.*, 2004, 55-56.

13; 9 e 11 [*Balinese Character*], pp. 278-287). O resultado é o espelhamento em cada um dos pares. Ao considerar a configuração geral da prancha 9 (não reproduzida aqui), que abre a seção em pauta, percebe-se sua similaridade com relação à prancha 13 (ver composição 12 [*Balinese Character*], p. 285) na medida em que em ambas são visualizadas duas colunas paralelas, uma composta por imagens maiores, à esquerda, e outra por imagens menores à direita.

Desse modo, as configurações gerais das seis pranchas de uma mesma seção mantêm, por sua vez, uma simetria básica que pode ser representada pela fórmula 2:2:2 (dois pares espelhados e um par paralelo). Esta simetria constatada entre as configurações gerais de seis pranchas poderia significar, no contexto geral da obra, que se trata da forma de delimitação de uma seção, que se caracteriza por reunir diferentes “modelos de apresentação”?

No que diz respeito à série “Elevação e respeito” (parte desta seção) espera-se conhecer melhor, agora, a construção de sentido dada na imbricação dos dados visuais e verbais (inclusive numéricos). Será que os questionamentos gerados na visualização encontrarão correspondência nas considerações dos comentários escritos que acompanham as imagens? O que e como, mais precisamente, estas imagens e seus comentários significam, em termos daquilo que os autores procuram dar a ver e a pensar sobre a cultura balinesa?

Os circuitos dados pela numeração das imagens

Ao se considerar, desta vez, o circuito dado pela numeração das cinco pranchas obtém-se, em quase todos os casos, um mesmo circuito geral linear, em sentido horizontal da esquerda para a direita (como na leitura comum). Exceção feita à prancha 11 na qual apenas três das imagens formam um percurso diagonal em sentido descendente e ascendente: figuras 3, 4 e 5 (ver composição 10, figs. 3, 4 e 5 [*Balinese Character*], p. 281).

Note-se, mais uma vez, que este circuito dado pela numeração não corresponde necessariamente àquele dado pela simples visualização. No conjunto da prancha, o pequeno número no canto inferior da imagem é o elo que permite associá-la ao comentário escrito (na página ao lado) que lhe acompanha. Desse modo, uma questão despertada por uma fotografia específica ou pelo conjunto da prancha, pode ser procurada imediatamente na página paralela.

Elementos textuais vinculados às imagens: dados referenciais básicos

Os elementos textuais fornecidos pelos autores com relação às imagens são variados, como já foi apontado anteriormente (nomes, local, data, posição do fotograma na coleção total e dois blocos de comentários escritos).

Por eles verifica-se, por exemplo, ao longo da série, que as 31 fotografias apresentadas foram tomadas em 6 locais diferentes, a maioria (22) em *Bajoeng Gede* e as demais (9) entre *Batoean*, *Batoer Kalanganjar*, *Blahbatoe*, *Dendjalan*, *Karangasem* e *Oeboed*. Das 24 imagens nas quais aparecem pessoas enfocadas apenas 11 são apresentadas com os nomes

identificados, as outras 13 (um carregador de oferenda, uma procissão crematória e várias cenas teatrais) recebem identificações gerais tais como “Trupe itinerante de dançarinos *ardja* de *Tiga*” ou “Encenação da bruxa em *Dendjalari*”. Os autores das 3 diferentes pinturas enfocadas são identificados pelo nome e pelo local de origem. Junto à variedade dos motivos vê-se, portanto, uma relativa diversificação dos locais de tomada das imagens, bem como, do modo de identificação daquilo que aparece nas cenas.

Datas de tomada e classificação dos negativos

Ao atentar para as datas das tomadas tanto como para suas posições dentro da coleção geral descobrem-se novas informações. As 31 fotografias foram obtidas em apenas 20 dias específicos entre 1936 e 1938, ou seja, no decorrer da série há algumas imagens tomadas num mesmo dia.

Na prancha 13, por exemplo, aparece o que se pode chamar de seqüência invertida: duas cenas teatrais diferentes aparecem uma ao lado da outra, a primeira (número 1 na prancha e código 8 P 17 na coleção geral) foi tomada em 12 de maio de 1937, um pouco depois da segunda (número 2 na prancha e código 8 N 30 na coleção geral). Algo similar ocorre, também, na prancha 12 com as figuras de número 1,2 e 5 (esta última foi captada antes da segunda que foi captada antes da primeira) todas de 25 de junho de 1937. (Ver composição 12, figs. 1 e 2; 11; 1, 2 e 5 [*Balinese Character*], ps. 282 e 284).

Noutros casos, como na prancha 14 (ver composição 13 [*Balinese Character*], p. 286), a seqüência temporal é evidente na medida em que a mesma cena foi fotografada várias vezes de um mesmo lugar (figuras 1,2 e 3 de um lado e 4, 5, 6 e 7 de outro).

Assim, é possível tanto haver seqüências definidas dispostas na ordem em que foram tomadas, cenas diversas tomadas em dias distantes uns dos outros e reunidas (como na prancha 10, ver composição 9 [*Balinese Character*], p. 278) ou, também, tal como nos exemplos das pranchas 12 e 13 apontados, cenas diversas tomadas num mesmo dia e dispostas em ordem inversa da qual foram tomadas. Uma diversidade aparente de cenas (pranchas 12/1,2 e 5 e 13/1 e 2) pode se referir a uma única e mesma situação geral abordada num só dia pelos autores no campo. Ou ainda, por outro lado, uma similaridade aparente de cenas pode se referir a situações variadas (prancha 13/5 e 6).

Dessa maneira, a inclusão dos dados relativos à data de tomada e à classificação dos negativos deixa margem para entrever o processo de obtenção das imagens no campo. Faz lembrar ao leitor-espectador o fato de que uma única fotografia remete não apenas ao espaço visível do qual foi recortada mas, também e fundamentalmente, ao tempo de duração⁵ do

⁵ “(...) a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do cut, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. (...)”. Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p. 161.

trabalho de campo, do qual representa uma ínfima e significativa fração. Uma fotografia, neste sentido, está sempre associada a uma seqüência temporal da experiência de campo. Sabe-se, portanto, que há uma sucessão contínua de 25000 fotogramas (relativos de mais de dois anos de pesquisas em Bali), dos quais 759 estão reorganizados em 100 pranchas (relativas da constituição de um discurso antropológico nos EUA).

A atenção a estes dados permite descobrir, por exemplo, como foi apontado há pouco, a sucessão original em que as imagens foram tomadas. Por outro lado, complementarmente, possibilita acompanhar a trajetória que vai do montante de material coletado no campo até as escolhas efetuadas para a composição das pranchas no livro. Dessa maneira, o próprio processo de elaboração e montagem da "análise fotográfica" se torna acessível ao longo das 100 pranchas e permite, inclusive, esclarecer alguns aspectos de sua complexidade. Mas até aqui os elementos verbais e alfanuméricos não permitem, ainda, compreender melhor os motivos fotografados ou a relação criada entre eles dentro de uma prancha ou dentro de toda a série. Os dados referenciais básicos remetem ao trabalho de campo mas não dizem porque tais ou quais imagens foram de tal forma reunidas.

*As legendas curtas que acompanham as fotografias:
esclarecendo os motivos enfocados*

Logo no início dos comentários relativos de cada fotografia é oferecido um título, aqui chamado de legenda curta. Veja-se, na lista abaixo (com o número original da prancha e da fotografia associada⁶), a série de legendas curtas (originalmente seguidas de outros comentários, os quais serão tematizados adiante) que acompanham as 31 figuras das 5 pranchas da série "elevação e respeito" (composições 9 a 13 [*Balinese Character*], pp. 278-287):

- 10/1 – Um homem olhando para um avião
- 10/2 – O Goenoeng Agoeng, montanha central de Bali
- 10/3 – Dançarina em transe (Sangiang) elevada sobre as costas de um homem
- 10/4 – Pintura de uma dançarina Sangiang sendo carregada
- 10/5 – Servo cômico no drama balinês, em posição de respeito (soembah), esperando pela entrada de seu príncipe
- 10/6 – O sonho de um artista brãmene

- 11/1 – Santuário elevado para oferendas durante cerimônia de puberdade feminina
- 11/2 – Altar ou santuário para o sol (Batara Soeria) durante grande cerimônia pós-mortuária (*meligijah*)
- 11/3 – Aita oferenda carregada por um homem em procissão
- 11/4 e 5 – Cerimônia para instalar um deus no santuário de uma casa
- 11/6 – Altas torres de cremação (*wadah*) sendo carregadas para o cemitério

- 12/1 – Um oficial da vila presencia um casamento
- 12/2 – Um dos parentes durante a mesma cerimônia de casamento
- 12/3 – Uma mãe brinca sobre (*upon*) o sistema de níveis
- 12/4 – Uma dança *djanger*
- 12/5 – Uma mãe amola sua criança ao colocar um nenê mais novo em sua cabeça
- 12/6 – Uma pintura de dois bem conhecidos personagens populares do drama e do teatro de sombra balinês

- 13/1 – Um príncipe (*mantri*) com seus dois servos
- 13/2 – Uma princesa (*galoeh*) e sua serva (*tjondong*)
- 13/3 – Servos irmãos mais velho e mais novo ajoelhados, à espera da entrada de seu príncipe
- 13/4 – O mesmo servo irmão mais novo em postura de prece para seu príncipe

⁶ Doravante, será utilizada às vezes esta forma de referência às imagens das pranchas originais: "10/1", ou seja, prancha 10, fig. 1. Nas remissões eventualmente os números de páginas não serão referidos, uma vez que se trata recorrentemente do conjunto das composições 9 a 16 de *Balinese Character*, pp. 277-293.

13/5 – Servos irmãos maior e menor (Towalen e Moerdah) em teatro de sombras dramatizado (wajang wong)
13/6 – Um servo irmão mais novo (kertala) se aproximando do seu príncipe

14/1,2 e 3 – Uma seqüência do drama da bruxa

14/4,5,6 e 7 – Um garoto pequeno tentando ficar apoiado sobre a própria cabeça

Estas legendas associadas a cada imagem trazem uma definição curta e sintética daquilo que os autores querem mostrar. Os motivos são identificados numa única frase. Aquilo que antes (de ler o texto) poderia ser um homem olhando para o alto (10/1, ver composição 9 [*Balinese Character*], fig. 1, p. 278) é agora um “homem olhando para um avião”. O que antes poderia parecer desenho é identificado como pintura através da leitura da legenda. E assim por diante. Mas como, através destas curtas legendas, perceber melhor as ligações entre as imagens e pranchas de toda a série? E se é possível constatar estas ligações, como esclarece-las de maneira mais precisa? Vejamos, inicialmente, o que as legendas permitem constatar.

Percebendo outras ligações entre imagens através das legendas curtas

Ao se tomar as legendas das figuras da prancha 10 (ver composição 9)⁷ como primeiras referências, percebe-se claramente que alguns dos motivos aí enfocados ressurgem posteriormente. O motivo do servo cômico (s) no drama balinês (10/5) reaparece de formas variadas nas 6 figuras da prancha 13 e uma outra cena, também teatral, é enfocada na prancha 14/1,2 e 3: o drama da bruxa (ver composições 12 e 13, figs. 1 a 3). Como já se havia notado anteriormente, o motivo da elevação sobre as costas (10, 3 e 4) também reaparece na forma de outro tipo de dança, *djanger* (as pirâmides humanas), mostrado na prancha 12/4 (ver composição 11, fig. 4). E são as legendas que esclarecem que a elevação (das crianças pela mãe) é também o motivo das imagens de 12/3 e 5 (ver composição 11, figs. 3 e 5). Do mesmo modo, torna-se possível conhecer um pouco melhor os motivos das duas pinturas da prancha 10 e daquela que aparece na prancha 12 (ver composições 9 e 11).

Embora as legendas permitam identificar melhor os motivos das imagens, ainda se está longe, até aqui, de perceber melhor as concatenações entre eles. Qual a importância para os autores, por exemplo, de apresentar pinturas ao lado de fotografias, ou cenas teatrais ao lado de cenas de uma criança de cabeça pra baixo? O homem que olha um avião, a montanha central de Bali, o sonho de um artista brâmane, os santuários para oferendas, a procissão de cremação e uma cerimônia de casamento são outros tantos motivos que aparecem na mesma série e que, no entanto, não permitem dizer com precisão o que os autores procuraram mostrar ao reunirem estas imagens (mesmo se considerados junto aos demais motivos vistos, as cenas de representações teatrais e de danças).

⁷ Doravante, as composições 9 a 16 serão referidas às vezes sem menção à obra da qual foram reproduzidas, uma vez que este conjunto de pranchas originais (10 a 16; 100) de *Balinese Character* constitui o assunto central deste capítulo 3. O plano geral das seções e pranchas originais de *Balinese Character* encontra-se reproduzido no “Anexo II”, p. 443.

Um enigma permanece

A visualização das cenas junto de seus dados referenciais básicos (inclusive as curtas legendas iniciais) permite efetuar uma identificação individual relativa a cada imagem da série, assim como tecer algumas relações entre os motivos enfocados. No entanto, a dúvida permanece: porque imagens tão díspares estão dispostas lado a lado? Como se fosse um enigma, como notou Samain⁸ no caso da prancha 10. O mesmo tipo de enigma se configura, também, na prancha 12 e, por extensão, ao se considerar a série com suas cinco pranchas (e cada prancha pode, neste caso, ser vista como uma imagem diversa).

O leitor-espectador é, assim, convidado, ou mesmo desafiado, a solucionar este enigma através das demais ferramentas textuais fornecidas: os dois blocos de comentários inseridos em cada uma das pranchas (um introdutório à prancha e outro relativo de cada figura). Pode-se dizer que as idéias abstratas de “elevação e respeito”, já no título da prancha, são também enigmáticas e constituem parte do mesmo movimento na busca do sentido. São, efetivamente, o primeiro comentário que se destaca com relação às imagens da prancha que, em sua variedade, não mostram uma relação muito clara com seu título.

Muito diferente, por exemplo, do efeito dado pela visualização da prancha intitulada “Mamando” (ver composição 24 [*Balinese Character*], p. 310) da seção “orifícios corporais” de *Balinese Character*. Neste caso o título e as imagens são explícitos e se correlacionam diretamente, seu sentido é evidente no título e nas cenas mostradas. Há uma categoria de ação (mamar) observável que aparece fotografada em diferentes cenas. Já em “elevação e respeito” não se trata diretamente de ação mas, antes, de noções substantivas e abstratas cujas relações com as diversas fotografias associadas não são diretas.

Mas em que consistem, pois, mais precisamente, “elevação e respeito”, nos termos do *ethos* balinês pesquisado por Mead e Bateson? Como dar a ver ao leitor aquilo que os autores perceberam e formularam (antes, durante e) após mais de dois anos de trabalho de campo? Nem as fotografias nem seus dados referenciais básicos são suficientes para mostrar o significado de “elevação e respeito”. As diversas imagens, na forma como se apresentam, parecem requerer maiores explicações. Ver-se-á, desta vez, como os comentários relativos de cada fotografia vão esclarecer a dimensão discursiva da “análise fotográfica” de *Balinese Character*.

⁸ “(...) O tempo e o espaço, aqui, são, por assim dizer, neutralizados pela diversidade das imagens. Diria mais: num primeiro momento, nosso olhar, quase que assustado, procura entender a presença conjunta de elementos tão heteróclitos (duas figuras humanas, uma montanha, dois desenhos, uma dançarina sendo transportada). O que acontece, no entanto, é que, diante desse enigma visual, buscamos uma solução, uma saída, um sentido. (...)” Samain, Etienne. “Balinese Character (re)visitado” in Alves, André. *Op. Cit.*, 2004, p. 60.

Elevação e respeito *Análise dos comentários verbais*

Foram examinadas as funcionalidades dos comentários relativos das figuras tanto no que toca às proposições levantadas nos comentários gerais introdutórios como, por outro lado, no que diz respeito ao que ao que se mostra nas fotografias. O que se apresenta a seguir foi resultado da análise de 25 comentários associados diretamente às 31 fotografias da série "Elevação e respeito". Trata-se, por um lado, de apontar para o tipo de reciprocidade estabelecida entre o verbal e o visual no conjunto da prancha e, por outro lado, de perceber melhor as motivações teóricas que fundamentaram o método de exposição adotado em *Balinese Character*.

Como os comentários das figuras foram elaborados

A idéia geral da prancha (ou série ou seção) é introduzida num comentário inicial (introdutório à prancha). Os demais comentários relativos de cada fotografia são, então, redigidos de maneira a criar uma dupla correspondência: em relação ao comentário introdutório da prancha (e aos conjuntos mais amplos da argumentação analítica: séries e seções) por um lado e, de outro, em relação às notas escritas no campo relativas das fotografias tomadas (nas quais são identificados os dados do contexto original, sejam no que toca à cena enfocada, seus personagens, idade, etc., como em relação à posição do fotograma).

Ou seja, o comentário relativo das figuras não segue um só propósito, que seria identificar a cena e o contexto mais amplo do qual foi tomada (embora muitas vezes esta seja a impressão que fica). Ele também serve para articular e desenvolver a argumentação dos comentários introdutórios.

Um exemplo disto são os comentários da figura 2 na prancha 10, nos quais é dada a explicação acerca do sistema dos pontos cardinais e de sua correlação com o "sistema de elevação". Ou os comentários da figura 5 nas pranchas 12 e 13 (ver composições 9, fig. 2; 11 e 12, fig. 5).

No caso da prancha 12 explica-se a intenção galhofeira e bem-humorada que busca inverter o "sistema de respeito" (um comportamento "padrão" das mães: brincadeira de suspender o filho mais novo sobre a cabeça do mais velho). No caso da prancha 13 explica-se o "motivo básico" do contraste entre irmãos servos e as variadas formas que este "padrão" assume nas performances teatrais.

Estes comentários referidos ora visam desenvolver os temas dos comentários introdutórios a partir de uma imagem específica (10/2), ora procuram retomar e "ilustrar" um tema apresentado nos mesmos comentários introdutórios (12/5) ora buscam ainda mencionar outros exemplos que "ilustrem" estes temas, além daquele que aparece na cena mostrada (13/5).

Apenas 4 dos 25 comentários relativos das figuras na série "elevação e respeito" restringem-se unicamente aos elementos mostrados na fotografia

(sem remissões ou comentários não diretamente ligados às imagens). Mesmo nestes casos (10/4, 12/2, 13/1 e 13/3: ver composições 9, fig. 4; 11, fig. 2 e 12, figs. 1 e 3) os enunciados, conectados diretamente com as imagens mostradas, não deixam de sugerir algum tipo de ligação com outra parte, seja com o comentário introdutório da prancha (13/1 e 3) ou com a figura e respectivos comentários imediatamente anteriores (10/4: 10/3 e 12/2: 12/1).

Os comentários relativos das figuras também podem conter narrativas, sejam elas de acontecimentos cerimoniais (11/4 e 5) ou cotidianos (14/4 a 7), de performances teatrais (14/1 a 3), de mitos (12/6) ou de sonhos (10/6) (ver composições 9, fig. 6; 10, figs. 4 e 5; 11, fig. 6; e 13, figs. 1 a 3).

Note-se que nos dois últimos casos as imagens fotográficas são reproduções de pinturas balinesas, no primeiro caso a narrativa é de uma história dos dois personagens míticos que aparecem na cena e no segundo caso a narrativa é de um sonho do próprio pintor, que o representou através da pintura de uma cena de cremação.

Noutras vezes o sentido de um comentário relativo de uma das figuras fica diretamente vinculado ao comentário relativo da figura anterior. É o caso, já mencionado, das figuras 3 e 4 da prancha 10: a figura 3 é comentada longamente através de explicações relativas aos comentários introdutórios bem como por meio de outras considerações e exemplos (inclusive remissões a outras pranchas) após o que, o curto comentário relativo da figura 4 (que mostra uma pintura do mesmo tipo de dançarina fotografada na figura 3) parece prescindir de maiores esclarecimentos (ver composição 9, figs. 3 e 4).

Há casos, ainda, nos quais os comentários relativos das figuras apresentam trechos dos registros verbais de Mead (12/ 3 e 5) que são utilizados ora para transcrever uma fala proferida pela pessoa enfocada na fotografia (12/3), ora para descrever uma atitude tomada pela pessoa enfocada imediatamente após a cena fotografada (12/5) (ver composição 11, figs. 3 e 5).

Ao se considerar o conjunto da obra, outros casos ainda são possíveis, não apenas de utilização dos registros verbais de Mead no campo mas, também, de formulação dos comentários relativos das figuras (mais curtos ou mais extensos e envolvendo diversos tipos de explicações, descrições, narrações, transcrições e remissões).

Esta variabilidade na formulação dos comentários relativos das figuras está ligada, por um lado, à própria variabilidade dos motivos enfocados nas imagens (variabilidade que será retomada adiante). Mas além disso, nota-se que os comentários relativos das figuras tendem à extrapolação destes mesmos motivos, seja através de remissões tanto quanto por meio de comentários indiretamente ligados às imagens (informações adicionais que aparecem redigidas de modos variados). Eles não se limitam à imagem à qual se referem diretamente.

A formulação dos comentários relativos das figuras não ocorre, portanto, de forma isolada, fixa, segundo uma única fórmula, mas sim de forma variável,

sucessiva (e até por isso numerada) e integrada aos conjuntos mais amplos (pranchas, séries e seções). Bateson elabora, neste sentido, um texto que se inicia na primeira figura e termina na última, muito embora a visualização geral das pranchas e as inúmeras remissões (às quais se voltará adiante) pareçam indicar que este encadeamento sucessivo é apenas uma das possibilidades de leitura de *Balinese Character*.

Deve-se notar, de todo modo, que nesta sucessão discursiva os títulos iniciais, os comentários introdutórios, as figuras e seus respectivos comentários são integrados num mesmo fluxo contínuo e alternado (entre imagens e textos), de modo a gerar um tipo peculiar de escritura. Nesta, é como se os comentários relativos das figuras costurassem as fotografias umas às outras tanto como aos comentários introdutórios e ao título das pranchas. A reciprocidade verbal-visual assume, neste caso, as mais variadas formas.

O extra-quadro nos comentários relativos das figuras

Uma maneira de perceber melhor as complementaridades entre os dados verbais e visuais é atentar para a presença de elementos no extra-quadro das fotografias. Dos 25 comentários relativos das 31 figuras da série, 14 fazem menção ao que aparece fora do enquadramento fotográfico. Desse modo, a partir de uma ou mais fotografias o leitor pode imaginar uma situação mais ampla na medida em que os dados verbais identificam a presença dos elementos fora do quadro.

É através dos comentários relativos das figuras que se pode, por exemplo, descobrir o avião para o qual a pessoa que aparece em 10/1 está olhando ou, também, saber que o menino que aparece em 14/4 a 7 não está sozinho mas sim acompanhado de sua mãe e em flagrante tentativa de chamar a atenção dela (ver composições 9, fig. 1; 13, figs. 4 a 7).

Um exemplo interessante encontra-se na prancha 13 (ver composição 12) na qual seis planos gerais abordam cinco diferentes performances teatrais. Os comentários das figuras 1, 2 e 5 não mencionam o extra-quadro, uma vez que os personagens interagem entre si (príncipe ou princesa e/ou servos). Já os comentários das figuras 3, 4 e 6 apontam para a presença do príncipe no extra-quadro. Neste caso, o “modelo de apresentação” das fotografias parece criar um efeito complementar, como se o mesmo príncipe da figura 1 pudesse ser simplesmente transferido para o extra-quadro das figuras 3, 4 e 6.

Reciprocidade verbal-visual e possibilidades discursivas em questão

Viu-se, até agora, como os dados verbais complementam os dados visuais e vice-versa. No entanto, percebeu-se também, que os dados verbais “costuram” as fotografias junto à argumentação teórica, numa espécie de fluxo contínuo e alternado entre o verbal e o visual. Pode-se dizer, portanto, que os dados verbais constituem o fio condutor desta “análise fotográfica”. Neste sentido, a recepção das fotografias pelo leitor parece, num primeiro momento, ficar atrelada inteiramente aos dados verbais. Estes condicionam, sob várias

frentes (datas, identificações, comentários variados), a visualização das imagens no âmbito do discurso antropológico desenvolvido ao longo do livro.

A imbricação simultânea de todos estes dados e as complementaridades recíprocas daí resultadas parecem sugerir, no entanto, que se há um discurso desenvolvido do início ao final do livro, este é um tanto descontínuo, entrecortado, fragmentado ou "precário". Não só porque é atravessado pelas mais variadas imagens (e temas) mas, também, na medida em que a implicação destas imagens fotográficas não se reduz a uma ou outra função específica e dominante dentro do texto. E, tampouco, os dados verbais se limitam a um único tipo de registro textual.

Assim, ao mesmo tempo em que as expressões escritas (e sua lógica própria) organizam e conduzem as análises continuamente (prancha após prancha, figura após figura), as expressões visuais, cuja presença se destaca diante dos textos, parecem sugerir descontinuidades (por exemplo, quando a simples visualização sugere outros percursos).

A própria organização das imagens nas pranchas (com seus vários temas e modelos possíveis de apresentação das fotografias) na medida em que equipara a organização dos dados visuais e verbais, em seu formato página a página, pode ser vista como sugestão de que estes dois níveis não devem se sobrepor um ao outro (como se as imagens fossem meras ilustrações do texto) mas, também, constituir alternativas diversas, paralelas e efetivamente recíprocas na geração de significações em torno da cultura balinesa.

Note-se que o texto dos comentários foi formulado para as imagens já organizadas na prancha e não o contrário. As imagens não foram, portanto, escolhidas com a finalidade de "ilustrar" o texto mas, antes, para usar a expressão de Bateson, no sentido de "ilustrar os sistemas balineses de hierarquia e respeito"⁹. De fato, o processo de seleção das imagens foi baseado em categorizações (e utilização de fichas) das mesmas¹⁰. As imagens foram, assim, organizadas segundo categorias gerais e, num segundo momento, vieram a formar cada uma das pranchas segundo uma idéia ou tema mais específico delimitado para as mesmas.

Mas deve-se notar que uma categoria como "elevação e respeito" (série) ou "orientação espacial e níveis" (seção) é bastante diversa da categoria "mamando" (prancha) ou "orifícios corporais" (seção) ou, ainda, de "ritos de passagem" (seção). A diferença reside no grau de abstração presente em cada categoria e aqui pode-se remeter, por exemplo, às chamadas "categorias observacionais" do Dr. Gesell (abordadas no capítulo 2), as quais justificam, entre outros, os enfoques da criança no seio da mãe (ver composições 22 a 24

⁹ (BC, 75).

¹⁰ Na página 51 de BC, Bateson revela que no planejamento do livro foi feita uma lista de categorias "que pretendíamos ilustrar", lista, acrescenta, similar aos agrupamentos das pranchas no índice (as 10 seções já referidas no capítulo 2), no entanto, não exatamente "idêntica". Bateson não revela, contudo, quais categorias estavam presentes desde o processo de seleção e que outras teriam sido adicionadas após o processo de seleção.

[*Growth and culture, Atlas do comportamento infantil e Balinese Character*]. Nestes casos as categorias são da ordem do visível, mais concretas e menos abstratas.

“Elevação e respeito” ou “Orientação espacial e níveis”, no entanto, não constituem “categorias observacionais” e neste caso *Balinese Character* se distancia bastante dos trabalhos de Gesell ou mesmo de Mead em *Growth and culture*¹¹ (abordados no capítulo 2). Mas como, então, esclarecer melhor o processo de elaboração da série em pauta? O fato de não se tratar aqui de uma “categoria observacional” mas, antes, de categorias mais abstratas (elevação e respeito) parece justificar, ao menos parcialmente, a variabilidade dos motivos enfocados.

Por outro lado, torna indispensável a leitura complementar dos comentários escritos caso se queira perceber melhor os nexos entre as imagens no conjunto da prancha e da série. Pode-se perguntar, também, com relação ao conjunto da obra, como as inúmeras categorias que organizam a “análise fotográfica” se articulam ao longo do discurso antropológico verbal-visual constituído? Vejamos, por ora, como esclarecer melhor o tema da série através de seus comentários escritos.

O que os comentários relativos das figuras enfatizam dentro das cenas

Percebe-se que a maioria dos comentários relativos de figuras enfatizam um ou outro aspecto comportamental expresso pelas posturas gerais (do corpo) ou específicas (de partes do corpo: mãos, costas, face) tanto como por condutas específicas (inclusive a realização de cerimônias, jogos teatrais, jogos entre mãe e filhos, confecção de artefatos cerimoniais ou de pinturas). Atenção especial é dada, também, às entonações de voz, às vestimentas e à composição material dos artefatos e à sua aparência.

Todos estes aspectos surgem relacionados às suas motivações específicas, sejam elas a observação (ou não) de tabus, de deuses fugidios, de modelos antropomórficos ou de aviões, tanto como relações com/entre pessoas, em sagrado estado de transe ou em posições superiores, familiar e socialmente ou em termos de castas.

Além disso, a personalidade oposta de duas mães (12/3 e 12/5) é tematizada com relação às suas diferentes condutas no jogo entre mãe e filhos. E a idade e o gênero dos(as) atores (atrizes) é contraposta à idade e ao gênero das personagens que eles(as) representam (13/2).

Note-se que os comentários relativos das figuras trazem uma primeira descrição que é complementada na visualização da própria imagem (que suplanta e completa a descrição verbal na medida em que associa-lhe uma expressão visual singular) mas, muitas vezes, são acrescentados outros dados

¹¹ Neste sentido, podem ser comparados os índices de um e outro (ver “Anexos II e III”, ps. 443 e 447). Para entender melhor o sentido das remissões (que será abordado daqui para frente) deve-se, eventualmente, na medida em que uma remissão original for assinalada, consultar estes anexos com o plano geral de todas as pranchas e seções.

que procuram abordar o que está “por trás” dos comportamentos enfocados, a observação de um tabu, etc., informações as quais as fotografias relativas, por si mesmas, são incapazes de enunciar.

Mas como esclarecer ainda mais o significado de imagens tão díspares, cujos comentários enfatizam os mais diferentes aspectos de cada cena? Desta vez, são os comentários introdutórios da prancha que se fazem necessários para uma compreensão mais precisa do ponto de vista dos autores sobre “elevação e respeito”. Quais serão, pois, as funcionalidades deste primeiro comentário escrito (para cada prancha), seja no tocante ao todo da prancha que lhe corresponde como, por outro lado, no que diz respeito à totalidade da análise fotográfica apresentada?

Elevação e respeito – análise dos comentários introdutórios

O comentário inicial da prancha 10 (ver composição 9) introduz o leitor diretamente ao propósito da prancha em pauta e das outras quatro que se seguem: “ilustrar” dois sistemas correlacionados (de hierarquia e de respeito). Em seguida refere-se a um outro sistema “já notado” ao qual acrescenta-se o “sentido de elevação” e a idéia de uma parte “mais sagrada do corpo”: a cabeça. O terceiro enunciado indica duas maneiras pelas quais *se expressa* o sentimento de respeito (elevação-rebaixamento). O comentário final retoma e sintetiza o que foi dito numa afirmação generalizante segundo a qual os termos correlacionados (do espaço-território e da elevação-pessoas) funcionam como orientação contínua de todas as relações pessoais dos balineses.

O sistema “já notado”, dos pontos cardeais, foi introduzido na prancha 1 (não reproduzida aqui) intitulada “Bajoeng Gede: village and temples”¹², que mostra a disposição das casas, ruas e templos e sua correspondência espacial com relação aos pontos cardeais e à “direção mais honrada”, o interior-leste. Foi, também, retomado na prancha precedente “9 – divisão e organização social”¹³ (também não reproduzida aqui), na qual a disposição de oferendas festivas por diferentes grupos sociais segue a mesma correspondência espacial mencionada. Neste caso as oferendas dos “senior” ou “*koebajar*” (de nível superior na escala hierárquica da vila) ocupam a “direção mais honrada” (interior leste).

Note-se que estas primeiras formulações são o ponto de partida para os demais comentários introdutórios. Em que medida, pois, os demais comentários retomam e/ou ampliam os enunciados introdutórios da prancha 10?

O comentário introdutório da prancha 11 (ver composição 10) inicia-se com uma remissão à prancha “4 – Oferendas antropomórficas”¹⁴ na qual são apresentados 7 exemplos de oferendas cujas formas oferecem analogias com formas humanas. Acrescenta-se, então, o “sentido de elevação” segundo o

¹² (BC, 56).

¹³ (BC, 72).

¹⁴ (BC, 63).

qual as oferendas, uma vez que se dirigem a deuses superiores, devem ficar suspensas em altos santuários.

Em seguida, a idéia complementar segundo a qual as oferendas aos demônios inferiores e aos mortos devem ser dispostas no chão. Explica-se, então, que neste caso a forma antropomórfica das oferendas se dispõe horizontalmente no chão e que é no topo (na cabeça) que a comida é depositada. Termina-se com outra remissão que aponta diretamente para uma imagem de oferenda antropomórfica disposta no chão para os "baixos espíritos", parte de uma cerimônia de purificação da vila de Bajoeng Gede¹⁵.

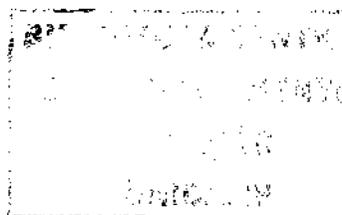
Percebe-se que três das idéias gerais introduzidas na prancha anterior são aqui retomadas, desta vez relacionadas a um tema palpável (e diretamente visível) da cultura balinesa: as inúmeras oferendas cerimoniais antropomórficas.

No sentido de retomar e esclarecer as idéias-chave da série inicialmente apresentadas (elevação e respeito), o comentário introdutório da prancha 12 (ver composição 11) identifica um contraste entre as orientações relativas aos pontos cardeais (orientação espacial) e aos níveis (castas e/ou outras hierarquias sociais). Esse contraste foi verificado em termos da expressão das emoções (comportamentos) na medida em que se afirma, no primeiro caso, que há pouco embaraço ou divertimento ao passo que, no segundo caso, há bastante confusão e ansiedade. A tal ponto de se tornar um motivo constante de diversão (de chacota, zombaria) cujo efeito cômico é, muitas vezes, obtido através da inversão proposital dos níveis em determinadas situações.

Uma outra idéia, fundamental para a compreensão do argumento dos autores, é então estabelecida ao se considerar o modo como as duas orientações são *aprendidas* desde a infância: nos "primeiros estágios da fala" inicia-se o *aprendizado* relativo aos pontos cardeais que, na vida adulta, torna-se orientação "automática"; já os "níveis relativos" (hierárquicos) e as "variações de linguagem" que lhes correspondem "nunca se tornam automáticos". Esta idéia de que há um processo de aprendizado gradativo através do qual a criança passa a orientar seu comportamento até a vida adulta não foi tematizada pelos comentários da prancha 10. Ver-se-á mais adiante que se trata de um pressuposto presente ao longo de toda a elaboração e montagem do livro.

Assim, o comentário introdutório da prancha 12, por um lado, apresenta proposições gerais decorrentes daquelas apresentadas no comentário introdutório da prancha 10 que são, desse modo, "realimentadas" (o que gera esclarecimento recíproco). Por outro lado, o comentário introduz a idéia do processo de aprendizado no estudo dos comportamentos. Através da observação das emoções (alegria jocosa e, por outro lado, indiferença) torna-se possível distinguir entre uma orientação comportamental automática (de aprendizado simples, com relação ao espaço) e outra não automática, portanto,

¹⁵ (BC, 114).



que envolve aprendizado complexo, circunstancial e inacabado (com relação aos níveis da hierarquia social e religiosa).

Nos comentários introdutórios da prancha 13 vê-se que as proposições gerais do comentário anterior são desdobradas em proposições específicas. Elas apresentam, como na prancha 11, exemplos palpáveis e bem delimitados: as performances teatrais que envolvem as personagens principescas e seus servos. Estas cenas que dramatizam relações entre pessoas de diferentes níveis hierárquicos são comentadas sob um duplo aspecto. Por um lado a aparência das personagens, o aspecto esfarrapado de suas vestes. E por outro lado, o comportamento manifestado por elas (personagens), suas posturas e gestos diante de seu superior. Além disso, há emoções envolvidas nestas relações, de um lado a atitude de zombaria, e de outro, a reação provocada, expressão de sentimento de frustração.

Dois tipos de comparação procuram, então, balizar o argumento apresentado. No primeiro caso trata-se de cenas cotidianas. O mesmo tipo de atitudes de zombaria (verificado por expressões faciais similares) é apontado no comportamento respeitoso manifestado por outras crianças diante de uma menina dançarina em transe (Pl. 45, fig. 1) e de um bebê (Pl. 45, fig. 2) (BC, 144, prancha não reproduzida aqui). Na segunda comparação é enfatizado o contraste entre as formas tomadas pelas relações hierárquicas tal como se dão em Bali e, por outro lado, no “ocidente”.

Estas comparações buscam esclarecer, com base nos exemplos apontados, a “ansiedade e o divertimento” envolvidos nas relações entre pessoas de diferentes níveis. O termo em inglês *spoil* (em balinês *sajanganga*) procura traduzir a atitude servil exagerada, no limite zombeteira, observada nas manifestações de respeito que, pela remissão à prancha 45 (“A criança como divindade”) mencionada, equipara-se à maneira pela qual as crianças são tratadas (“como deuses”).

O último parágrafo do comentário introdutório remete diretamente para as cenas teatrais apresentadas na prancha. Sua função é contextualizar as personagens enfocadas dentro da comédia balinesa. É uma maneira de indicar a importância, dentro da cultura, das relações hierárquicas, sejam entre o superior e os servos, sejam entre os próprios servos (muitas vezes irmãos). Atentar, igualmente, ao aspecto clownesco das personagens servis. Mas de que maneira, mais precisamente, as relações dramatizadas no teatro balinês podem servir como parâmetro para pensar a cultura nos termos da pesquisa de Mead e Bateson? Qual a importância da consideração das cenas teatrais para o argumento dos autores?

No comentário inicial da prancha 14, novamente a comédia aparece e, desta vez, é a cabeça que fornece o seu tema: “mostra-se” uma inversão corporal na qual o púbis ocupa o lugar da cabeça. Há uma remissão à prancha “20 – Transe e *beroek III*”¹⁶ (não reproduzida aqui) que apresenta uma série de fantoches do teatro de sombra (ligados à fantasia de que o corpo é feito de

¹⁶ (BC, 95).

partes autônomas) dentre os quais aparece uma pintura (figura 4) que mostra um corpo visto de frente. Cada uma de suas juntas e extremidades (ombros, cotovelos, joelhos, pés, mãos e tórax) ostenta a forma de uma face e o púbis aparece ligado a uma espécie de cruz com um círculo no meio. Por fim há uma associação da "inversão" à "noção geral" segundo a qual um ritual invertido é atributo de bruxaria (é apontado um exemplo na europa).

O comentário trata especificamente da parte superior (e mais sagrada) do corpo, a cabeça (tematizada nas pranchas 10 e 11) que aqui se torna um motivo da comédia. Mas é o comentário da prancha 12, segundo o qual o "respeito associado aos níveis provoca ansiedade a ponto de ser divertido tecer sobre possíveis inversões", que aparece retomado e esclarecido com o exemplo de "inversão" (cabeça-púbis) mencionado. Como nos comentários introdutórios das pranchas 11 e 13, uma proposição específica, decorrente das anteriores, aparece em forma de exemplo concreto. A mesma é, simultaneamente, associada ao tema de outra série ("Transe e *beroek*"), de uma seção posterior intitulada "Integração e desintegração do corpo" como, também, à "noção geral" relacionada à bruxaria européia.

Note-se que o comentário não menciona a figura do menino que aparece tentando ficar de "ponta-cabeça", no entanto, através da justaposição das imagens (na qual o menino parece imitar a posição invertida dos atores) fica evidente a retomada da noção de aprendizado introduzida nos comentários da prancha 12. Ver-se-á, adiante, como a questão sobre a aprendizagem será abordada logo na prancha seguinte.

Um movimento da primeira à última prancha da série

Ao fim destas considerações em torno dos comentários introdutórios da série "elevação e respeito" torna-se possível perceber com mais clareza as funcionalidades dos mesmos: a apresentação de proposições gerais sobre a cultura balinesa (10 e 12) tanto como de proposições específicas ligadas a temas e/ou situações bem delimitadas (é o caso de 11, 13 e 14, quando o comentário tende a simplesmente apresentar o assunto abordado na prancha, desdobramento de formulações escritas anteriormente).

A dinâmica de funcionamento destes comentários supõe uma inter-relação constante entre as temáticas desenvolvidas numa série (e/ou prancha) tanto como entre os temas de cada seção de toda a obra. O texto indica quais são os temas (ou categorias) abordados numa prancha ou num conjunto de pranchas (série ou seção) tanto como aponta para temas já vistos ou a serem vistos logo em seguida. Além disso, através das remissões, temas anteriores são retomados e esclarecidos tanto quanto contribuem à melhor compreensão do tema em pauta e, por outro lado, temas posteriores são introduzidos na mesma perspectiva de esclarecimento recíproco.

Um movimento é criado da primeira (10: abertura) à última (14: fechamento) prancha e isto, na medida em que a temática abstrata apresentada na prancha 10 é desdobrada ao longo da série, através de exemplos específicos, com exceção da prancha 12 cuja temática também é

mais abstrata. Efetivamente, as pranchas 10 e 12 parecem representar dois pólos centrais (onde todas as idéias desenvolvidas na série se encontram) em torno dos quais as demais pranchas da série (11, 13 e 14) se encaixam.

O modelo de apresentação das pranchas 10 e 12 é bastante semelhante como se viu mais atrás e, como foi notado agora, o teor dos comentários introdutórios das mesmas também é similar. Por outro lado, os modelos de apresentação de 11 e 13, embora diversos entre si, se diferenciam ainda mais do modelo de apresentação da prancha 14. Nesta última, duas seqüências justapostas encerram a série “elevação e respeito” ao mesmo tempo em que sugerem o tema da próxima seção, dedicada à aprendizagem.

Dessa maneira, 5 pranchas diversas de uma mesma série apresentaram correspondências que se refletiram tanto nos conteúdos quanto nos modelos de apresentação das imagens (na forma). Ao longo das pranchas, constituídas por diferentes níveis de elementos verbais e visuais, coexistem duas tendências complementares de leitura.

Tendência linear, que é dada principalmente pelos comentários escritos sucessivamente para cada prancha (10 a 14), e tendência circular (ou espiral) que é dada pelos dados referenciais básicos tanto como pelas remissões ou mesmo, e fundamentalmente, pelas próprias imagens, tanto quando consideradas isoladas ou quando vistas sob determinado modelo de apresentação (neste caso as pranchas 10 e 12 constituem os “centros gravitacionais” da série).

Mas como esclarecer melhor estes dois movimentos? E ainda: como sintetizar as idéias da série “elevação e respeito” nos termos do *ethos* balinês pesquisado pelos autores? Note-se que o efeito enigmático criado pelo modelo de apresentação das fotografias na prancha 10¹⁷ foi repetido na prancha 12, a qual apresenta vários motivos diferentes cuja relação não é evidente na visualização simples. A ligação entre as diversas cenas só pôde, então, ser compreendida através dos dados verbais, notadamente, dos comentários introdutórios.

¹⁷ Considerado como “modelo estrutural” por Samain, Etienne. *Op. Cit.*, 2004, p. 58.

Elevação, hierarquia e respeito: imagens teóricas

O que liga, portanto, as diferentes cenas apresentadas são as idéias de elevação, hierarquia e respeito, concebidas de maneira sistemática. O conjunto das situações específicas fotograficamente representadas constitui amostragem a partir da qual são abstraídas tais idéias que, por sua vez, são generalizadas no contexto da cultura balinesa como um todo. Trata-se, portanto, de mostrar e formular verbalmente aspectos típicos da cultura balinesa. Vejamos, então, como sintetizar e esclarecer melhor as noções sistematizadas de elevação, hierarquia e respeito em Bali.

O primeiro sistema (de elevação) diz respeito às *classificações culturais* em torno do espaço (territorial e corpóreo!). No território da ilha de Bali o sistema dos pontos cardeais inclui um "sentido de elevação" na medida em que uma das referências espaciais é o interior da ilha, no qual se localiza a montanha sagrada. As diferentes partes do corpo refletem, igualmente, uma concepção religiosa na qual a cabeça é a parte mais sacralizada. Assim, o mesmo "sentido de elevação" notado quanto ao território é estendido ao corpo.

O segundo sistema (de hierarquia) fornece as *classificações sociais* adotadas pelos balineses. O "sentido de elevação" aparece aqui correlacionado na medida em que há "castas altas", "posições sociais elevadas" e "irmãos maiores", todos localizados, em cada um dos casos, no nível superior da hierarquia social. Ao nível inferior, por outro lado, correspondem certas castas, posições sociais e os irmãos menores. Esta hierarquia de níveis se estende, também, ao domínio religioso: enquanto os deuses habitam a montanha mais alta os demônios e similares habitam ao rés do chão.

Já o terceiro sistema (de respeito) se verifica no âmbito dos *comportamentos expressos*. Liga-se ao sistema anterior a partir do qual deve-se presumir o sentimento de respeito relativo presente nas relações pessoais dos balineses. Este respeito é, então, segundo os autores, manifestado pelo rebaixamento diante de alguém de nível superior ou pela elevação deste alguém. Este "sentido de elevação" nas atitudes comportamentais correlaciona-se, por sua vez, ao primeiro sistema na medida em que envolve deslocamento do corpo no espaço.

Enquanto os 5 comentários introdutórios procuram enunciar estes três sistemas abstratos, os 25 comentários relativos das 31 figuras enfatizam suas manifestações concretas: a partir de 16 diferentes situações fotografadas (nas quais aparecem pessoas), de 6 artefatos (3 pinturas e 3 altares) e de 1 montanha (sagrada). Elevação, hierarquia e respeito, principais temas dos comentários introdutórios das pranchas, ressurgem pois, de um modo ou de outro (numa dinâmica de inter-relações diretas ou implícitas) em todos os comentários relativos das figuras de cada uma das pranchas.

A fotografia analítica

O motivo fundamental da série "elevação e respeito" se encontra, evidentemente, na exposição destes três sistemas correlacionados (respeito,

hierarquia e elevação). O primeiro diz respeito à orientação comportamental pessoal. O segundo se refere aos níveis hierárquicos (comportamentos inter-pessoais) e o terceiro remete à orientação espacial e seus sentidos simbólicos. Deve-se notar, no que toca ao uso das imagens nesta perspectiva, que estes 3 enfoques comportamentais (pessoal, inter-pessoal e espacial) são expressos simultaneamente nas fotografias tomadas sob planos gerais (que são a maioria do livro).

Assim, enquanto os comentários enfatizam ora uma dimensão comportamental e ora outra sucessivamente, a fotografia pode mostrar todas a um só tempo. Dessa maneira, o plano geral assume um significado importante no método analítico proposto em *Balinese Character*. Ele propicia, também, inúmeras interrelações entre as imagens ao longo das pranchas (as quais serão retomadas mais adiante), na medida em que uma única imagem pode ser analisada segundo diferentes aspectos (desde um detalhe gestual ou de vestimenta, às relações inter-pessoais num cortejo fúnebre e até a altura relativa de uma torre de cremação).

Mas é a orientação comportamental que predomina nos motivos enfocados e comentados. E é através dos comportamentos que se torna possível falar do *ethos* balinês. Como, pois, os sistemas de elevação, hierarquia e respeito se articulam nos termos do chamado *ethos* cultural. Deve-se lembrar aqui as definições dadas no capítulo 2 sobre esta noção.

As expressões do ethos na série "Elevação e respeito"

Os termos do "sistema de respeito" ("rebaixamento de si mesmo ou elevação da pessoa respeitada") envolvem, além dos comportamentos expressos pelas posturas, gestos e olhares, as vocalizações, desde risos, murmúrios e entonações de voz até as variações lingüísticas relativas ao modo de se dirigir às pessoas de acordo com suas posições na hierarquia.

Acrescente-se que a orientação comportamental em relação aos níveis hierárquicos "nunca se torna automática". Trata-se de um aprendizado considerado difícil até mesmo pelos mais velhos e sábios, dificuldade que constitui "fonte de ansiedade" na medida em que as relações pessoais são cercadas de expectativas bem como de frustrações.

Estas tensões presentes nas relações hierárquicas se resolvem, por outro lado, através de intencionadas, divertidas e bem-humoradas "inversões", "zombarias" e "exageros", vistos nas performances teatrais tanto quanto nas reações das crianças que assistem a uma dançarina Sangiang ou mesmo na brincadeira das mães com seus filhos mais velho e mais novo.

As emoções em jogo, neste caso, são o medo e a ansiedade tanto como a alegria zombeteira. Presume-se que estas emoções estejam presentes nos comportamentos da maioria das pessoas enfocadas (em situações vivenciadas diretamente pelos autores durante o trabalho de campo). Tanto os textos como as imagens procuram chamar a atenção para isto. É assim, pois, que se descortina e se revela um aspecto importante do *ethos* balinês, que se traduz

pelos modos concretos (visíveis e audíveis) de expressão das emoções relativas, neste caso, ao sentimento de respeito.

Pode-se, então, voltar por um momento à formulação sobre o *ethos* que aparece na introdução de *Balinese Character*¹⁸:

"(...) Sistema culturalmente padronizado para a organização dos instintos e das emoções das pessoas (...)"

Os autores procuram, portanto, demonstrar que os instintos e as emoções se manifestam concretamente em formas estereotipadas e culturalmente aceitas (as quais são identificadas nas fotografias comentadas). Por exemplo a emoção que leva uma pessoa em Bali a se curvar e/ou juntar as mãos em posição de prece e não, ao invés disto, levantar braços e mãos para o alto, deitar-se completamente ou se deslocar para o lado direito com os braços cruzados, ou seja, outros gestos e posturas gerais que poderiam igualmente servir para expressar respeito.

Mas e quanto aos sistemas de hierarquia e de elevação igualmente tematizados na série e correlacionados ao "sistema de respeito"? As motivações dos comportamentos mostrados, eventualmente indicadas nos comentários relativos das figuras (como foi notado mais atrás) são as relações hierárquicas (ao nível social ou ao nível das crenças religiosas). Aí se encontra a base para as formulações em torno dos sistemas de "hierarquia e elevação". Esse tipo de classificação (da posição das pessoas no grupo e das diferentes posições do espaço ambiental) constitui, também, aspecto típico da vida cultural.

Para esclarecer melhor este ponto faz-se necessário recorrer a uma outra passagem de Bateson, na qual ele fala sobre seu trabalho anterior *Naven*¹⁹ bem como sobre *Balinese Character*. Aqui o processo de seleção das imagens para as pranchas através de categorias também se esclarece e vai permitir compreender melhor o que justifica a diversidade de assuntos mostrados nas pranchas 10 e 12.

"(...) Se tomarmos todos os dados relativos a certa cultura e os separarmos por assunto, colocando todos os dados referentes a sexo num bloco, todos os referentes a iniciação em outro, todos os referentes a morte num terceiro e assim por diante, chegaremos a um resultado notável. Encontraremos tipos similares de ordem em cada uma dos blocos. Descobriremos que caso estejamos examinando o bloco de dados referente à sexo, o referente à iniciação, ou o referente à morte, o sistema de classificação dos objetos e eventos percebidos (o *eidos* da cultura) ainda é o mesmo. Similarmente, se analisarmos os blocos de dados para obtermos o sistema de valores e reações ligadas (o *ethos*) da cultura descobriremos que o *ethos* é o mesmo em cada bloco. (...)"²⁰

¹⁸ (BC, xi).

¹⁹ Bateson, G. *Naven*, *Op. Cit.*, 1936.

²⁰ Bateson, Gregory. "Sex and culture" in Haring, Douglas G. *Personal Character and Cultural Milieu*, Syracuse - New York, Syracuse University Press, p. 152 (pp. 143-155). Grifos adicionados.

Assim, o sentido de elevação está presente no modo como os balineses classificam os objetos, o próprio corpo, as entidades e os eventos percebidos na perspectiva de sua relação com o que é sagrado. E os níveis hierárquicos estão presentes no modo de classificar os objetos, as pessoas e os eventos percebidos no âmbito de sua vida social. Estas classificações dizem respeito às atitudes mentais, à maneira toda própria pela qual os balineses concebem e organizam sua própria vida (o *eidos*).

Dentro destas classificações são estabelecidos certos valores (castas mais altas, deuses mais elevados, etc.) diante dos quais os balineses reagem de certas formas (em conformidade com os valores em jogo). Estas reações comportamentais são indissociáveis das emoções que veiculam e, além disso, se apresentam sob certas regularidades formais abstraídas a partir do trabalho de observação (direta, no trabalho de campo, e diferida, através das fotografias e filmes).

A elaboração das pranchas 10 e 12 (com seus elementos heteróclitos), tanto como de toda a série "elevação e respeito", reflete justamente o processo enunciado há pouco na passagem referida de Bateson. Fica mais fácil, então, perceber que as pranchas 10 e 12 são mais heterogêneas simplesmente porque reúnem vários motivos ou assuntos diferentes que apresentam, uns em relação com outros, o mesmo tipo de regularidade formal que foi encontrada na consideração de cada uma destas séries de assuntos em separado (cenas teatrais, relações entre mães e filhos, santuários religiosos, cerimônias de casamento, etc.).

Neste sentido, as pranchas 10 e 12 não apenas simbolizam idéias abstratas (sistemas integrados) em torno da "cultura balinesa" mas, também, demonstram efetivamente (através das imagens) os resultados da pesquisa verbal-visual que possibilitaram a formulação de tais idéias. Apresentam lado a lado, acima e abaixo, fotografias de assuntos diferentes conectados pelas mesmas e correlacionadas regularidades *ethológica* e *eidológica*. É neste sentido (enquanto expressões nítidas do *ethos*) que as fotografias podem ser incorporadas a este discurso antropológico que explora, portanto, não apenas os potenciais descritivos ou narrativos das imagens mas, também, suas capacidades relacionais e analíticas.

Ethos e expressões artísticas

Alguns outros temas dos comentários relativos das figuras permanecem, ainda, em aberto e merecem atenção. Ao tomar o conjunto geral da "análise fotográfica" percebe-se, em cada uma das seções, pranchas que trazem fotografias ao lado de pinturas, esculturas, desenhos ou fantoches pintados. Apenas as duas últimas seções não apresentam estes objetos artísticos. Em geral são dispostas várias fotografias de cenas balinesas e uma ou duas fotografias destes artefatos balineses. Na série "Elevação e respeito" as pinturas aparecem justamente nas pranchas 10 e 12 ao lado de outras cenas

diversas²¹. Os temas das pinturas são igualmente diversificados (uma dançarina Sangiang, uma cremação e dois irmãos).

Nestes casos é a ênfase ethológica que mais interessa aos autores, os “aspectos da cultura freqüentemente captados pelos artistas (...)”²², o que torna possível concatená-los ao fluxo verbal do texto dos comentários tanto quanto ao fluxo visual das fotografias. As pinturas tanto quanto as esculturas constituem expressões do *ethos* freqüentemente comparáveis àquelas mostradas pelas fotografias. As correlações, dadas pelos comentários e imagens imediatamente contíguos, ajudam a esclarecer o uso da fotografia ao lado dos artefatos artísticos em *Balinese Character*. Vejamos como isto se dá nas pranchas da série em pauta.

No caso da dançarina Sangiang (10/4), há uma relação direta com a figura anterior (10/3) na qual aparece uma dançarina Sangiang fotografada sobre as costas de um homem. Na pintura da cremação (10/6) há uma relação de analogia entre o personagem que aparece representado na parte inferior do quadro (autor da pintura), em posição rebaixada diante de outros cidadãos e do próprio cadáver, com a pessoa (ator) que aparece em posição rebaixada na figura anterior (10/5) à espera de seu príncipe. No caso da pintura dos dois irmãos (12/6) há uma relação provável com os irmãos que aparecem na cena anterior (12/5), um sobre a cabeça do outro (ver composições 9 e 11).

Os comentários relativos das figuras procuram, portanto, indicar todas estas relações nos termos de rebaixamento e de elevação (sistema de respeito) entre os personagens enfocados, sejam nas cenas reais tanto quanto nas pinturas fotografadas.

Contudo, enquanto os comentários relativos de 10/4 e de 12/6 trazem, respectivamente, menção ao uso de sombrinhas como reforço de expressão de respeito e transcrição de uma narrativa mítica que expressa a oposição hierárquica entre os irmãos, o comentário de 10/6 traz a transcrição de uma narrativa onírica do próprio autor da pintura. Neste caso, é a própria personalidade do pintor brâmane que aparece tematizada na pintura: ele havia infringido uma regra de casta ao tomar a esposa de um outro brâmane e se representa no sonho como um renegado pelos seus próprios vizinhos. Sua posição aparece, então, rebaixada dentro da cena.

Deve-se notar aqui a sutileza da argumentação na medida em que, enquanto nas outras duas pinturas os termos estereotipados de rebaixamento e de elevação (sistema de respeito) são vistos nas figuras tradicionais da dançarina Sangiang e na história dos irmãos rivais, em 10/6 o rebaixamento (como expressão de um aspecto tipicamente cultural) é visto na imbricação da

²¹ A única exceção é a prancha 20 que apresenta apenas artefatos (7 fantoches e um desenho) e que pertence à série “Transe e b̄eroek” (18-20) dentro da seção “Integração e desintegração do corpo” (18-25). O fato de fazer parte de uma série de três pranchas é significativo na medida em que estes artefatos se justapõem às cenas balinesas de transe ritual mostradas nas pranchas anteriores (18 e 19). A série enfatiza as concepções balinesas em torno do corpo humano como mais uma condição básica presente nos comportamentos observados.

²² (BC, xi).

própria personalidade do autor da pintura com a personagem por ele criada a partir de um sonho (que refletia sua situação real). Esta implicação pessoal leva a outro aspecto teórico que, assim como a noção *ethos*, ganha expressão singular através das fotografias.

Cultura, personalidade e gênero

De um lado, a produção artística como lugar das expressões culturais padronizadas e, de outro, a personalidade individual como centro gerador, ou se poderia dizer também problematizador, destas expressões. Percebem-se aqui os dois traços principais que caracterizam os estudos cujo enfoque aponta para as intrincadas relações entre “cultura e personalidade”. A questão se estende a todas as figuras nas quais o comentário tematiza a personalidade individual da pessoa enfocada.

Os dados referenciais básicos tematizados anteriormente adquirem, nesta perspectiva, uma justificação plena na medida em que permitem identificar nomes e idades. A fotografia ao lado destes dados constitui manifestação da singularidade individual. Contudo, o sentido desse tipo de identificação está associado ao conhecimento pessoal (que pode envolver simpatia tanto quanto antipatia) desenvolvido pelos pesquisadores com relação a estas pessoas durante o trabalho de campo.

Um bom exemplo da ênfase na personalidade é o caso das figuras 12/3 e 12/5 que mostram a brincadeira das mães com os filhos cujo objetivo é a “inversão do sistema de respeito”. O comentário relativo de 12/3 aponta para o fato de que em tal situação não houve a inversão e que a mãe em questão é a “mais afetuosa e menos provocadora da vila” (ver composição 11).

Quer-se dizer que a personalidade de *Men Degeng* (mãe em questão) se destaca em certo sentido, do que resulta uma variação inusual da brincadeira de colocar uma criança mais nova sobre a cabeça de outra maior. Isto, na medida em que ela não espera troçar de seu filho maior como é de costume. Já o comportamento da mãe que aparece em 12/5 segue o costume padrão desse tipo de brincadeira. Note-se a identificação precisa das pessoas enfocadas nos dados referenciais básicos e o comentário sobre a mãe de 12/3 que indica a convivência continuada com as mães em *Bajoeng Gede*.

Dessa maneira, o âmbito social não é concebido de maneira puramente abstrata, fixa ou isolada mas sim de modo irregular, dinâmico, em desenvolvimento e, assim, integrado com as personalidades individuais e suas condutas singulares.

Há ainda um outro tema que aparece nos comentários relativos da figura 13/2 e que diz respeito ao gênero (masculino) e à idade (maior) da pessoa que normalmente desempenha o papel de serva da princesa no teatro balinês. Na fotografia mostrada os dois padrões (idade e gênero) estão invertidos (uma menina desempenha o papel) e o comentário remete para outras fotografias (22/1 e 2) nas quais se observa o padrão considerado mais comum (um homem adulto desempenha o papel).

Deve-se notar que se esta questão surge apenas levemente mencionada na série "elevação e respeito", ela será o tema exclusivo da maior parte das pranchas da penúltima seção, intitulada "Estágios do desenvolvimento da criança" (pranchas 75-83), nas quais as atividades desenvolvidas na infância e na adolescência feminina recebem maior atenção. A elaboração social dos gêneros, assunto de Mead em *Sexo e temperamento* (1936), é assim retomada na seção referida.

A prancha 14 e a questão do aprendizado

Viu-se que o comentário introdutório da prancha 12 (ver composição 11) aborda o tema da aprendizagem com relação à orientação espacial (aprendida desde a infância e praticamente automática na vida adulta) e aos níveis hierárquicos (cercada de ansiedade e aprendida com dificuldades até mesmo pelos adultos mais inteligentes). No entanto, nos comentários relativos das figuras da prancha 12, não se diz claramente como se dão tais processos de aprendizagem. O problema é abordado na seção seguinte, intitulada "aprendizagem" (pranchas 15 a 17), que será considerada em breve.

Deve-se notar, todavia, que os comentários das figuras 12/3 a 6 trazem algumas sugestões sobre o assunto, notadamente quando enfocam as brincadeiras ensinadas aos filhos. Mais adiante, na prancha 14 (ver composição 13), a organização das imagens sugere uma relação de aprendizado e o último comentário relativo de figuras da série "elevação e respeito" (14/4 a 7) traz indicações sobre o tema que é, então, formalmente introduzido na prancha 15. Trata-se, também, de mais um exemplo de como estes comentários das figuras procuram "costurar" as diferentes partes da análise. Vejamos.

Dentro da série "elevação e respeito" a prancha 14 chama a atenção por se distinguir das demais sob vários aspectos. Ela apresenta duas seqüências justapostas que mostram 3 cenas do teatro balinês e 4 de um menino sobre uma esteira (o que constitui um modelo de apresentação único dentro da série). O efeito obtido na visualização geral é a idéia de que o menino busca imitar as posturas dos atores vistos (do que decorre a sugestão de aprendizagem).

Os comentários introdutórios da prancha 14, no entanto, não dizem nada disto mas, apenas, indicam a inversão cômica (do sistema de respeito) de uma parte sagrada do corpo (a cabeça), o que remete aos temas principais da série (elevação, hierarquia e respeito). Já os comentários relativos das figuras 14/1,2 e 3 simplesmente descrevem a ação teatral observada. É no comentário relativo das figuras 14/4 a 7 que a questão do aprendizado, sugerida pela visualização geral, recebe alguma atenção.

Descobre-se aí que a situação de imitação não ocorreu diretamente como sugere a justaposição. A brincadeira de virar de cabeça pra baixo passou a ocorrer em profusão somente após a passagem daquela trupe teatral pela vila. Pode-se tratar aqui de um bom exemplo de aprendizagem visual, uma vez

que as crianças assistem às cenas teatrais e se sentem estimuladas por elas. Mas isto só ficará mais claro na consideração da prancha 15 “Aprendizagem visual e cinestésica”, já que o tema principal da prancha 14 é outro.

Singularidades complementares entre o verbal e o visual

Por ora, espera-se voltar aos comentários relativos das figuras para expor alguns esclarecimentos em torno das complementaridades e das singularidades entre o verbal e o visual na série “elevação e respeito”. Pensar se e em que medida esta experimentação (na implicação das imagens pelos autores) escapa, ou vai além, dos seus propósitos originais. No caso da série “elevação e respeito” pode-se perguntar, por exemplo, sobre o que mais as fotografias dão a ver e a pensar, além de “ilustrarem” os “sistemas abstratos” formulados verbalmente e decorrentes do trabalho de observação no campo?

Viu-se que os comentários introdutórios enunciam a existência de três sistemas mas não deixam claro seu modo de funcionamento na prática. São os comentários relativos das figuras e suas respectivas imagens, que procuram elucidar como os sistemas postulados aparecem manifestados concretamente no cotidiano dos balineses. Mas se são as imagens que podem mostrar as posturas, os gestos, os olhares, as formas e as relações espaciais, são os comentários relativos que indicam, complementarmente, a presença de vocalizações e sons em geral (vistos como elementos do sistema de respeito).

Esta abordagem da cultura, portanto, concebida como um conjunto de sistemas diversos (dados na forma de conexões entre *eidos* e *ethos*), integrados e presentes de maneiras variadas na vida das pessoas, procura na reciprocidade verbal-visual experimentada um modo de expressão adequado. Se foi dito anteriormente que os dados verbais são o fio condutor da análise, quando considerada do ponto de vista de sua continuidade linear (dada pelas seqüências numeradas), deve-se notar que os dados visuais certamente não poderiam desempenhar tal papel.

Esta propriedade de enunciar²³ e de conduzir a análise é dada exclusivamente pela expressão escrita (com sua lógica própria). Por outro lado, as singularidades dos dados visuais constituem, por sua vez, uma condição imprescindível desta mesma análise, quando considerada do ponto de vista de seu conteúdo (no que toca às expressões do *ethos* e das personalidades individuais) e de seu enfoque simultâneo e multi-direcionado. Este permite estabelecer diferentes conexões analíticas através de uma única fotografia, tanto quanto por meio de inúmeras delas justapostas em séries (característica acentuada pelo uso predominante dos planos gerais).

²³ Vale lembrar aqui as considerações de Ernest Gombrich retomadas por Samain com relação ao que linguagem e visualidade são capazes, nos termos comunicacionais daquilo que “despertam, expressam ou enunciam”. Samain, Etienne. “Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais” in Feldman-Bianco, Bela e Leite, Miriam Moreira (orgs.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, Campinas, Papirus, 1998, p. 58 (pp. 51-62).

As diversas manifestações do *ethos* balinês, portanto, uma vez formuladas exclusivamente através da expressão escrita, ficariam limitadas justamente naquilo que é sua característica fundamental: seu modo específico e individual de *mostrar-se*, de se dar a *ver*. Por outro lado, sem a expressão escrita, como apontar, por exemplo, para as entonações de voz, característica igualmente importante do *ethos*? Uma e outra, escrita e visualidade, se fazem necessárias e se complementam na abordagem ethológica, cada uma em sua própria singularidade (visual ou enunciativa).

Tome-se como exemplo a figura 12/1 (ver composição 11, fig. 1). Pode-se visualizar através da fotografia o modo como a pessoa se mostra e se comporta em sua postura geral, o que é complementado pelo comentário respectivo, no qual são dadas informações sobre seu comportamento durante todo o evento (casamento) tanto em termos de suas posições corporais relativas (aos demais presentes) como no que se refere ao que se pode chamar, provisoriamente, de suas posturas vocais (igualmente relativas aos demais).

Tanto ao nível de uma única fotografia como nos contextos mais amplos das pranchas, séries e seções, a reciprocidade entre fotografias e textos decorre justamente da necessidade de complementação entre o verbal (que enuncia e conduz a análise no plano abstrato) e o visual (que expressa e suporta a análise no plano concreto). Em *Balinese Character*, o discurso antropológico procura efetivamente explorar possibilidades de uso conjunto destes dois meios de expressão. A visualidade deste discurso diz respeito ao próprio projeto teórico dos autores (que como base o estudo do *ethos*).

Mas deve-se notar que os dois meios, verbal e visual, tendem, também, a se medir mutuamente e que, por isso, quando pensados de maneira complementar, a relação tende às vezes ao paralelismo, mesmo ao considerar a subordinação de um (visual) pelo outro (verbal) na organização geral da obra.

Assim, o sentido de uma prancha não se reduz apenas às idéias apresentadas no título e nos comentários introdutórios das pranchas (ou seções), ou mesmo a um ou outro aspecto ethológico ou eidológico. De modo semelhante, o sentido de uma fotografia não se reduz àquilo que seu comentário respectivo diz ou ao que diz o comentário introdutório da prancha na qual esta inserida. As imagens são singulares a este respeito²⁴ e oferecem algo mais que parece não se prestar a uma codificação.

As fotografias e suas múltiplas possibilidades de recepção

Enquanto o texto indica mais ou menos claramente aquilo que espera ao implicar as imagens fotográficas a recíproca não ocorre do mesmo modo. As

²⁴ Quero remeter aqui ao texto de Roland Barthes sobre a fotografia, no qual desenvolve a noção de *punctum* para sugerir aquilo que na fotografia aparece como irredutível e próprio de cada ato individual de recepção. "(...) Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (...) (aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como *medium*, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?) (...)" Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, ps. 69 e 73.

imagens fotográficas mostram mais elementos do que o texto procura utilizar em seu esforço analítico e enunciativo. Pode produzir-se, deste modo, uma grande quantidade de sentidos diversos daqueles dados textualmente. Estes outros sentidos acumulados podem ou não encaixar-se dentro da argumentação defendida pelos autores.

De qualquer modo, estes sentidos ressaltam a singularidade própria de cada ato individual de recepção de imagens fotográficas, o que depõe pela problematização do discurso desenvolvido pelos autores e, assim, tende a contra-balançar a tendência de que as imagens fiquem implicadas exclusivamente pelos comentários verbais (em seu papel de "fios condutores").

Um exemplo interessante pode ser observado nas figuras 3 e 5 da prancha 13 (ver composição 12, figs. 3 e 5), nas quais os espectadores da performance teatral (ao fundo) podem de alguma forma despertar a atenção de quem visualiza a fotografia. Os comentários relativos destas figuras tratam apenas dos atores e de suas posturas.

Contudo, posteriormente, uma prancha inteira ("44 - Audiência e símbolos autocósmicos", não reproduzida aqui) é dedicada à questão da audiência balinesa, no sentido de mostrar que os atores são percebidos como extensões dos próprios espectadores. É comum e previsível, pois, que pessoas do público entrem e contracenem por alguns momentos com os atores.

Vê-se, então, que esse tipo de comportamento pode ser associado aos espectadores que aparecem ao fundo das imagens da prancha 13. Esta é uma possibilidade na qual o leitor que é impressionado por um determinado elemento da cena vê, posteriormente, este mesmo elemento ser considerado nos comentários (embora a atenção individual com relação a tal elemento possa ser de outra natureza).

De todo modo, o exemplo indica que elementos específicos de uma cena, não tematizados numa prancha, são tematizados em outra. E é aí que aparece a tendência circular, referida atrás, na leitura de *Balinese Character*. Entre os múltiplos dados verbais fornecidos e as próprias fotografias apresentadas simultaneamente numa prancha, várias reconsiderações (individualizadas ou sugeridas pelos comentários escritos) são possíveis, tanto quanto favorecidas pela reciprocidade verbal-visual experimentada. Ver-se-á, agora, como as múltiplas remissões efetuadas em cada prancha fazem com que esta tendência seja continuamente alimentada.

Para onde vão as remissões

As remissões apontam tanto para figuras de uma mesma prancha como para figuras de outras pranchas da mesma série ou seção e, também, para figuras de pranchas pertencentes a outras séries ou seções. Às vezes apontam para outras pranchas integrais, sem indicação de uma figura específica. É o caso, por exemplo, das remissões dadas nos comentários relativos das figuras 10/3 e 14/1,2 e 3 (ver composições 9, fig. 3 e 13, figs. 1 a 3). Veja-se, pois, para onde vão estas remissões.

A primeira remete para as pranchas 18 e 19 “transe e *běroek*” (não reproduzidas aqui, nas quais reaparece I Misi, a menina dançarina em transe) e para a prancha 45²⁵ “a criança como um deus” (na qual I Misi reaparece, as expressões faciais infantis, diante de uma criança suspensa pela mãe, são então comparadas às expressões faciais infantis diante da menina dançarina). Ambas expressões supõem o tipo de emoção, o *ethos*, presente no comportamento diante de uma pessoa mais elevada (em termos hierárquicos ou religiosos).

Já os comentários relativos de 14/1,2 e 3 remetem para as pranchas 55 a 58 “Transe” (não reproduzida aqui), nas quais é apresentada a seqüência dramática do teatro da bruxa em Bali, com base em diferentes apresentações realizadas sobretudo em Pagoetan e Dendjolan. Neste caso, a seqüência teatral da prancha 14 pode ser melhor compreendida, a partir das pranchas dedicadas à questão do estado de transe na performance teatral da bruxa contra o dragão.

O efeito mais imediato das remissões é o de apontar para similaridades e contrastes entre gestos, posturas e expressões faciais, todas relativas de padrões ethológicos, tematizados de modo geral numa ou em outra prancha (por exemplo, as remissões em 10/1, 13/2, 13/4 e 13/6, ver composições 9, fig. 1; 12, figs. 2, 4 e 6).

Por outro lado, são apontadas similaridades e contrastes formais entre artefatos culturais (como, por exemplo, as remissões em 11/1, 11/6 e 12/6, ver composições 10, figs. 1 e 6; 11, fig. 6) como expressão, também, de padrões eidológicos (nestes casos, respectivamente antropomórficos e hierárquicos, ambos com o sentido de “elevação” envolvido).

Todas estas remissões aqui mencionadas vão para figuras especificamente correlacionadas mas, na medida em que remetem para figuras de outras pranchas em outras seções (13/2, 13/4, 11/1 e 12/6, respectivamente para 22/1 e 2, 88/3, 93/4, 70/2 e 20/7, estas últimas não reproduzidas aqui) apontam, também, para as correlações entre temas gerais de pranchas, séries e seções.

Outro tipo de remissão é aquela na qual uma seqüência da mesma cena vista é mostrada em outra prancha, como em 11/2 (ver composição 10, fig. 2) que mostra um santuário ao Sol e remete para 5/1 (não reproduzida aqui), na qual aparece a procissão de encerramento relativa àquele santuário. Ou ainda, são feitas remissões em torno de uma pessoa em particular que é vista, então, em diferentes situações e seções do livro (14/ 4 a 7, ver composição 13, figs. 4 a 7).

O movimento de uma cena a outra (da mesma ou de outras pranchas), portanto, é continuamente incentivado nas remissões. Todas as pranchas da

²⁵ Aqui houve provavelmente um erro de edição (na versão publicada em 1962) pois verifica-se que a remissão leva à prancha 45 e não à prancha 38 como aparece no texto dos comentários relativos de 10/3 e dos comentários introdutórios da prancha 18.

série “elevação e respeito” contém remissões, ao todo são 27, 4 feitas nos comentários introdutórios e 23 feitas nos comentários relativos de figuras.

Destas 27 remissões, 8 são internas à mesma série (pranchas 10 a 14) e outras 19 vão para pranchas ou séries de 7 seções diferentes, ou seja, para quase todas as outras seções da análise; com exceção da seção “aprendizagem” (pranchas 15-17), que está sucessivamente correlacionada (como se verá a seguir), e da seção “jogos autocósmicos” (pranchas 38-44).

Das mesmas 27 remissões 19 são direcionadas para figuras específicas ao passo que outras 8 são direcionadas a pranchas sem menção a uma ou mais figuras específicas. Ao considerar que a série “elevação e respeito” apresenta 31 fotografias é quase como se para cada imagem houvesse uma remissão para outra imagem ou para um conjunto delas (pranchas).

Portanto, se foi dito que os comentários relativos das figuras funcionam como uma espécie de costura (ligação) num fluxo contínuo (dado pela numeração) que vai do início (prancha 1) ao fim (prancha 100), deve-se perguntar se as remissões não funcionam também como uma espécie de costura (ligação) num fluxo descontínuo (dado pelas mais variadas e simultâneas correlações) que vai e volta em todas as direções. Estes dois fluxos opostos são evidentemente complementares e há possibilidades, também, de criar outros percursos individualizados.

Assim, a descrição e o argumento dos autores tende a se maximizar na medida em que o leitor entra efetivamente na multiplicidade de percursos possíveis da reciprocidade verbal-visual experimentada. O resultado são correlações imaginárias entre diferentes cenas, inicialmente visualizadas separadamente aqui e acolá, progressivamente integradas através das descrições, narrativas e comentários fornecidos pelos autores. Pode-se, enfim, ver com mais tranqüilidade, por exemplo, as conexões especificamente balinesas que ligam a montanha à menina dançarina da prancha 10.

Mas como esclarecer melhor o fluxo das remissões no conjunto da obra e as relações entre diferentes seções? Vamos, agora, considerar a seção imediatamente seguinte.

Aprendizagem visual e cinestésica

Viu-se que a temática da aprendizagem é introduzida tangencialmente na prancha 12 e retomada na prancha 14 que precede a série “Aprendizagem visual e cinestésica”. Esta última é composta de duas pranchas (15 e 16, ver composições 14 e 15 [*Balinese Character*]) dentro da seção “Aprendizagem” que contém, ainda, uma outra prancha intitulada “Equilíbrio” (prancha 17, ver composição 27 [*Balinese Character*], p. 316). Esta seção com apenas 3 pranchas seria um indício de que este assunto têm uma importância relativa menor no conjunto da obra?

Serão consideradas, principalmente, as pranchas da série referida, junto de suas remissões, para tentar esclarecer melhor a temática da aprendizagem e seu lugar na arquitetura analítica de *Balinese Character*. O comentário introdutório da prancha 15 apresenta já de início o propósito da série. O texto explica que “a estrutura de caráter do indivíduo, suas atitudes para consigo mesmo e suas interpretações de experiências, são condicionadas não apenas pelo que ele aprende, mas também pelo método de aprendizagem.” Acrescenta que, desse modo, diferenças de caráter podem estar associadas aos métodos de aprendizagem, que em Bali são predominantemente visuais e cinestésicos.

O mesmo tipo de generalização efetuada com relação à temática de “elevação e respeito” encontra-se aqui associado aos métodos de aprendizagem. Propõe-se, com base num conjunto de diferentes situações analisadas, identificar os métodos predominantes de aprendizagem ou seja, as maneiras mais típicas através das quais os balineses aprendem os valores e os comportamentos que caracterizam a sua cultura. Estes métodos, assim como as noções de hierarquia, elevação e respeito, seriam comuns a todos os balineses. Mas como esta proposição se expressa nas duas pranchas da série?

Composição destas pranchas comparadas às da série “Elevação e respeito”

A visualização simples é bastante diversa em cada caso, embora ambas as pranchas apresentem, cada uma, 8 fotografias. Nenhuma das cinco pranchas vistas há pouco (composições 9 a 13) apresenta exatamente o mesmo modelo de apresentação das imagens encontrado seja em 15 como em 16 (ver composições 14 e 15). Nas duas pranchas de “aprendizagem visual e cinestésica” são apresentadas 6 situações diferentes nas quais estão representados os métodos de aprendizagem visual (15/ 1 a 3, 4 e 5, 8) e cinestésica (15/6, 7 e 16/1 a 8).

Além disso, outras temáticas aparecem de modo secundário, por exemplo, as relações entre pais e crianças (15/4 a 6), a iniciação das meninas na vida cerimonial (15/1 a 3), ou mesmo o “sentido de elevação” associado à cabeça (15/1 a 3), ambas abordadas em outras partes da análise.

Note-se que, assim como foi visto na série “elevação e respeito”, um tema principal é desenvolvido pelos comentários introdutórios e relativos das figuras. Paralelamente, outros temas correlacionados são apenas mencionados

e, numa outra prancha, série ou seção, recebem maior atenção. E ainda, que a prancha 15 aborda um conjunto de situações diversas para apresentar o tema da série, notadamente em seu comentário introdutório, por meio de proposições gerais de cunho teórico (como fazem, de certa maneira, as pranchas 10 e 12 da série anterior).

Um aspecto mais específico (aprendizagem visual e cinestésica numa lição de dança) é abordado separadamente na prancha 16, cujos comentários verbais são principalmente de cunho mais descritivo (como fazem as pranchas 11, 13 e 14 na série anterior). Percebe-se, desse modo, que ambas as séries contêm pranchas (10, 12 e 15) cujo “modelo de apresentação” é elaborado para apresentar as idéias centrais (proposições genéricas em torno da cultura balinesa) e pranchas cujo “modelo de apresentação” procura desdobrar um ou outro elemento inicialmente apresentado.

No caso da prancha 16, trata-se de um “modelo de apresentação” que pode ser chamado “seqüencial”²⁶. Aí uma única situação é considerada sob o mesmo ângulo de tomada (uso do tripé) através da seqüência composta por 8 fotografias. A situação (que pode ser vista, também, no filme editado por Mead “Learning to dance in Bali”) é descrita minuciosamente nos comentários escritos e representa um exemplo da aprendizagem cinestésica (a “rota muscular”: um corpo conduz o movimento do outro corpo para ensiná-lo).

Viu-se no capítulo 2, na seção dedicada ao *Growth and Culture*, a importância do equilíbrio na cultura balinesa e a maneira como ele é aprendido desde a infância (ver composição 27 [*Balinese Character*], p. 316). Trata-se, neste caso, da 3ª prancha da seção “aprendizagem”. Constitui, pois, outro exemplo de aprendizagem cinestésica, com outro “modelo de apresentação” elaborado a partir de 5 situações tanto quanto 2 pinturas e 1 escultura em relevo. Esta prancha é, por sua vez, associada à seção seguinte através dos seus comentários introdutórios.

Pode-se dizer, enfim, que as conclusões gerais (em torno da elaboração e montagem das pranchas) às quais se chegou na análise mais detida da série “elevação e respeito” podem ser transpostas na consideração desta outra série. Contudo, a questão da aprendizagem é apresentada nos comentários escritos como um tema fundamental na formação do caráter balinês. Como explicar que tão poucas pranchas tenham sido dedicadas a este assunto? Propõe-se, inicialmente, examinar mais de perto as remissões efetuadas nesta série.

Uma hipótese sobre a correlação entre seções a partir do tema da aprendizagem

Quais seriam, pois, as possíveis correlações entre o tema desta série e outras pranchas, séries e seções do conjunto de *Balinese Character* (inclusive a última prancha que será abordada mais adiante)? Seguem-se considerações verbais muito mais sugestivas e convidativas, não definitivas ou tampouco totalmente visualizáveis (já que as pranchas-destino das remissões não estão

²⁶ Como propôs Samain, E. “*Balinese Character* (re)visitado” in Alves, A. *Op. Cit.*, 2004, p. 56.

reproduzidas aqui). A idéia é perceber de que maneira o tema da “aprendizagem” se estende a outras partes da “análise fotográfica”.

Viu-se, através dos comentários verbais da prancha 16, a ênfase do texto em torno dos aspectos ethológicos (comportamentos expressos pelos olhares, braços e mãos notadamente) da aula de dança, bem como na relação visual e cinestésica entre o professor e seu aprendiz. O comentário introdutório apresenta apenas uma, e conclusiva, proposição de cunho mais propriamente teórico e abstrato²⁷:

“Esta seqüência de fotografias ilustra dois pontos essenciais na formação do caráter balinês. Por ocasião da sua lição de dança, o aluno aprende a passividade e adquire consciência em separado de cada uma das partes de seu corpo.” (BC, 87)²⁸

Ao final deste enunciado o leitor é remetido à figura 4 da prancha 20. Lembre-se que esta mesma figura foi objeto de uma remissão feita no comentário introdutório da prancha 14. Trata-se do desenho de uma entidade protetora na qual cada parte do corpo é personalizada separadamente, como se cada membro, ou articulação entre os membros, tivesse uma individualidade. Ao lado deste desenho são apresentadas outras 7 fotografias de artefatos balineses, conhecidos como títeres ou fantoches (*Wajangs*), usados nos teatros de sombras.

O texto dos comentários verbais procura, através destas figuras, indicar as atitudes e fantasias dos balineses com relação ao corpo. Através da visualização desta prancha (não reproduzida aqui) torna-se possível perceber claramente o motivo da remissão feita a ela: o modo como expressa uma das lições da aula de dança, a “consciência em separado de cada uma das partes do corpo”, uma vez que nos artefatos mostrados o corpo é formado por partes separadas que se juntam (notadamente na pintura mencionada e nos fantoches do teatro de sombras).

Esta prancha 20, por sua vez, é a terceira da série “transe e *beroek*” (pranchas 18-20, não reproduzidas aqui), nas duas anteriores são consideradas, através de um conjunto de situações, relações entre a postura corporal de pessoas em estado de transe e a “fantasia balinesa de que o corpo é feito de partes separadas que podem cair como pedaços.”²⁹ Esta fantasia é denominada na língua balinesa pelo termo *bëroek*.

Esta série, por sua vez, constitui uma parte da seção intitulada “integração e desintegração do corpo” (pranchas 18-25, não reproduzidas aqui). Suponha-se, então, que a remissão à figura 4 da prancha 20 se estende a toda a seção acima mencionada. Isto, na medida em que o método de aprendizagem cinestésica diz respeito a todo um conjunto de concepções

²⁷ (BC, 87).

²⁸ O problema da dissociação de partes do corpo e sua importância na interpretação da cultura balinesa foi abordado no capítulo 2, nas considerações dedicadas ao *Growth and Culture*.

²⁹ (BC, 88).

(*eidos*) e de práticas (*ethos*) corporais culturalmente estabelecidas (danças, situações de transe, etc.)³⁰.

Uma outra remissão para esta mesma seção “integração e desintegração do corpo” é feita na figura 4 da prancha 16 (ver composição 15, fig. 4), que enfoca a posição das mãos e a expressão facial do professor. Remete-se daí para a prancha “22 – posição das mãos na dança” (não reproduzida aqui), na qual é possível comparar posição de mãos e expressão facial em 4 diferentes situações.

Nesta prancha 22 são mostrados, também, dois títeres do teatro de sombras (figs. 5 e 6) cujas posições das mãos e dos dedos são comentadas no texto relativo destas figuras. Note-se como estas posições das mãos estão associadas a todo um conjunto de crenças e fantasias em torno do corpo em Bali, sobretudo a idéia de as partes do corpo são entidades distintas (figura 4 da prancha 20, referida no fim do comentário introdutório da prancha 16).

No comentário introdutório da prancha seguinte, “17 – Equilíbrio” (ver composição 27 [*Balinese Character*], p. 316), são feitas remissões integrais às pranchas 14 a 16 (composições 13 a 15 [*Balinese Character*]) tanto como às pranchas 18 a 20 (não reproduzidas aqui). Ambas estas remissões tem o propósito de comparar a imagem do corpo perfeitamente integrado (dada nesta prancha 17) à imagem oposta, na qual o corpo é “feito de partes separadas que podem cair como pedaços” (note-se, neste sentido, como o aluno da prancha 16 aprende movimentos independentes dos dedos e das mãos).

Uma outra remissão feita nas figuras 8 e 9 conduz o leitor para três figuras de uma seção posterior intitulada “orifícios do corpo” (pranchas 26-37). Nesta seção são tematizados os atos de mamar (ver composição 24), defecar, urinar, comer e higienizar, tanto como o modo como constituem aspectos ethológicos (na medida em que, por exemplo, os atos de comer e de defecar se acompanham de expressões envergonhadas, bem como de posturas específicas e assim por diante). Estes comportamentos são, por sua vez, associados às situações de aprendizagem que remetem para a mais tenra infância (prancha 26, ver composição 24, p. 310).

Viu-se, portanto, que as remissões da seção “Aprendizagem” (pranchas 15 a 17) levam apenas às duas seções seguintes “Integração e desintegração do corpo” (pranchas 18 a 25) e “Orifícios do corpo” (pranchas 26 a 37). Estas duas seções, assim como a série “elevação e respeito” (pranchas 10 a 14) enfatizam padrões ethológicos balineses vistos nas formas de expressar o sentimento de respeito, o estado sagrado do transe e, por fim, a própria corporalidade (em suas funções básicas).

³⁰ Canevacci apontou para a relação entre *Balinese Character* e as “célebres ‘técnicas do corpo’ de Mauss”, para ele “(...) A análise ‘objetiva’ do comportamento dos balineses focaliza o corpo deles como ator comportamental que expõe em público um determinado ethos plasmado por emoções dramatizadas. Porém, se o caráter balinês é o corpo, o texto é o testemunho de como o corpo pode ser analisado infinitamente nas mais minuciosas particularidades (...) Pela primeira vez na história da antropologia, as emoções corporais são alçadas ao nível de pesquisa sistemática.” Este autor cita, também, o trabalho de Darwin (ver composição 30). Canevacci, Masimo. *Antropologia da Comunicação Visual, Op. Cit.*, p. 83.

É, portanto, relação entre a aprendizagem cinestésica e a corporalidade que fica mais evidente nestas remissões. A maneira de conceber o corpo na cultura balinesa correlaciona-se, de certo modo, aos métodos de aprendizagem uma vez que na relação cinestésica o corpo do aluno deve ficar solto e se deixar conduzir, tal como o bebê aprende sobre equilíbrio na medida em que é conduzido (carregado) freqüentemente junto ao corpo da mãe. Poder-se-ia dizer, enfim, que os padrões ethológicos (expressões de respeito, estados de transe e respectivas posturas corporais associadas, tanto como o equilíbrio experimentado junto à mãe) seriam efetivamente incorporados desde a infância.

Dessa maneira, não será também que em seções posteriores do livro, sobretudo "pais e crianças" (pranchas 45-68), "irmãos e irmãs" (pranchas 69-74) e "estágios do desenvolvimento infantil" (pranchas 75 a 83), estariam implícitas as noções de aprendizagem visual e cinestésica? Isto, na medida em que toda e qualquer situação vivida no âmbito da sociedade (e da família) seria potencialmente um contexto de aprendizagem do *ethos* cultural (contexto no qual aprende-se ao observar, tanto quanto ao ouvir e mesmo ao entrar em contato corporal)?

Nesta perspectiva, a idéia geral que preside a correlação entre as seções iniciais (dedicadas à orientação espacial, aos níveis hierárquicos e ao tema da corporalidade) e finais (dedicadas às relações familiares, aos estágios do desenvolvimento infantil e aos ritos de passagem), portanto, diz respeito à maneira como as emoções (culturalmente padronizadas) são vivenciadas e progressivamente (desde a infância) incorporadas nos comportamentos típicos adquiridos. Desse modo, as seções anteriores (nas quais se identificam padrões ethológicos) estariam ligadas, pela idéia da aprendizagem, às seções posteriores (nas quais são identificados contextos sociais em que tais padrões são aprendidos ou incorporados).

Neste sentido, os comentários introdutórios da última seção, "Ritos de passagem" (pranchas 84-100), afirmam que "como em outras partes do livro, os rituais serão examinados como ocasiões propícias à expressão das emoções". Acrescenta-se que as descrições da forma geral e dos detalhes ritualísticos são considerados apenas na medida em que "lançam luz sobre o caráter balinês"³¹. Indícios de que o interesse nos rituais estaria ligado ao fato de os mesmos constituírem contextos de aprendizagem do *ethos* balinês, contextos para a expressão típica das emoções presentes na formação do caráter e da personalidade.

Esta hipótese de que a aprendizagem é fundamental para a compreensão da arquitetura geral das seções de *Balinese Character*, no entanto, ficará apenas esboçada. Já que sua demonstração exigiria um exame mais detalhado de todas as seções mencionadas.

³¹ (BC, 223).

De qualquer modo, vale atentar aqui para uma passagem significativa de Bateson, encontrada em outro texto, já referido anteriormente, no qual ele fala sobre as concepções teóricas presentes em *Balinese Character*³²:

“(...) Tal transposição postulada de um contexto de aprendizado a outro nos dará um sistema teórico que nos permitirá falar sobre as diferenças de caráter (...). Podemos facilmente enxergar como tal teoria atribuiria precisão a qualidades da ordem de “pessimismo”, “otimismo”, “fatalismo”, “iniciativa”, “nível de aspiração” e similares, e nos levaria a esperar que qualidades deste tipo, aprendidas através de experiência num tipo de contexto, seriam transpostas a vários outros tipos de contextos. Esta, sugiro, é a explicação da uniformidade ethológica e eidológica característica de cada cultura humana. (...)”

De tal análise sistemática dos contextos de aprendizado e das interpretações nativas de contexto que estão implícitas nos dados culturais, podemos esperar construir uma ciência formal da cultura.”

A passagem de Bateson foi sugere a importância fundamental da aprendizagem, o que poderia justificar o lugar modesto dado ao tema (3 pranchas) no conjunto de *Balinese Character*. Isto, na medida em que o mesmo estaria implícito em outros contextos oferecidos nas demais seções da “análise fotográfica”. Assim, as correlações entre as diferentes seções mencionadas teria como base teórica uma tal concepção da aprendizagem³³, pressuposta na seção homônima (pranchas 15 a 17).

Fundamentação das correlações através das fotografias

Viu-se, mais atrás, como a fotografia concebida sob planos gerais e suas potencialidades expressivas (sejam isoladas ou organizadas segundo diferentes “modelos de apresentação”) se ajustam à concepção teórica que fundamenta a elaboração e a montagem das pranchas em *Balinese Character* (as noções de *ethos* e *eidos*, tanto como as relações intrincadas entre cultura e personalidade, correlacionadas, agora, a uma teoria da aprendizagem mencionada acima).

Notou-se, no mesmo sentido relativo ao uso das imagens como parte do discurso antropológico, que as pranchas, tanto como as fotografias e as remissões, permitem ao leitor circular entre diferentes contextos (situações fotografadas) e orientações comportamentais abordadas (pessoais-corporais, inter-pessoais e com relação ao espaço). Isto, na medida em que cada orientação é visualizada simultaneamente às outras nos mais variados contextos.

Cabe, portanto, aos comentários escritos enfatizar uma ou outra orientação a cada vez, em cada prancha, série ou seção. Dessa maneira, aquilo que se deixa ver simultaneamente pelas imagens é interpretado

³² Bateson, G. “Sex and culture” in Haring, D. *Op. Cit.*, p. 153.

³³ Uma passagem de Mead em outro texto também pode ser citada aqui: “(...) Aqui a ênfase recai sobre o *ethos* da cultura e sobre os métodos educacionais pelos quais este *ethos* é imbuído nas personalidades das gerações sucessivas (...)”. Mead, M. *The mountain Arapesh I*, *Op. Cit.*, 1938.

sucessivamente pelos textos. No entanto, para não perder a dimensão simultânea possibilitada pelo uso das fotografias, as remissões foram inseridas. Sejam como forma de balizar a rigidez das categorias tanto como para contrabalançar a linearidade dos comentários escritos. Como, no entanto, seria possível demonstrar tal proposição?

Vejamos, pois, através da última seção da “análise fotográfica”, como as expressões visuais e verbais vão indicar (ou não) o encerramento da mesma. Além disso, dados gerais sobre as remissões em todas as seções vão apontar para a tendência circular presente na leitura de *Balinese Character*.

Ritos de passagem

As considerações seguintes, em torno da última seção de *Balinese Character*, procuram complementar os esclarecimentos acerca da dinâmica circular de leitura possibilitada pela reciprocidade verbal-visual experimentada. Espera-se dar ao leitor uma idéia geral do movimento criado pelas remissões no conjunto da obra. Ver-se-á, também, como as imagens e os comentários escritos se apresentam na última prancha do livro, de maneira a retomar as considerações metodológicas levantadas anteriormente no tocante ao uso das fotografias neste discurso antropológico sobre a cultura balinesa.

Na seção “ritos de passagem”³⁴ (pranchas 84-100) um lugar especial é dado aos ritos mortuários e às atitudes e expressões balinesas diante da morte (pranchas 88-100). A prancha 88, que abre a série dedicada aos ritos mortuários, apresenta cenas de performances teatrais (dentro do drama da bruxa) dedicadas à representação das reações balinesas diante da morte.

Os comentários verbais sugerem que estas cenas são mais “compreensíveis para um observador europeu” na medida em que os atores procuram expressar sentimentos de pesar, de horror e de medo. No entanto, acrescenta-se que estas expressões são tipicamente teatrais e que nas situações não teatrais tais emoções não são as mais notáveis.

As demais pranchas mostram uma grande variedade de ritos mortuários relativos aos funerais, à exumação e à cremação. Nestas situações são apontadas expressões de zombaria (risos), de indiferença e de excitação (correrias e gritos), o que torna o *ethos* balinês marcadamente diferente, no que toca às atitudes diante da morte, do que se pode observar entre povos europeus.

“O luto não é institucionalizado, (...) os ritos mortuários são repetitivos e nunca se completam. (...) Consistem na purificação do corpo seguida de sua destruição ou despacho. O ato de destruição é seguido por uma despedida final do corpo. Isto torna necessário um novo despacho para o substituto do corpo (espécie de boneco) para o qual se fez a despedida final, o que é feito novamente através de purificação e destruição”³⁵.

A maioria das situações enfocadas ocorreram em Batoean, várias seqüências fotográficas são analisadas e o texto dos comentários verbais chama a atenção notadamente para os aspectos ethológicos expressos nas cenas fotografadas. As pranchas e seus comentários introdutórios apresentam os principais temas envolvidos nos ritos mortuários, enquanto os comentários relativos das figuras descrevem os detalhes das situações, tanto quanto indicam suas correlações com os temas gerais bem como com outros temas paralelos. A única exceção está no comentário introdutório da última prancha, que é visivelmente maior que os demais na medida em que procura oferecer uma conclusão geral da seção. O modelo de apresentação desta prancha

³⁴ Como já foi dito, para acompanhar melhor as menções às seções e pranchas e seu lugar no conjunto da obra sugere-se, eventualmente, consultar o “Anexo II”, p. 443.

³⁵ (BC, 232).

também se diferencia e traz uma disposição de fotografias inédita no restante das pranchas.

A prancha 100 "Continuidade da vida": introdução

Na leitura do texto introdutório (ver composição 16 [*Balinese Character*]) diversas remissões ficam implícitas na medida em que são retomados temas abordados em pranchas anteriores. Uma ênfase na circularidade (dos ritos mortuários, do ciclo de vida balinês e de seu calendário) aparece oposta ao modo como "nós" concebemos o tempo, a passagem da vida e a organização de eventos sociais. A isto se relaciona a ausência de clímax (como momento final) "nas suas seqüências de amor e ódio"³⁶.

Estas peculiaridades do modo de vida balinês, segundo o texto dos comentários introdutórios, são vistas de forma negativa por "nós". Contudo, acrescenta-se, para os balineses estas características (falta de pontuação) são concebidas como "continuidade". O que interessa questionar neste caso é como esta idéia de continuidade se expressa pelas imagens apresentadas na prancha?

Motivos enfocados, comentários relativos e remissões

Os motivos enfocados na prancha mostram os dois momentos extremos do ciclo da vida balinesa: o ritual de nomeação da criança e os ritos mortuários relativos ao espírito dos mortos. Os comentários relativos das figuras mantêm as mesmas características percebidas em outras pranchas, não fornecem qualquer indicação de que se trata efetivamente dos últimos comentários relativos. Descrevem as situações enfocadas e apontam para as relações dos motivos visualizados com temáticas anteriores.

Nas duas primeiras figuras (uma seqüência) enfatiza-se a posição das mãos (*expressão de respeito*) da pequena criança de oito meses. Na figura 1 tal posição é ensinada *cinestesicamente* pela condutora da cerimônia e na figura 2 supõe-se que a criança, agora no colo da mãe, está em vias de aprender a repetir tal gesto (note-se que os temas da aprendizagem e do sentimento de respeito são retomados).

Nas duas últimas figuras, tomadas em diferentes locais e situações, enfatiza-se justamente a idéia de "continuidade", evidentemente correlacionada às figuras anteriores. Desta vez, na figura 3, são as representações do espírito do morto (espécies de bonecos) que são postas a rezar numa cerimônia mortuária. O sacerdote diz ao espírito que se vá para que a neta do morto, que aguarda sua primeira menstruação, possa atingir sua maturidade e realizar os ritos de puberdade (tematizados na prancha 82, não reproduzida aqui). Na última figura duas mulheres retornam para casa após uma cerimônia mortuária no campo, a sacerdotisa da vila vai na frente e está possuída pelos espíritos dos mortos que falam através dela.

³⁶ (BC, 255).

As duas últimas remissões feitas pelo comentário relativo da figura 4 conduzem à prancha anterior e, também, à prancha 6 da seção "introdução". As figuras indicadas pelas remissões mostram momentos cerimoniais anteriores ao que se vê na figura 4, ou seja, parte da seqüência que termina nesta cena da última prancha pode ser revista, nesta mesma última seção como, também, na primeira.

Neste sentido, estas últimas remissões seguem o mesmo movimento observado nas remissões feitas em outras pranchas abordadas mais atrás: apontam inter-relações internas (à série ou seção) tanto quanto externas, relativas às demais seções da análise. É significativo, principalmente, que uma destas últimas remissões conduza o leitor justamente à primeira seção ("introdução").

Visualização da prancha e das imagens fotográficas

Na visualização da prancha (ver composição 16 [*Balinese Character*]) outros elementos podem ser notados e esclarecem também outras questões levantadas anteriormente. Nenhuma outra prancha apresenta apenas 4 figuras. O circuito visual de leitura desta prancha parece caminhar de cima para baixo na direção do centro, e não como se observou em outras pranchas: da esquerda para a direita (seja em sentido horizontal, diagonal ou vertical).

Em todas as fotografias há uma forte relação estabelecida com o extra-quadro. A fotografia ampliada (3) é, sem dúvida, o centro da prancha para o qual o olhar tende a convergir. Esta fotografia, por sua vez, apresenta linhas diagonais que vão de baixo para cima e da esquerda para a direita (onde aparecem algumas crianças que observam a cerimônia) ou, também, na direção inversa onde se faz sentir a presença do extra-quadro. Este movimento, quando pensado na configuração interior da prancha, conduz ou à próxima figura 4 ou de volta à figura 2.

Esta última se opõe à sua seqüência complementar na figura 1, na medida em que as duas pessoas que seguram a criança ficam (na configuração interior da prancha) de costas uma para a outra. A segunda (2) voltada para a direita e a primeira (1) voltada para a esquerda. Note-se, contudo, o movimento de centralização nesta figura 1, dado pelos olhos da criança voltados para a câmera. Já na figura 4 o movimento diagonal interno à fotografia é claramente indicado pelas duas mulheres vistas de costas para a câmera. Elas andam em sentido da direita para a esquerda (como se voltassem para dentro do livro). Note-se, também, a oposição complementar entre as figuras 3 e 4.

É significativo, portanto, que a configuração da prancha integrada à forma como os motivos são enfocados nas fotografias (inclusive a presença do extra-quadro) resulte num circuito visual que conduz não para frente ou para a direita (o que poderia indicar um encerramento) mas, sim, para trás ou para a esquerda-centro (como que de volta para dentro do livro).

É significativo, também, que a imagem das senhoras idosas

acompanhadas pelos espíritos dos mortos, tanto como as imagens de uma criança que acaba de receber (incorporar) o espírito de um seu antepassado, estejam às voltas com uma imagem maior central na qual um sacerdote despacha o espírito do morto para que a neta do mesmo possa passar, através dos ritos de puberdade, para uma vida mais secular (que inclui o casamento).

Dessa maneira, com base em apenas 3 situações fotografadas, tornou-se possível constituir um “modelo de apresentação” bastante expressivo em termos da idéia central da prancha. Há, além disso, uma transposição do tema para a própria concepção da “análise fotográfica” que, neste sentido, não teria propriamente um fim mas, antes, uma continuidade dada pelas remissões, por exemplo para a primeira seção.

Não por acaso temas anteriores (respeito, aprendizagem) são retomados e parecem convidar o leitor a uma reconsideração das seções anteriores, uma vez terminado o percurso que o levou à última prancha.

Às voltas com as remissões no conjunto da obra

A consideração de todas as remissões explícitas, presentes nos comentários introdutórios tanto quanto nos comentários relativos de figuras, é bastante esclarecedora quanto a isto. Apenas 12 entre 100 pranchas não trazem remissões³⁷ para outras pranchas, embora estejam de um modo ou de outro correlacionadas dentro de suas seções e, além disso, muitas vezes trazem remissões internas (para figuras da mesma prancha).

Todas as demais 88 pranchas trazem remissões para outras pranchas e não são poucas, ao todo 308. Ao considerar as remissões de cada seção com relação às demais seções o movimento das remissões se esclarece. Cada seção contém remissões internas (para pranchas e figuras da mesma seção) tanto quanto externas (para pranchas e figuras de várias outras seções).

Assim, invariavelmente cada seção remete para quase todas as demais seções. O maior número relativo de remissões por prancha (ao dividir o total de remissões numa seção pelo número de pranchas desta mesma seção) ocorre justamente na última seção “Ritos de passagem”. Neste caso, é como se o leitor fosse reconduzido cerca de 4 vezes por prancha, para outras pranchas, em sua maioria pertencentes às seções anteriores. O que vai de encontro às considerações expostas em torno da prancha 100.

Portanto, a última seção tem sua continuidade assegurada, desse modo, através de mais de 30 remissões para seções anteriores. De modo parecido, a seção “introdução” contém cerca de 20 remissões explícitas para seções posteriores. Quando se trata das demais seções intermediárias, as remissões externas vão para seções anteriores tanto quanto posteriores.

³⁷ São as pranchas (e respectivas seções às quais pertencem): 15 (aprendizagem), 31, 32, 36 (orifícios do corpo), 41 (jogos autocósmicos), 52, 64, 68 (pais e crianças), 71 (irmãos-siblings), 81 (estágios do desenvolvimento infantil), 84 e 88 (ritos de passagem).

A única seção que se diferencia, ou seja, que não remete para correlações com quase todas as outras seções nos sentidos apontados acima, é a seção "Aprendizagem" abordada anteriormente. Viu-se que suas remissões levam para duas seções posteriores nas quais o tema da corporalidade é desenvolvido. Viu-se, no entanto, que esta seção, a menor entre todas, com apenas três pranchas, é fundamental do ponto de vista do argumento teórico geral que preside as análises.

Além disso, tal seção estaria relacionada à diferenciação entre a primeira parte (4 primeiras seções após a "introdução", sem contar a própria seção "aprendizagem") e a segunda parte (4 últimas seções) de *Balinese Character*. Do ponto de vista desta diferenciação levantada, o movimento circular das remissões (no sentido de apontar correlações entre a primeira e a segunda parte) estaria plenamente justificado, embora certamente não reduzido apenas a esta função.

Foi notado anteriormente, na parte dedicada à série "elevação e respeito", que no âmbito de uma prancha (como também no âmbito desta mesma série e da seção correspondente), concomitantemente ao desenvolvimento do tema central, são retomados temas anteriores tanto quanto se apresentam temas posteriores. Isto, tanto ao nível da visualização das imagens como ao nível da leitura dos comentários introdutórios e relativos de figuras.

O mesmo movimento foi constatado, há pouco, a partir das remissões verificadas entre as 10 seções da análise. O que permite dizer que é possível entrar na análise fotográfica de *Balinese Character* mas não há como saber exatamente se há uma saída ("epílogo").

Pode-se, isto sim, circular interminantemente. Esta estruturação circular dos dados da pesquisa de campo se reflete, também, como se viu há pouco, na própria concepção circular do tempo e dos ciclos de vida e morte balineses, tanto como, por outro lado, numa concepção holística ou sistêmica da cultura, que tem na questão da aprendizagem (ou transmissão) um ponto-chave (lembre-se aqui a definição de *ethos* oferecida na introdução do livro).

Tais concepções teóricas não foram discutidas extensamente mas, antes, consideradas apenas em suas linhas gerais e na maneira como aparecem nos exemplos examinados. O suficiente para demonstrar que a questão da visualidade na antropologia parte dos próprios projetos teóricos que constituem seus fundamentos. Procurou-se, neste sentido, refletir sobre o uso da fotografia, com suas potencialidades expressivas e significativas próprias, e seu ajustamento ao discurso antropológico elaborado em *Balinese Character*.

Fechamento

Remissões e interatividade

A arquitetura geral da “análise fotográfica” de Bateson impressiona, entre outras razões, pela capacidade de congrega dados verbais e visuais de um modo muito mais complexo do que pode parecer a uma primeira vista. Pode-se perguntar, desta vez, sobre a elaboração das remissões e perceber, pelo que foi apresentado há pouco, que estas inter-relações, embora pudessem estar previstas desde o início da confecção de um trabalho como este, não foram exatamente calculadas desde o começo.

Uma vez concebida a estruturação geral das seções, foi iniciado o trabalho de elaboração e de montagem de cada prancha. Pode-se dizer que somente após esta última fase já estar avançada, senão finalizada, é que o texto foi elaborado (com base nas notas de campo sincronizadas às fotografias). A maioria das remissões deve ter sido inserida nesta etapa tanto como após a finalização do texto dos comentários escritos. No entanto, é bem provável, também, que muitas delas tivessem sido concebidas já durante a elaboração e a montagem das pranchas.

Há que se dizer que Bateson parou em 308 remissões, muitas outras ainda são possíveis e, desse modo, ao leitor é dada a chance de constata-las, na medida em que passa a explorar outras possibilidades da tendência circular sugerida nas remissões. Na prancha 100 vista há pouco (ver composição 16), por exemplo, relações com imagens e temas de seções e pranchas anteriores foram notadas (respeito, aprendizagem), embora não tenham sido referidas explicitamente através de remissões. Note-se, neste sentido, uma certa abertura ou, em outras palavras, a possibilidade de experimentar o método utilizado.

Trata-se de uma espécie de interatividade estabelecida. Como notaram Allison e Marek Jablonko³⁸:

“(...) Diferentemente de um filme, no qual imagens e palavras são coordenados ao longo de uma linha de tempo, o leitor que deseje correlacionar a narrativa verbal com as imagens deve voltar atrás e avançar à frente entre diferentes páginas [pranchas]. Para usar uma noção comum hoje, pode-se chamar o trabalho de Mead e Bateson de ‘interativo’, muito embora ele apareça na forma material do livro e não de um programa de computador.”

Estes autores chamam a atenção, também, para o processo de seleção das imagens, através da projeção dos 25 mil diapositivos e elaboração de cartões, a partir das categorias concebidas, nos quais as imagens relevantes em cada categoria foram separadas para possível inclusão no livro. Deste primeiro estágio, do qual resultaram 6 mil fotografias, foram feitas novas escolhas, até chegar às 759 imagens que compõem *Balinese Character*. Segundo ainda Jablonko³⁹:

³⁸ Jablonko, Allison e Marek. “As we understand it” in Chiozzi, Paolo. (ed.) *Yearbook of Visual Anthropology*, Firenze, Angelo Pontecorvoli, 1993, (pp. 39-78), p. 43.

³⁹ *Ibid.* p. 41.

"(...) Este trabalho envolvido na classificação das imagens, numa época pré-computacional, deve evocar nossa admiração num projeto de tal magnitude."

No tocante às condições da "interatividade" em *Balinese Character*, viu-se que a fotografia desempenha um importante papel, na medida em que seu enfoque sob planos gerais permite visualizar múltiplos e simultâneos elementos numa mesma cena (o que foi considerado anteriormente). Já a tarefa de classificação e de manipulação das imagens parece, de fato, plenamente viável em nossa era informática. Mas ao fim dos anos 30 pode-se tentar imaginar quanto de mobilização humana e material foi empregada no trabalho colaborativo que resultou em *Balinese Character*.

Fotografias, montagem e "modelos de apresentação"

Kohn⁴⁰ chamou a atenção, ao considerar a prancha 10 (ver composição 9), para o modo como "a montagem cria uma nova síntese" e não simplesmente reúne fragmentos de realidades desconexas. Kohn pensa a justaposição entre 10/1 e 10/2 (ver composição 9, figs. 1 e 2) do ponto de vista da montagem cinematográfica. Assim, a sobreposição de um plano ao outro na edição levaria o espectador a associar o gesto de respeito (10/1) diretamente à montanha sagrada (10/2). Identifica, nesta mesma perspectiva, várias técnicas de montagem cinematográficas na prancha 10.

Em sentido semelhante, pode-se falar dos "modelos de apresentação"⁴¹ das imagens nas pranchas, como forma de distinguir o trabalho com imagens fixas impressas em relação ao cinema. Esta noção mostra-se adequada, neste caso, à tentativa de refletir sobre as inúmeras possibilidades de significação dadas pela justaposição de fotografias num mesmo plano (prancha). Embora a questão da complementaridade entre os filmes editados por Mead e a "análise fotográfica" de Bateson tenha sido apenas mencionada (no capítulo 2), deve-se notar que estas duas perspectivas (fotográfica e cinematográfica) são, também, singulares em termos de suas "pensatividades"⁴².

Assim, pensar as justaposições de *Balinese Character* em termos da montagem cinematográfica, como faz o texto de Kohn, leva a perceber a complexidade de sua elaboração. Mas implica em deixar para segundo plano a própria originalidade da reciprocidade verbal-visual experimentada através de pranchas mutuamente contextualizadas em formato de livro (com imagens fixas impressas e justapostas paralelamente aos textos que lhes acompanham).

⁴⁰ Kohn, Richard. "Trance dancers and aeroplanes: montage and metaphor in ethnographic film" in Chiozzi, Paolo. (ed.) *Op. Cit.*, 1993, (pp. 27-38), p. 28.

⁴¹ Noção proposta em Samain, E. "*Balinese Character* (re)visitado" in Alves, A. *Op. Cit.*, 2004, ps. 55-56.

⁴² Recorri aqui a uma expressão utilizada por Roland Barthes na sua *Câmara Clara*: "(...) Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma. (...)” Barthes, Roland. *Op. Cit.*, 1984, p. 86 (grifo original).

Viu-se, neste sentido, um comentário de Mead (no capítulo 1) no qual ela concebe de maneira distinta, de um lado, a edição de filmes e a redação de livros (no caso sua autobiografia) e, de outro, a disposição de fotografias lado a lado (no processo de escolha das imagens que seriam, então, adicionadas ao seu texto já pronto). Talvez se pudesse discutir, em outra ocasião, este problema nos termos de diacronia (dada na linearidade da escrita como na sucessividade fílmica) e de sincronia (dada nas imagens fixas justapostas).

Outra antropóloga, Claudine de France, pensa a questão de outros ângulos e dedica-se, sobretudo, às potencialidades expressivas do cinema no campo da antropologia. Na constituição da chamada “antropologia fílmica” (como alternativa à problemática denominação “antropologia visual”) ela pressupõe correlações estreitas entre filmes e textos⁴³:

“(…) É por isso que os progressos globais da disciplina serão extremamente lentos enquanto não se efetuar um vaivém orgânico constante entre os trabalhos fílmicos e os trabalhos escritos, ambos enriquecendo-se mutuamente e avançando de forma concertada. Caso contrário, filmes e textos continuarão a caminhar paralelamente, segundo os próprios ritmos, sem outra coerência que não a obra do acaso. (...)”

Não será, contudo, que o tipo de reciprocidade verbal-visual de *Balinese Character* deveria ser considerado, nesta perspectiva, como o “caminho do meio”?

Outras críticas em torno do método de Balinese Character

Michael Hitchcock e Lucy Norris⁴⁴ criticaram o fato da “relevância científica” se sobrepôr às considerações estéticas em *Balinese Character*, “apesar da qualidade visual de inúmeras fotografias”. O fato de as imagens serem reproduzidas em tamanhos relativamente pequenos e, às vezes, uniformizados, foi também criticado no mesmo sentido. Segundo estes autores, em que pese o interesse dos assuntos abordados e a “lucidez dos comentários escritos que acompanham as fotos”, o livro tem uma “aparência monótona”, conseqüência de sua adesão à “ortodoxia acadêmica”.

Para refletir brevemente sobre estas considerações, não desprovidas de sentido muito embora não atravessadas por um viés propriamente antropológico, sugere-se a visualização comparada de dois outros trabalhos. *Gardens of War* (ver composições 49 a 51, pp. 369-381) de Robert Gardner e Karl Heider e *The Edge of Forest* (ver composições 52 a 56, pp. 382-391) de Richard Sorenson. Ambos receberam prefácios de Mead e constituem propostas de exploração do mesmo princípio de justaposição presente em *Balinese Character*, cada um à sua maneira e com limitações tanto quanto méritos em relação ao seu predecessor. Note-se que a simples visualização

⁴³ France, Claudine. “Antropologia fílmica – uma gênese difícil, mas promissora” in France, Claudine. (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, Ed. Unicamp, 2000 (tradução de Március Freire), p. 21.

⁴⁴ Hitchcock, Michael and Norris, Lucy. *Bali, the imaginary museum. The photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 1995, ps. 64-65.

nestes dois casos fornece uma impressão diversa daquela obtida na visualização das pranchas de *Balinese Character*.

O problema da uniformização das imagens, contudo, aparece intensificado no segundo trabalho mencionado e surge muito bem resolvido no primeiro, na medida, também, em que são apresentadas duas páginas com imagens fotográficas. As composições 57 a 59 (pp. 393-403), que aparecem originalmente no artigo referido há pouco, de Allison e Marek Jablonko, também constituem exemplo semelhante de justaposições de imagens (esteticamente selecionadas) em tamanhos variados ao longo de duas páginas. Esta opção valoriza as imagens mas, por outro lado, concede um lugar diverso ao texto.

Viu-se, além disso, no capítulo 2, como os trabalhos de Mead e Heyman (composições 34 a 40 e 45 a 48, ps. 331 e 357) se baseiam no mesmo princípio de justaposição em páginas duplas, com forte senso estético e, no entanto, pouca reciprocidade verbal-visual.

A crítica da herança colonial

Outro problema apontado em *Balinese Character* diz respeito ao tipo de relação estabelecida com os balineses (tanto como levanta o problema da "objetividade" mais de 50 anos depois de sua publicação!). Masimo Canevacci coloca a questão nos seguintes termos⁴⁵:

"(...) A escolha deles em focalizar somente o comportamento e a comunicação das emoções faz surgir outro problema metodológico sobre a validade dos relatos, baseados somente sobre interpretações do comportamento assumidas como 'objetivas', sem procurar uma subjetividade balinesa, entrando com eles numa relação dialógica. Falta este aspecto. Os autores parecem convencidos de que seu tipo de observação objetiva (anotações e fotos) seja suficiente para determinar esse ethos, sem fazer com que surja aquela que é a eventual explicação consciente de determinado comportamento. (...)"

Seria precipitado concordar inteiramente com Canevacci (como não dizer, por exemplo, que o secretário balinês de Mead e Bateson, I Made Kaler, não auxiliou a ambos em suas interpretações?) mas não há como negar que o problema aparece no livro. No entanto, não se pode esquecer que, nos anos 30, a antropologia ainda procurava se firmar como disciplina científica autônoma, num contexto no qual a "objetividade" era considerada de um modo inteiramente diverso do que é hoje, no limiar deste século XXI. Assim, falar em "procurar a subjetividade balinesa" nos anos 30 soa um pouco deslocado, como se fosse demasiado simples transpor para aquela época aquilo que pertence ao campo da reflexão antropológica mais recente.

Outras críticas, relativas da herança colonial da antropologia, são possíveis em *Balinese Character*. Emmison e Smith⁴⁶, por exemplo, julgam ofensiva a exposição de algumas imagens dos balineses (notadamente cenas

⁴⁵ Canevacci, Masimo. *Op. Cit.*, 2001, p. 78.

⁴⁶ Citado em Pink, Sarah. "Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology" in *Visual Studies*, Routledge, vol. 18, n. 2, out2003.

de exumação de cadáveres ou de cães comendo fezes de uma criança, não reproduzidas aqui). Em sentido semelhante, a problemática sobre a esquizofrenia em Bali, discutida no capítulo 2, poderia ser acrescentada aqui. Tais considerações são efetivamente importantes para a história da disciplina. Nos dias de hoje o problema da ética de abordagem se faz notar com toda sua força.

O recente trabalho publicado por André Alves no Brasil⁴⁷ retoma a metodologia de *Balinese Character* e produz uma “etnografia visual dos caranguejeiros do município de Vitória” (ver composições 60 a 62, pp. 404-409) baseada fortemente na relação dialógica estabelecida com os mesmos (como interesse comum, a reflexão sobre a ocupação dos manguezais e os problemas daí decorrentes). Este autor apresentou, além de 28 pranchas, uma “narrativa visual” como forma de ressaltar as potencialidades expressivas e estéticas das suas fotografias. Na confecção dos comentários relativos das imagens as pessoas enfocadas tiveram sua participação garantida e o trabalho emerge destas relações, situação viável e desejável na pesquisa antropológica atual, para a qual as imagens tornam-se fundamentais.

Síntese dos elementos presentes no método de Balinese Character

Os vários problemas mencionados não devem obscurecer a complexidade de uma obra como *Balinese Character*. Procurou-se, neste trabalho de doutoramento, demonstrar algumas peculiaridades da reciprocidade verbal-visual explorada no trabalho de Mead e Bateson, tanto como, apontar para desdobramentos mais recentes na mesma linha metodológica. As próximas considerações vão procurar oferecer uma síntese dos vários elementos utilizados na “análise fotográfica”. Trata-se, desta maneira, de chamar a atenção, mais uma vez, para as várias possibilidades de significação dadas pelo uso conjunto da escrita e da fotografia no campo da antropologia.

A reciprocidade verbal-visual obtida resulta de alguns princípios básicos. A justaposição de imagens num mesmo plano (consideradas em sua expressão individual e no conjunto da prancha) marca o princípio de generalização adotado para cada prancha-tema (seja com base em categorias diretamente observáveis ou abstraídas por meio de procedimento teórico-metodológicos específicos). Os diferentes níveis dos dados verbais oferecidos constituem um princípio de multiplicidade que torna mais complexa a implicação das imagens pelos textos, na medida em que apontam, também, para as especificidades dos dados fotográficos (inclusive sua gênese).

À multiplicidade sucessiva dos dados verbais corresponde paralelamente a multiplicidade simultânea dos dados visuais. Desta relação surgem várias possibilidades de significação, complementares tanto quanto singulares no que diz respeito às especificidades próprias do verbal escrito e do visual fotográfico utilizados.

⁴⁷ Alves, André. *Os Argonautas do Mangue*, Op. Cit., 2004.

Os elementos da reciprocidade verba-visual em Balinese Character

Com base nos princípios apontados, desde a fotografia individual até sua apresentação, num conjunto de imagens cuidadosamente arranjado e comentado, uma série de elementos se faz notar. Veja-se, pois, a seguir, um resumo dos procedimentos adotados na constituição do discurso antropológico apresentado na “análise fotográfica” de Bateson.

Prancha: é a reunião dos dados verbais (de níveis variados) aos dados visuais (grupo de fotografias) em duas páginas, uma em face à outra, unidade analítica verbal-visual que constitui o discurso antropológico desenvolvido em *Balinese Character*;

Seções: aparecem identificadas no índice, são conjuntos de várias pranchas, constituem a estruturação da análise a partir de uma concepção teórica geral, o que as tornam correlacionáveis umas às outras;

Séries: conjunto de algumas pranchas inseridas numa seção, desenvolvem um mesmo tema ou categoria geral, o que faz com que tais pranchas mantenham uma correlação geralmente mais estreita do que aquela que se dá entre diferentes pranchas de uma mesma seção;

Título: é acompanhado de uma numeração e aparece no início da prancha, constitui a categoria geral ou tema desenvolvido ao nível de uma prancha ou de uma série, trata-se do primeiro comentário escrito associado às imagens;

Comentário introdutório: aparece logo abaixo do título, apresenta e desenvolve o tema da prancha, indica correlações variadas com outras pranchas, séries ou seções e, neste sentido, esclarece e sintetiza os avanços da análise através de retomadas tanto quanto de antecipações acerca dos temas abordados;

Figura: é o nome dado à cada uma das fotografias organizadas e numeradas numa mesma página (ou prancha);

Configuração: é o modo como as fotografias são dispostas geometricamente num mesmo plano (da página ou prancha);

Comentário relativo de figuras: segue-se ao comentário introdutório e aparece em duas colunas paralelas, é acompanhado de uma numeração que permite associá-los às respectivas imagens, apresenta e desenvolve o tema da prancha ao nível de cada figura, descreve elementos da cena fotografada e indica correlações variadas com outras fotografias ao nível da prancha, além disso, esclarece eventualmente os avanços da análise através de retomadas tanto quanto de antecipações de um ou outro aspecto dos temas abordados;

Dados referenciais básicos: estão inseridos abaixo dos comentários relativos de figuras, apresentam a seqüência original de tomada (data e classificação do fotograma), os locais fotografados e uma identificação mais

pontual do que aparece na cena (nomes, idades, evento, artefato, etc.), permitem perceber correlações variadas entre fotografias de uma mesma prancha tanto quanto entre fotografias ao longo de outras pranchas, séries e seções;

Remissões: estão inseridas nos comentários introdutórios tanto quanto relativos de figuras (em geral entre parênteses), indicam correlações variadas ao nível dos temas gerais, dos artefatos, das pessoas, dos gestos e das posturas, abordados numa prancha ou ao longo de outras pranchas, séries e seções;

Numeração das fotografias numa prancha: é o que permite identificar as imagens correspondentes à seqüência numerada dos comentários relativos de cada fotografia que aparecem na página paralela;

Modelo de apresentação das fotografias numa prancha: é a configuração das fotografias numa mesma página somada aos conteúdos das cenas, gera um "circuito visual" que não coincide necessariamente com o circuito dado pela numeração, procura representar visualmente o tema (ou generalização) explorado na prancha (através de justaposições significativas de cenas diversas tanto quanto de seqüências), é a unidade visual composta que possibilita a elaboração da significação ao nível de uma prancha;

Fotografia: é a imagem captada dentro de determinados contextos vivenciados no trabalho de campo e segundo escolhas realizadas pelo fotógrafo, permite a consideração simultânea do espaço circundante, das relações inter-pessoais e das expressões corporais, é a unidade visual básica que possibilita correlações significativas ao nível do modelo de apresentação, dos comentários introdutórios e relativos de figuras, das remissões, das pranchas, das séries e das seções, além de possibilitar, também a inclusão de obras de arte no âmbito das análises (através da reprodução fotográfica).

Conclusões

Conclusões

Os resultados da pesquisa serão considerados sob quatro perspectivas relacionadas:

- 1) daquilo que a atuação de Mead como professora, incentivadora e entusiasta do uso das imagens técnicas pode oferecer;
- 2) dos seus principais artigos dedicados ao tema e, neste sentido, de sua expressão verbal;
- 3) do que efetivamente ofereceu em termos visuais, notadamente nas obras impressas que publicou, seja como autora única ou co-autora em parceria com outros fotógrafos e realizadores;
- 4) da eclosão de novas propostas oriundas das metodologias de uso das imagens experimentadas em seus trabalhos, sobretudo em *Balinese Character*.

Evidentemente a multiplicidade dos envolvimento de Margaret Mead com as imagens não foi nem de longe esgotada. Esta pesquisa se limitou a apresentar algumas obras significativas, das quais foram incluídas aqui algumas fotografias. Seja para fazer jus a uma antropologia que, esperamos, possa tornar-se, também, visual e não apenas e fundamentalmente verbal; seja para efetivamente sugerir diferentes possibilidades de reflexão, na perspectiva dupla das expressões verbais e visuais, sobre o uso das imagens fotográficas em pesquisas, tanto quanto em publicações impressas. Neste último sentido, as composições apresentadas procuram, em seu conjunto, exercitar as alternativas sugeridas pelas obra visual de Mead.

A pesquisa procurou indicar seguramente todas as publicações da autora que, de um modo ou de outro, apresentam pistas para a compreensão de suas concepções sobre a visualidade nos campos da antropologia e da comunicação. Foi possível, além disso, destacar a originalidade e a atualidade desta obra pioneira, publicada em parceria com Gregory Bateson (o que, entretanto, representa apenas um começo, uma vez que nossas análises se concentraram em 3 das 10 seções de *Balinese Character*. O suficiente, contudo, para demonstrar o sentido analítico e reflexivo possibilitado pelo fotográfico, concomitante ao seu potencial descritivo ou narrativo).

Enfim, pode-se dizer que as reflexões e os usos das imagens na obra de Mead indicam múltiplas possibilidades, as quais poderão se realizar apenas criticamente. Isto, no sentido de melhor compreender e utilizar o potencial expressivo e comunicativo das imagens nas diferentes sociedades, tanto quanto inter-culturalmente. Tarefa para a qual este trabalho foi concebido, no âmbito de uma sociedade que se tornou visual e que, no entanto, não deixa de ser, ao mesmo tempo, oral e escrita, exigindo nosso mais sincero e efetivo empenho no sentido de compreendê-la e vivê-la plenamente.

1. Mead da antropologia visual à antropologia da comunicação visual

A contribuição de Mead, como real participante dos mais variados esforços para incentivar o uso da câmera na antropologia, deve ser considerada nesta conclusão, embora não tenha sido o foco principal de nossa pesquisa. Seus trabalhos publicados em parceria com Paul Byers e Ken Heyman são resultado de sua atuação como “promotora” de talentos. Ambos conheceram-na nos anos 50, quando assistiam suas aulas e seminários em Columbia. Nestas ocasiões, eram comuns “exercícios de observação”¹ e exibições de filmes.

O cineasta Timothy Asch, que em 1975, juntamente com Mead e outros cineastas e/ou antropólogos (Karl Heider, Sol Worth, John Adair, John Marshall, Jay Ruby, etc.), fundou o “Centro Nacional do Filme Antropológico”² no Instituto Smithsonian, relatou seu encontro com a autora. Contou ele que, ainda estudante em 1958, precisou de uma autorização de Mead para cursar disciplinas. Foi até o sexto andar do Museu, encontrou Mead em seu escritório e, após um breve diálogo de cinco minutos, ela perguntou-lhe sua idade, quanto dinheiro precisaria, se era casado e qual era o seu projeto de pesquisa³.

Seu envolvimento múltiplo com realizadores de imagens pode ser constatado, efetivamente, nos seus textos dedicados ao tema (que se referem aos mais variados trabalhos relativos ao uso de imagens). Estes artigos de Mead, abordados no capítulo 2, acompanham, de certa maneira, o surgimento da chamada “Antropologia Visual”, embora, de fato, ela própria tenha usado esta expressão somente no seu polêmico artigo, “Antropologia visual numa disciplina verbal”, publicado em 1975.

Neste último texto (desacompanhado de fotografias), sua preocupação residiu quase que exclusivamente no uso de filmes, em consonância com as diretrizes da “Sociedade de Antropologia Visual”⁴ recém-criada na “Associação Antropológica Americana”. É isto, ao contrário de seus artigos anteriores (repletos de imagens fotográficas), que procuraram tematizar sobretudo o uso da fotografia, tanto quanto sua complementaridade com os filmes e com a escrita.

¹ Como nos relatou uma de suas ex-alunas, a Prof. Dra. Bela Feldman-Bianco (IFCH/Unicamp), sobre uma aula na qual os alunos deveriam observar o comportamento de uma criança (a neta de Mead) junto à sua amiga Marie Eichelberg (a qual alguns estudantes pensaram ser a avó).

² Criado juntamente com os “Arquivos Fílmicos de Estudos Humanos” para guardar e conservar os materiais cinematográficos acumulados. Ruby, Jay. “The professionalization of Visual Anthropology in the U.S. – The 1960’s and 1970’s” in *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Vol. 3, n. 9, dez2004, (pp. 356-70), p. 358.

³ Howard, Jane. *Margaret Mead: a life*, Op. Cit., p. 320.

⁴ Ruby, Jay. Op. Cit., p. 354. Notou que esta sociedade dava continuidade ao trabalho iniciado no “Programa de Filmagem Etnográfica” (PIEF) criado em 1958 no âmbito do Museu de Arqueologia e Etnografia Peabody de Harvard sob a direção de Robert Gardner.

A fotografia e o cinema nas origens da Antropologia Visual

Um artigo de Heidi Larson⁵, por ocasião dos 50 anos de *Balinese Character*, acrescenta considerações importantes no sentido de acompanhar o surgimento desta “antropologia visual”, que se volta predominantemente para os filmes etnográficos. De fato, a coletânea *Principles of Visual Anthropology* (1975), na qual foi publicado o artigo de Mead, tem como foco principal o uso do cinema na antropologia.

Inicialmente, Larson lembrou que o livro de John Collier Jr⁶, *Visual Anthropology. Photography as a research method* (1967), surgiu como uma primeira contribuição (após as notas de Bateson⁷ em *Balinese Character*) à definição de uma metodologia de uso da fotografia no campo da antropologia. Collier Jr. notou, posteriormente, que o uso da câmera no trabalho de Mead e Bateson, além de ser “livre e criativo”⁸, não apontava claramente para a definição de uma metodologia (o que teria contribuído para que outros antropólogos relutassem quanto à utilização da câmera).

Além disso, o texto de Larson nota que o uso da fotografia em trabalhos monumentais como *Balinese Character* tivera, pois, como uma de suas inspirações, a invenção da câmera Leica (primeira câmera fotográfica portátil de 35mm) no início dos anos trinta. Após este advento, o “novo e excitante mundo (das câmeras) do cinema e, depois, do vídeo”⁹ tomou o lugar da câmera fotográfica na preferência dos antropólogos (com progressivo surgimento de câmeras menores e mais leves).

Larson também aponta para o fato de que esta “antropologia visual” (voltada ao cinema), desenvolvida entre os anos 60 e 70, foi simultânea ao surgimento da “sociologia visual”, que teve como motivações principais de estudo os trabalhos monumentais de fotografia documental¹⁰, realizados a partir dos anos trinta, tanto quanto o uso de fotografias no formato de livros.

A Antropologia da Comunicação Visual

Contudo na própria “Sociedade de Antropologia Visual”, criada no início dos 70 (a partir dos desenvolvimentos do “Programa de Filmagens

⁵ Larson, Heidi. “Anthropology exposed: photography and anthropology since *Balinese Character*” in *Yearbook of Visual Anthropology*, Vol. 1, 1993, pp. 13-26.

⁶ Este livro condensa mais de 20 anos de experiências do autor em pesquisas fotográficas, o que indica, como notou Worth, que o termo “Antropologia Visual” começou a ser utilizado depois da Segunda Guerra. Snyder, Robert. “John Collier Jr. Antropólogo Visual” in *History of Photography*, v. 19, n. 1, spring1995, Taylor and Francis Ltd., pp. 32-45. Worth, Sol. “Margaret Mead and the shift from ‘visual anthropology’ to the ‘anthropology of visual communication’”, *Op. Cit.*, p. 18.

⁷ Bateson, G. “Notes on the Photographs and Captions”, (BC, 49-54).

⁸ Citado em Larson, H. *Op. Cit.*, p. 15.

⁹ Larson, H. *Ibid.*

¹⁰ Notadamente o Projeto Documental da FSA (*Farm Security Administration*), do governo americano, no qual John Collier Jr. trabalhou entre 1941-43 e ao qual estão ligados os trabalhos de fotógrafos como Dorothea Lange e Walker Evans. Snyder, Robert. *History of Photography*, *Op. Cit.*

Etnográficas" em Harvard), havia pesquisadores interessados no estudo antropológico de outras "formas de comunicação visual e pictóricas" que não apenas os filmes, como Jay Ruby e Sol Worth. A Revista *Estudos em Antropologia da Comunicação Visual* foi editada por este último até seu falecimento em 1977, após o que teria seu título modificado para *Estudos em Comunicação Visual* (editada até 1986). Esta tendência representou não apenas uma ampliação de escopo, mas também o resultado da reflexão sobre o próprio uso que pesquisadores fizeram das imagens.

Tratou-se, neste sentido, de analisar filmes e fotografias (bem como pinturas, desenhos, etc.) no contexto das sociedades nas quais os mesmos eram efetivamente produzidos e utilizados¹¹; uma problemática diferente das duas anteriores (antropologia e sociologia visuais), que fazem uso das imagens como instrumentos na constituição de seus métodos de pesquisa e de exposição.

Em suma, pode-se dizer que a maneira de conceber o uso das imagens varia bastante de uma cultura para outra. Tais variações também podem ocorrer no âmbito de uma mesma cultura, inclusive entre antropólogos que trabalham juntos (como Mead e Bateson, tal como se viu no capítulo 2). Isto significa que, além de os cientistas utilizarem as imagens em suas pesquisas e livros, é necessário, e igualmente importante, estudar como os membros de determinada cultura utilizam as imagens (e/ou câmeras) em seu próprio mundo (inclusive os próprios "antropólogos visuais").

O uso das imagens, portanto, acabou por gerar mais sub-divisões dentro da disciplina antropológica. Vê-se, então, que aquilo que Mead anunciava, em seu artigo de 1963, como algo que se tornaria "parte essencial dos métodos antropológicos" (o uso da câmera) resultou no surgimento destas diferentes especializações disciplinares; às quais a autora reagiu positivamente, no entanto, sem deixar de expressar descontentamento (com a relutância disciplinar geral em incorporar a câmera) na tonalidade dos questionamentos formulados no artigo de 1975.

Há que se notar, ainda, a percepção de Mead, já em 1963, da crescente importância da "comunicação visual"¹². Em 1975, tal tema foi direcionado para a idéia de um "sistema de comunicações planetário"¹³, no qual a visualidade desempenharia um papel crucial. Neste contexto, as reflexões de Mead sobre a televisão, por exemplo, indicam problemas próprios da especialização denominada "antropologia da comunicação visual". O referido artigo de 1963, no qual a autora apontou para inúmeros trabalhos, dentre os quais o do próprio John Collier Jr., é um exemplo dos seus interesses amplos no uso das imagens fílmicas e fotográficas, direcionado às mais variadas áreas (da arqueologia à museologia).

¹¹ Worth, Sol. "Margaret Mead and the shift from 'visual anthropology' to the 'anthropology of visual communication'" in *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980, p. 17.

¹² Mead, M. "Anthropology and the câmera" in Morgan, W. D. *Op. Cit.*, 1963, p. 166.

¹³ Mead, M. "Visual Anthropology in a discipline of words" in Hockings, P. *Op. Cit.*, p. 9.

As imagens, para Mead, num mundo marcado pela importância cada vez maior da “comunicação visual”, deveriam, pois, ser incorporadas nas mais diferentes áreas das humanidades. O papel de Mead na “profissionalização da antropologia visual” nos EUA foi discutido no artigo, citado há pouco, de Jay Ruby, o qual conferiu à autora o título de “mãe da antropologia visual” naquele país. O reconhecimento de seus empenhos levou, inclusive, à criação de um festival de filmes e vídeos que leva seu nome¹⁴. O festival de Mead foi criado na ocasião de comemoração de seus 50 anos no Museu Americano de História Natural, em 1977.

Mead não poupou esforços, também, para popularizar a antropologia através de sua própria imagem. Ela freqüentou programas de rádio e televisão¹⁵, foi acompanhada por equipes de cineastas em suas últimas visitas a Bali e à Nova Guiné¹⁶ e foi consultora-narradora em filmes feitos para a tv¹⁷. Sol Worth notou que a maneira de Mead utilizar as imagens fílmicas para “ilustrar padrões” observados foi usada pelo cineasta Craig Gilbert quando este produziu a série *American Family* (1972)¹⁸. Ela também foi protagonista de dois filmes, “*Reflections*” (1975) e “*Margaret Mead: a portrait by a friend*” (1977), este último realizado por Jean Rouch.

¹⁴ Ruby, Jay. *Op. Cit.*, p. 360. Observou, no entanto, que tal festival se tornou muito “mais documentário do que etnográfico”.

¹⁵ Howard, Jane. *Margaret Mead: a life, Op. Cit.*, p. 386. “(...) Desde a segunda guerra, ela tentou conscientemente alcançar a ‘mais larga audiência possível’, como lembrou sua colega Rhoda Métraux, ‘em parte para atrair fundos de pesquisas e em parte porque artigos e conferências alimentavam uns aos outros pela construção de uma audiência’. Ela conseguiu formar seu público e isto cresceu quando a televisão surgiu. (...) Como John Kennedy, o primeiro presidente a entender e explorar a tv, Mead elaborou novas estratégias para estabelecer relações com audiências não vistas diretamente. (...)”. Uma destas estratégias era direcionar o foco aos seus olhos de modo a transmitir a sensação de que estava olhando diretamente nos olhos dos telespectadores.

¹⁶ Howard, Jane. *Ibid.*, p. 386. Mead escreveu um artigo na Revista *Redbook Magazine* sobre seu trabalho com Craig Gilbert para a produção do filme “Margaret Mead’s New Guinea journal” publicado em Mead, M. e Metraux, R. *A way of seeing, Op. Cit.*, pp. 312-320.

¹⁷ “Four Families” (1960) e “The family: lifestyles of future” (1971).

¹⁸ Worth, Sol. *Op. Cit.*, ps. 15 e 18. “(...) Os padrões que ele observou e o modo como foram estruturados são seus e de seus operadores de câmeras e editores. A idéia de tentar mostrá-los no filme foi aprendida com a Dra. Mead. (...)”. Esta série, pelo que dá a entender o artigo de Worth, foi uma espécie de “Big Brother” não pasteurizado, com pessoas reais em suas próprias casas, e não parece ter feito qualquer sucesso na tv americana. Mead defendeu, na ocasião, a idéia de que descrever famílias na televisão era, segundo o artigo de Worth, “ousado, revolucionário e possivelmente um passo frutífero no uso dos meios de massa. Ela até comparou a idéia de apresentar uma família na televisão à idéia da novela, sugerindo que isto poderia, se aprendêssemos a usar, ter um impacto similar sobre a cultura na qual vivemos.”

2. A visualidade nas expressões verbais de Mead

Em seus artigos especificamente dedicados ao tema da visualidade¹⁹, Mead procurou apresentar uma visão geral das possibilidades de uso das imagens na pesquisa e na apresentação de seus resultados. Suas principais proposições serão consideradas na síntese apresentada a seguir. No capítulo 2, procurou-se apresentar estes mesmos artigos de maneira a identificar as principais temáticas tratadas e o uso dado às imagens nos mesmos. Desta vez, trata-se de apresentar resumidamente as posições expressas pela autora de maneira a perceber sua sensibilidade para uma problemática das imagens no campo da antropologia. Esta apresentação foi organizada de modo a contemplar o uso da câmera, desde a preparação para a pesquisa até considerações sobre os resultados obtidos e suas possíveis utilizações.

Produção de imagens no campo de pesquisa

Com a pesquisa balinesa, Mead e Bateson tornaram-se pioneiros no uso da câmera como principal ferramenta de pesquisa, ao lado do caderno de campo. Na concepção da autora, este uso deve ser controlado e sistemático. O controle se faz necessário para facilitar o acesso de terceiros ao material coletado, tanto quanto do próprio pesquisador no futuro. A quantidade de tomadas deve ser expandida, para ela, como forma de reduzir a subjetividade do operador da câmera. Assim, um mesmo evento deve ser registrado extensamente, de preferência até por mais de um fotógrafo ou cineasta, como meio de avaliar e controlar as escolhas pessoais de quem está atrás do visor.

Mead deu grande importância à capacitação de equipes para o trabalho de campo (envolvendo o trabalho conjunto de fotógrafos, cineastas e etnógrafos, quando não são a mesma pessoa); o que inclui desde o treinamento preparatório antes de ir ao campo, à possibilidade de contar com membros da própria sociedade estudada, seja na concepção inicial como na captação de imagens. A tomada de notas escritas paralelas sobre os motivos fotografados (de modo a poder situar uma imagem no amplo contexto do trabalho de campo) faz parte desta capacitação e é uma condição determinante do valor científico dos registros visuais efetuados.

O uso da câmera, segundo a autora, deve ser visto como produto de uma interação parcialmente controlada. Assim, as reações à presença da equipe filmadora (ou de uma câmera fotográfica) devem ser consideradas como parte do processo de captação e de pesquisa de dados visuais. Mead defendeu também o uso de lentes teleobjetivas (de grande alcance) para criar uma distância aceitável de cenas cujo conteúdo é sagrado ou problemático para uma maior aproximação. Dessa maneira, a escolha das técnicas deve ser adequada ao tipo de abordagem prevista para o tema explorado.

As imagens são, por outro lado, uma alternativa à falta de vocabulário no campo. Aquilo que não se pode, ainda, nomear ou descrever pode, muitas

¹⁹ Ver a seção 2 da Bibliografia final. Estes artigos aqui utilizados foram referidos em detalhe no capítulo 2. As próximas considerações sintéticas se baseiam, principalmente, nestes mesmos artigos de Mead sobre a visualidade.

vezes, se dar a ver e a registrar pela câmera. O uso da câmera, no entanto, limita o campo de observação. Portanto seu enfoque é parcial, tanto quanto o é o enfoque verbal das notas escritas. Mead concordou com Bateson, na entrevista conjunta abordada anteriormente, sobre a câmera registrar apenas 1% da situação na qual está envolvida. A visualidade entra na pesquisa de campo, dessa maneira, como forma de ampliar a percepção e a compreensão do que se espera estudar.

Do ponto de vista mais técnico, devem ser consideradas as múltiplas possibilidades de escolhas do tipo de câmera, lentes, filmes e usos do tripé (ao qual Bateson, ao contrário de Mead, se opõe). De modo complementar, deve-se dar atenção aos temas ou assuntos que, conforme a maneira como são elaborados tecnicamente, permitem gamas de interpretações e de análises diversas. Dessa maneira, por exemplo, a escolha do tripé e de uma lente de longo alcance que evite a percepção das pessoas quanto a estarem sob a mira de uma câmera, pode ser bastante problemática e deve ser justificada metodologicamente.

De qualquer modo, os critérios de escolha, tanto dos equipamentos quanto da forma de abordagem dos assuntos, devem tomar parte na apresentação dos resultados alcançados. O que conduz à próxima seção.

Uso das imagens após a sua captação

Uma vez captadas as imagens, dá-se a importância de sua *preservação, (re)contextualização, análise e utilizações no campo das comunicações humanas*. Estas divisões foram sintetizadas a partir das múltiplas indicações da autora nos seus artigos dedicados à visualidade.

A preservação das imagens foi uma das suas preocupações básicas. Mead propôs a constituição de amplos arquivos como base para pesquisas em diversas áreas. Fundamentalmente, deveriam servir para os propósitos, para ela comparativos, de uma ciência antropológica ainda por ser descoberta e alcançada interculturalmente. Inclui-se aqui a importância, pressentida pela autora, do uso de computadores para facilitar as condições de acesso (através de classificação e armazenamento) e a realização de análises sucessivas ao longo do tempo.

A autora considerou, também, o uso museológico das imagens, no sentido de reconstituir visualmente locais e usos originalmente atribuídos a objetos coletados em diversas partes do mundo. Em sentido semelhante, o uso de imagens, no campo da arqueologia, serve ao registro dos trabalhos e de objetos em sítios de escavações, para exposição de métodos, tanto quanto de objetos que requerem condições especiais de conservação e não podem ser exibidos.

Outra questão posta nos escritos de Mead, além da preservação dos registros visuais, diz respeito à sua *(re)contextualização*. A questão do retorno das imagens para as sociedades enfocadas, bem como a participação destas, seja na concepção, produção, edição ou nas eventuais análises empreendidas

em torno do material gravado, deveriam ser estimuladas cada vez mais. Processo inevitável, para ela, na medida em que o progressivo acesso às novas tecnologias de informação, em todas as partes do mundo, tornavam possíveis a cooperação inter-cultural neste sentido.

A possibilidade de uso das imagens numa segunda pesquisa de campo também foi considerada; o que propicia o processo chamado de "feed-back" (retorno) com relação às imagens produzidas, amplia a coleta de dados tanto quanto reforça a colaboração estabelecida entre pesquisadores e pessoas enfocadas. Neste contexto, Mead notou que as imagens provocam a memória (e a emoção) daqueles que as vêem, permitem criar um clima de conversação não tão dirigido (às vezes constrangedor) como é o das entrevistas e, dessa maneira, ampliam o acesso do pesquisador aos dados que busca coletar.

Por outro lado, as imagens permitem, àqueles que não estiveram no campo de pesquisa, visualizar cenas a partir das quais são feitas generalizações antropológicas. Estas últimas, formuladas apenas verbalmente, soam por demais abstratas. As imagens constituem, então, um sentido específico (e mais acessível) do que foi a experiência do trabalho de campo, diversamente daquele proporcionado pelas palavras. Conservam, para Mead, parte da integridade das pessoas estudadas. Mas quais seriam as perspectivas analíticas com relação às imagens coletadas?

Quanto à *análise* dos registros visuais coletados, Mead sugeriu também diversas possibilidades a serem desenvolvidas, o que inclui a necessidade de formação específica dos estudantes e pesquisadores para o tratamento e a análise imagéticos. As imagens, segundo ela, facilitam e convidam ao trabalho em grupo. A autora defendeu o uso das mesmas imagens por diferentes disciplinas e acreditou no enriquecimento mútuo daí resultando. A característica não linear dos dados visuais, a qual sugere formas de organização analítica alternativas àquela propiciada pela escrita, foi também enfatizada.

Nenhum meio específico foi objeto exclusivo de preferência da autora, ao contrário, quanto mais filmes, fotografias ou gravações sonoras (acompanhadas de notas escritas) puderem ser utilizados, complementarmente numa análise, mais complexa e rica ela será. Mead apontou para a capacidade de ampliação das comparações e contrastes no tempo e no espaço sem perda das referências contextuais originais. A exposição de padrões (culturais, comunicacionais, motores) através das imagens fornece a tônica de sua concepção de visualidade.

As possibilidades de re-análises com o passar do tempo, segundo novas teorias desenvolvidas (por exemplo: cinésica, proxêmica ou as teorias do desenvolvimento infantil do Dr. Gesell), deveriam implicar, para ela, em acúmulo e refinamento dos conhecimentos, os quais necessitariam, também, de ser constantemente realimentados com novos dados coletados.

Neste sentido, ela insistiu na manutenção de trechos de observação instrumental não editada (notadamente no caso do filme) como fundamento deste trabalho analítico ao longo do tempo. A progressiva comparação inter-

cultural (dos padrões) seria a base da futura disciplina antropológica. Nesta perspectiva, a visualidade pode alterar a predisposição etnocêntrica incutida no uso de uma ou outra língua específica.

Em termos de viabilidade analítica, a fotografia foi especialmente considerada pela autora no seu artigo de 1956. Sua adequação ao formato "familiar" de livro (e sua complementaridade em relação à expressão escrita, no sentido da contextualização precisa de cada imagem), tanto quanto o tipo de unidade significativa que representa, chamaram sua atenção; diferentemente de filmes ou trechos de gravações sonoras, os quais, para propósitos comparativos e analíticos, devem ser reduzidos, no primeiro caso, a grupos de fotogramas e, no segundo caso, a padrões visuais.

Seu custo mais baixo e suas facilidades expositivas foram também consideradas pela autora, que viu na fotografia contextualizada por meio da escrita (o que permite inter-referências temporais, por assunto, personalidade, etc.) a primeira tecnologia a ser plenamente utilizada no campo de estudos do comportamento humano. A questão da dificuldade na busca de fotografias (e de sua catalogação) em conjuntos que, para constituírem um material coletado quantitativamente significativo, deveriam ser da ordem de "20 mil imagens por ano de pesquisa", era um problema na época. O qual, pressentiu Mead, seria resolvido no tempo dos "métodos de busca eletrônicos construídos a partir das próprias fotografias". (E cá estamos nós com as câmeras digitais!)

Comunicação visual, ética e arte

Quanto às *utilizações das imagens no amplo campo das comunicações humanas*, a discussão sobre a produção e recepção de produtos imagéticos, numa esfera mais ampla que a da comunidade científica, ganhou relevância progressiva na concepção da autora. Neste sentido, foi notado o papel das imagens como fator de "transmissão cultural", em sua relação com as tradições (e com as futuras gerações) e na criação de novos estilos de comportamento (vistos, por exemplo, em revistas ilustradas e na televisão).

Outro problema abordado por Mead em seus artigos diz respeito à questão ética. A autora preocupou-se com o conteúdo das imagens e seu significado no local onde foram tomadas. Imagens consideradas sagradas ou proibidas deveriam, para ela, se restringir ao uso científico e às exposições fora de seu local de origem. Neste sentido, ela falou em criação de "salvaguardas éticas" para regular a exibição e o uso de imagens coletadas.

A possibilidade de integração das habilidades artísticas (no uso da câmera) e literárias à abordagem teoricamente disciplinada do comportamento humano²⁰ foi outra tendência sugerida pela autora nos seus artigos. Ela

²⁰ Para pensar as concepções de Mead em torno da arte, pode-se considerar, além de sua autobiografia já referida (BW), dois pequenos textos seus pouco conhecidos: "The bark paintings of the mountain Arapesh of New Guinea" in Mead, M. e outros. *Technique & Personality*, The Museum of Primitive Art, New York, Graphic Society, 1963, pp. 7-43; "Fresh delights" in Mead, M. *A creative life for your children*, Washington, U.S. Department of Health, Education and Welfare, Children's Bureau, 1962, pp. 13-29.

manteve, no entanto, em outras ocasiões, uma concepção (apontada anteriormente na entrevista conjunta com Bateson) que considera "ciência" e "arte" campos separados.

Segundo seu artigo de 1975, a exigência artística com relação às imagens (herdada da tradição artística européia) desestimula o uso da câmera entre pesquisadores não dotados artisticamente; o que reduz, em geral, a chance de coleta de imagens etnográficas. Neste sentido, embora tenha sugerido positivamente que os registros verbais-visuais antropológicos pudessem ser artísticos, o uso simples e direto da câmera para "registrar", sem pretensões artísticas, foi muito mais decisivo em suas concepções. A visualidade fotográfica e fílmica teria, portanto, um sentido muito mais empírico para Mead.

O uso das imagens em sala de aula como auxiliar do processo de ensino foi, também, defendido pela autora. Como se disse anteriormente, ela própria exibiu filmes em seus cursos. Outros seus conhecidos, como Ray Birdwhistell (mostrado por Mead, no artigo de 1963, através de uma série de fotografias na qual ele demonstra as fases de um sorriso) ou Karl Heider²¹, também se dedicaram a esta questão.

Outro tema por ela sugerido foi a possibilidade de assimilação rápida, nas sociedades de tradição oral, dos aparelhos imagéticos (e sonoros) modernos, o que implica na integração destes meios com os processos de aquisição de escrita em curso nestas sociedades.

Enfim, as últimas reflexões escritas de Mead sobre o tema apontam para a importância fundamental da visualidade num mundo que caminhava para um "sistema de comunicações planetário", "inédito em 50 mil anos de história".

Todos os artigos de Mead são repletos de detalhes interessantes, os quais não poderiam ser totalmente transcritos neste trabalho. A síntese apresentada perde, portanto, grande parte do estilo próprio da autora em reunir grandes quantidades de informações.

Contudo, o que foi exposto acima aponta para os principais fatores implicados em sua concepção de uso das imagens. Deve-se notar, entretanto, que seus artigos, um tanto "programáticos", apenas indicaram alguns avanços em curso, tanto quanto outros por realizar. Um melhor entendimento, portanto, de suas concepções só foi possível ao considerar os usos efetivos que fez das imagens em suas obras.

²¹ Heider, Karl and Hermer, Carol. *Films for Anthropological Teaching*, Washington, American Anthropological Association, 1995.

3. A visualidade nas publicações de Mead

Viu-se que as concepções de Mead sobre a visualidade, expressas em diferentes obras e artigos, apresentam contradições quando examinadas à luz dos usos efetivos que fez de fotografias e de filmes. O rigor e a sistematicidade científicos por ela defendidos no uso das imagens implicam em uma concepção empírica de sua utilização, na qual as imagens técnicas são vistas como representações objetivas da realidade (e não como visões subjetivas da realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo).

No entanto, embora tenha mantido sua definição de ciência inalterada em suas expressões escritas, não se pode dizer que Mead sempre utilizou as imagens, desta maneira estritamente científica, conforme propôs. E ainda, quando procurou utilizá-las desta forma, os resultados se mostraram problemáticos (notadamente em BC e GC) quando pensados nesta mesma perspectiva.

Isto, sobretudo porque as imagens, embora pudessem ser utilizadas (concebidas, analisadas e organizadas) para sugerir e suplementar a comprovação das hipóteses de Mead formuladas verbalmente (sobre o "caráter esquizofrênico" em Bali ou sobre a "mudança social" entre os Manus), não eram capazes (do mesmo modo análogo ao telescópio para os astrônomos, como queria a autora) de comprová-las efetivamente.

Mas não se pode dizer que a autora não se mostrou sensível, freqüentemente, aos questionamentos críticos em torno de sua concepção da visualidade. Tampouco pode-se dizer que a expressividade fotográfica das imagens não contava para ela, mesmo ao notar que tanto GC como BC privilegiaram o critério de "relevância científica" (e não de "relevância estética") na seleção das amostras publicadas.

Sua visão "objetiva" das imagens foi atenuada ao longo de sua trajetória, como se pode perceber pelos seus últimos artigos. Estes abordam a questão da subjetividade-objetividade muitas vezes de uma maneira ambígua. Toda a explanação feita no artigo de 1970, em torno das diferentes nuances de inclinações pessoais envolvidas no trabalho de campo, parece mesmo sugerir uma visão artística do mesmo²² (que fica apenas implícita pelo título). Ou, por exemplo, no artigo publicado em 1975, Mead disse não acreditar que o ponto de vista do observador atrás da câmera poderia ser inteiramente descartado do resultado obtido e, em seguida, recusou sumariamente a idéia de que o registro filmico é seletivo e, por isso, nunca objetivo²³.

Mary Catherine Bateson apontou para o que chamou de "melhores e menos conhecidos trabalhos de Mead"²⁴. São aqueles que lidam com a natureza do discurso e com a maneira como este último permite o

²² Já que, neste artigo, fica clara a idéia de que cada trabalho de campo é uma experiência única. Do mesmo modo, a própria definição de arte que Mead defendeu diante de Bateson em 1976 é de que "cada evento artístico é único" (p. 42).

²³ Mead (1975) "Visual Anthropology in a discipline of words", ps. 7 e 9.

²⁴ (WDE, 248-249).

desenvolvimento de idéias concernentes a uma mesma herança cultural. A peça chave, segundo Mary Catherine, é o livro *Continuities in Cultural Evolution* (1964) no qual se discute, por exemplo, a “transmissão de idéias através de símbolos visuais”.

A noção de “transmissão cultural” explorada por Mead neste livro parece levar a uma ênfase maior na função comunicacional das imagens. O livro publicado em 1965 (*Family*), por exemplo, já não apresenta a mesma concepção científica defendida nas suas obras anteriores que fizeram uso das imagens. Ao invés disto, mostra séries de fotografias, organizadas e tomadas em diferentes países, sem quaisquer comentários escritos associados, a não ser uma curta legenda. Estas imagens, de grande vigor estético, procuram expressar e comunicar uma certa visão da “família”, como parte da herança comum da humanidade.

Progressivamente o potencial comunicacional e expressivo da visualidade passou a ser enfatizado diferentemente em suas obras. Se fez presente em *The small conference* de 1968, quando Paul Byers retomou a noção de *ethos* utilizada anteriormente em *Balinese Character* (para mostrar a própria comunidade acadêmica).

As imagens selecionadas para sua autobiografia em 1972, bem como para suas cartas do campo publicadas em 1977, são exemplos diversos que exploram a potencialidade fotográfica ao lado de textos rememorativos.

Mas foi na publicação de *World Enough*, em 1975, que a autora mais se distanciou explicitamente do rigor e da sistematicidade que propôs anteriormente com relação ao uso das imagens, tanto no texto ensaístico apresentado (à maneira do anterior *Family* com Ken Heyman) quanto na maneira tangencial como este se relaciona com as fotografias apresentadas.

No entanto, ao se observar o tipo de comparações estabelecidas entre as fotografias ao longo das páginas (ver composições 45 a 48), percebe-se que há alguma semelhança com os livros anteriores, por mais que a edição de WE apresente uma qualidade artisticamente superior²⁵. O que se mantém é o princípio de justaposições significativas entre fotografias (explorado no nosso capítulo 3 com relação à BC).

Além disso, o conceito básico que preside estas justaposições é o de “padrões” (sejam eles típicos de uma cultura, do desenvolvimento infantil, de uma forma específica de comunicação, de uma forma artística, de uma “família” ou de um “mundo em transformação”, todos inter-relacionados). Desse modo, a mesma procura dos “padrões” vista ao longo de sua obra foi retomada nestas suas últimas parcerias com Ken Heyman, embora sem o tipo de reciprocidade verbal-visual que caracteriza e distingue, por exemplo, *Balinese Character*.

Portanto, das obras examinadas, esta última se destaca, mais de sessenta anos após sua publicação, por trazer elementos para a constituição

²⁵ Qualidade do papel, da montagem das fotografias nas páginas, das reproduções fotográficas, tanto quanto das próprias fotografias.

de um discurso antropológico que se baseia efetivamente numa reciprocidade verbal-visual. As demais obras não apresentam o mesmo grau de complexidade neste sentido, embora explorem aspectos, como também temas, que se encontram muitas vezes prefigurados em BC. O método de exposição aí utilizado (a chamada "análise fotográfica") pode hoje ser considerado sob a luz de teorias recentes sobre a fotografia e, por outro lado, como alternativa aos impasses criados pelo teor, muitas vezes excessivamente verbal e retórico, do discurso antropológico.

As imagens não são apenas eficazes para fomentar o diálogo, que deve constituir o fundamento ético de toda pesquisa de campo hoje²⁶, como, além disso, permitem ultrapassar as limitações de uma concepção pós-moderna que acabou por confinar ainda mais a antropologia à expressão textual²⁷. Por outro lado, as imagens em movimento (cinema e vídeo), aliadas à expressão oral tendem a reforçar a separação entre visualidade e expressão escrita.

Deve-se notar, então, que o tipo de reciprocidade verbal-visual experimentado no discurso elaborado em *Balinese Character*, baseado no paralelismo entre fotografia e escrita, constitui uma alternativa efetivamente complementar e necessária às inúmeras realizações videográficas e cinematográficas vistas recentemente no campo da antropologia. As potencialidades significativas e expressivas da utilização conjunta da visualidade fotográfica e da expressão escrita, têm suas próprias especificidades, que aparecem na obra pioneira de Mead e Bateson.

Neste sentido, quanto mais dados verbais de níveis diferentes são alocados junto às imagens, mais facilmente se pode medir a descrição apresentada, tanto quanto as idéias mais abstratas que a seleção de um conjunto de imagens pode pretender expressar. Os chamados "modelos de apresentação" de fotografias, se valem destas últimas para construir um sentido diferente, baseado num maior equilíbrio das relações entre textos e imagens, de forma que as singularidades destes meios são reconhecidas e utilizadas diferentemente.

Deve-se dizer, enfim, que Mead não foi exatamente produtora de imagens e tampouco desenvolveu extensamente os métodos de análise de imagens que apregoou. Ela não apenas dirigiu a tomada de fotografias e filmes em Bali e na Nova Guiné, mas apropriou-se destas imagens e dos métodos

²⁶ O vídeo "A Arca dos Zoé" (Projeto "Vídeo nas aldeias") de Dominique Gallois e Vincent Carelli constitui um exemplo primoroso neste sentido. Centro de Trabalho Indigenista (CTI/RJ).

²⁷ "(...) Assim, por exemplo, os antropólogos pós-modernos James Clifford e George Marcus, ao selecionarem a fotografia de um pesquisador solitário escrevendo anotações em seu diário de campo para ilustrar a capa de seu *Writing Culture* (1986), tiveram como objeto explícito salientar que o etnógrafo é parte constitutiva da pesquisa e que o foco na produção de textos escritos revela a natureza artificial e construída das descrições culturais. (...) A ênfase no texto escrito relegou a uma posição marginal e oculta o fato de que a prática da pesquisa antropológica implica também, de um lado, na produção de artefatos visuais enquanto documentos constitutivos da pesquisa; e, de outro, não só na elaboração de textos escritos mas também na produção de etnografias visuais.". Feldman-Bianco, Bela. "Seminário Antropologia e Cinema: questões de linguagem." in Monte-Mór, P. e Parente, J. Inácio. *Cinema e Antropologia. Horizontes e caminhos da Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, Interior Produções, 1994, ps. 55-56.

analíticos (explorados por Bateson, MacGregor, Byers e Heyman) para expor verbalmente, em sua própria sociedade norte-americana, as idéias que desenvolveu acerca das culturas que estudou.

A obra de Mead, portanto, continua a conclamar os antropólogos para que se utilizem das imagens. Mas a visualidade fotográfica dada no conjunto de sua obra, levanta várias questões que não devem passar despercebidas para quem se interesse pelo uso das imagens. Propõe-se estimular, a partir de *Balinese Character*, um (re)conhecimento crítico dos trabalhos resultados das diferentes parcerias da autora. Neste caminho, novos tipos de reciprocidade verbal-visual poderão ser desenvolvidos no âmbito do discurso antropológico, considerando-se devidamente as várias complexidades envolvidas no uso das imagens fotográficas aliadas à expressão escrita.

4. Alguns desdobramentos

Como conclusão, em termos visuais, foram selecionadas algumas imagens de outros livros que, efetivamente, demonstram possibilidades já exploradas por outros autores. Estes trabalhos indicam a eclosão de novas propostas de utilização das imagens, com base em princípios semelhantes àqueles que foram levantados a partir da obra de Mead.

Trata-se dos livros de Karl Heider e Robert Gardner, *Gardens of War*, publicado em 1968 (com prefácio de Mead), de Richard Sorenson, *The Edge of Forest*, publicado em 1976 (com prefácio de Mead), do trabalho de Allison e Marek Jablonko, "A Story for the Maring", publicado em 1993 (em comemoração aos 50 anos de *Balinese Character*) e do livro de André Alves, *Argonautas do Mangue*, publicado em 2004 (com uma introdução de Etienne Samain dedicada ao *Balinese Character*).

Cada obra mencionada será brevemente comentada na seção relativa e aponta para questões e temas eventualmente já abordados neste trabalho sobre a visualidade na obra de Margaret Mead. Esperamos que possam fornecer ao leitor mais indicações, tanto quanto fomentar críticas, com relação a um discurso antropológico que se espera constituir nos limites entre as recíprocas complementaridades e singularidades das expressões verbais e visuais.

_____ *Composições verbais-visuais*
a partir da obra de
Margaret Mead e outros autores

**Composições verbais-visuais
a partir da obra de Mead e outros autores**

Apresentação

Estas composições constituem parte efetiva e indispensável da tese de doutoramento sobre a visualidade na obra da antropóloga norte-americana Margaret Mead (foram concebidas paralelamente aos capítulos apresentados). Elas se dividem em três seções gerais, a saber, "Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead", "Uso das imagens nas publicações de Mead" e "Uso semelhante de imagens em outras publicações" (correspondentes à estruturação geral da tese).

A organização das imagens foi efetuada na perspectiva dupla das expressões verbais e visuais, dispostas paralelamente e inter-relacionadas umas às outras. Isto significa que, em alguns casos, a forma de publicação original das fotografias foi alterada, de modo a dar relevo às diferentes relações de reciprocidade, entre textos e imagens, no tratamento dos temas apresentados. Através deste tipo de organização, aparentemente simples, inúmeras e, às vezes, complexas possibilidades discursivas são entrevistadas.

A primeira seção, "Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead", foi inteiramente montada a partir de fotografias de diferentes publicações, notadamente das suas "cartas de campo" (1977) e da sua autobiografia (1972). Dessa maneira, a seleção das imagens, feita pela própria autora para estes livros, ficou ressaltada e aponta para temas recorrentes em toda sua obra. Comentários introdutórios foram acrescentados no sentido de situar melhor o significado das imagens apresentadas no contexto de seus diversos trabalhos de campo.

A segunda seção, "Uso das imagens nas publicações de Mead", oferece, na íntegra, grupos de imagens originalmente apresentados em forma de "pranchas", tanto como outros grupos organizados diferentemente. Em boa parte dos casos, são reproduções integrais de páginas das publicações originais. Em outros, são rearranjos a partir das mesmas, no sentido de reunir imagens e dados verbais paralelamente (quando estes se encontram originalmente separados).

A terceira seção, "Uso semelhante de imagens em outras publicações", procurou reproduzir integralmente fotografias e textos oriundos de outros livros. Estes trabalhos são aqui considerados como desdobramentos dos mesmos princípios metodológicos levantados a partir da obra de Mead.

A fonte das fotografias mostradas e sua disposição original estão, de qualquer modo, cuidadosamente indicadas, para cada composição ou grupo de composições, de maneira a fornecer ao leitor uma aproximação às formas de utilização de imagens nas obras consideradas. Alguns comentários foram, no entanto, adicionados neste sentido e, também, para enfatizar inter-relações entre as imagens ao longo destas composições. Os sinais e abreviações eventualmente utilizados ao longo das mesmas estão disponibilizados na apresentação da primeira seção "Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead", logo após os mapas.

Obteve-se, enfim, um panorama das utilizações das imagens fotográficas na obra de Margaret Mead, destinado a acompanhar paralelamente o desenvolvimento das reflexões escritas sobre o assunto (que constituem o texto da tese). A relação fornecida na próxima página permite identificar os conteúdos específicos de cada composição, situada numa das três seções gerais elencadas abaixo.

Composições verbais-visuais paralelas

divididas em 3 seções:

“Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead”
(composições 1 a 8)

“Uso das imagens em publicações de Mead”
(composições 9 a 48)

“Uso semelhante de imagens em outras publicações”
(composições 49 a 62)

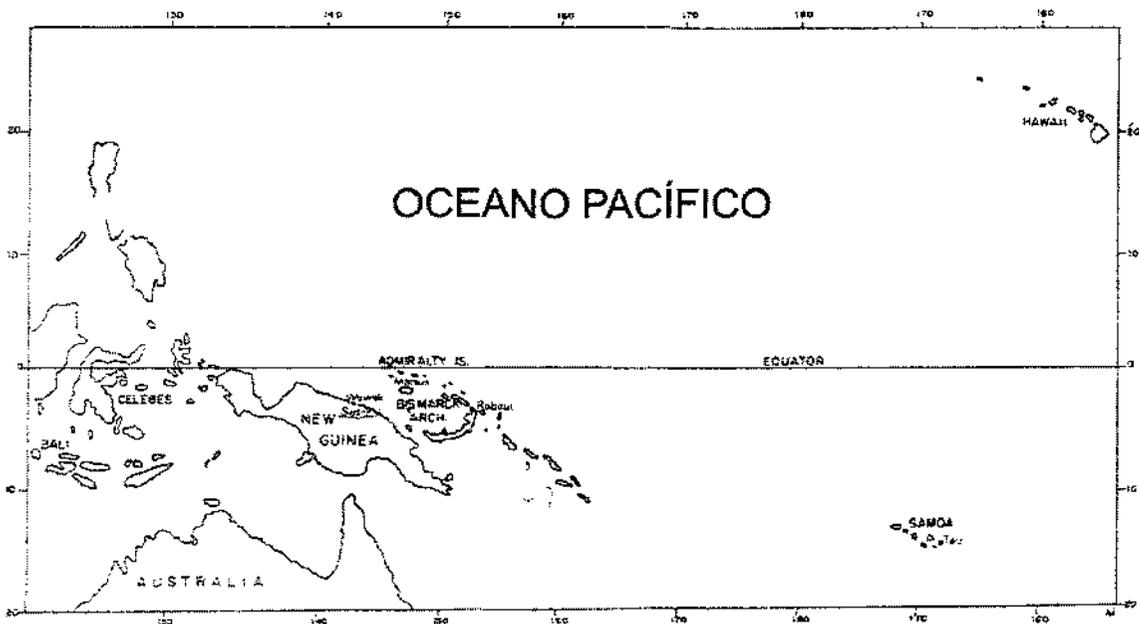
Índice das composições

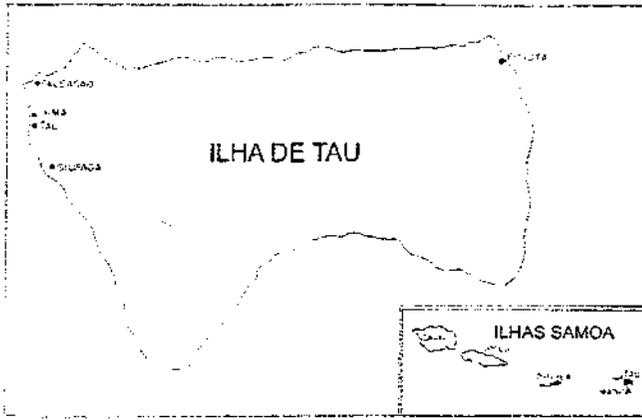
| | |
|--|-----|
| ___Localização dos principais trabalhos de campo de Margaret Mead (mapas)----- | 256 |
| Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead ----- | 258 |
| 1 Samoa 1925-26. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 260 |
| 2 Manus 1928-29. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 262 |
| 3 Arapesh 1931-32. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 264 |
| 4 Mundugomor 1932. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 266 |
| 5 Tchambuli 1933. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 268 |
| 6 Bali 1936-39. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 270 |
| 7 Iatmul 1938. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 272 |
| 8 Após a Segunda Guerra. <i>Letters from the field</i> (1977)/ re arranjo ----- | 274 |
| | |
| Uso das imagens nas publicações de Mead | |
| Pranchas seleccionadas de <i>Balinese Character</i> (reproduções integrais: 9 a 16) ----- | 277 |
| 9 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 10 – “Elevação e respeito I” ----- | 278 |
| 10 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 11 – “Elevação e respeito II” ----- | 280 |
| 11 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 12 – “Elevação e respeito III” ----- | 282 |
| 12 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 13 – “Elevação e respeito IV” ----- | 284 |
| 13 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 14 – “Elevação e respeito V” ----- | 286 |
| 14 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 15 – “Aprendizagem visual e cinestésica I” ----- | 288 |
| 15 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 16 – “Aprendizagem visual e cinestésica II” ----- | 290 |
| 16 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 100 – “Continuidade da vida” ----- | 292 |
| 17 “Research on primitive children” (1946) “Figuras” seleccionadas: 3 e 4/ re arranjo ----- | 294 |
| | |
| <i>Growth and Culture, Balinese Character e o Atlas do comportamento infantil</i> (18 a 29) ----- | 296 |
| 18 <i>Atlas do comportamento infantil</i> (1934): série normativa/ re arranjo ----- | 298 |
| 19 <i>Atlas do comportamento infantil</i> (1934): série naturalística/ re arranjo ----- | 300 |
| 20 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha I – “I Karba”/ reprodução integral ----- | 302 |
| 21 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha II – “I Karba (continuação)”/ reprodução integral ----- | 304 |
| 22 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha XVIII – “Mamando”/ reprodução integral ----- | 306 |
| 23 <i>Atlas do comportamento infantil</i> (1934) “Alimentação no seio”/ re arranjo ----- | 308 |
| 24 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 35 – “Mamando”/ reprodução integral ----- | 310 |
| 25 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha XXIX – “Equilíbrio”/ reprodução integral ----- | 312 |
| 26 <i>Atlas do comportamento infantil</i> (1934) “Progressão”/ re arranjo ----- | 314 |
| 27 <i>Balinese character</i> (1942) Prancha 17 – “Equilíbrio”/ reprodução integral ----- | 316 |
| 28 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha XXXV – “Flexão de partes do corpo”/ rep. int. ----- | 318 |
| 29 <i>Growth and culture</i> (1951) Prancha XLI – “Mãos atentas”/ reprodução integral ----- | 320 |
| 30 <i>The expression of the emotions in man and animals</i> (1955) / re arranjo ----- | 322 |
| 31 <i>New lives for old</i> (1956) Pranchas seleccionadas VI e X / re arranjo ----- | 324 |
| 32 <i>People and places</i> (1959) 2 fotografias seleccionadas/ re arranjo ----- | 326 |
| 33 <i>Continuities in cultural evolution</i> (1964) “Pranchas” 17, 18, 19, 20 e 21/ re arranjo ----- | 328 |

| | |
|--|-----|
| Páginas selecionadas de <i>Family</i> (composições 34 a 40: rearranjos) ----- | 331 |
| 34 <i>Family</i> (1965) "Mães" ----- | 332 |
| 35 <i>Family</i> (1965) "Pais" ----- | 334 |
| 36 <i>Family</i> (1965) "Pais" ----- | 336 |
| 37 <i>Family</i> (1965) "Famílias" ----- | 338 |
| 38 <i>Family</i> (1965) "Irmãos e irmãs" ----- | 340 |
| 39 <i>Family</i> (1965) "A criança sozinha" ----- | 342 |
| 40 <i>Family</i> (1965) "Adolescentes" ----- | 344 |
| | |
| Análises selecionadas de <i>The small conference</i> (composições 41 a 44) ----- | 346 |
| 41 <i>The small conference</i> (1968) "Conferência I" / reprodução integral ----- | 348 |
| 42 <i>The small conference</i> (1968) "Conferência II" / rearranjo ----- | 350 |
| 43 <i>The small conference</i> (1968) "Conferência III" / rearranjo ----- | 352 |
| 44 <i>The small conference</i> (1968) "Conferência III" / rearranjo ----- | 354 |
| | |
| Páginas selecionadas de <i>World enough. Rethinking the future</i> (45 a 48: rearranjos) ----- | 357 |
| 45 <i>World enough</i> (1975) "O sonho da salvação tecnológica" ----- | 358 |
| 46 <i>World enough</i> (1975) "A falácia do sonho" ----- | 360 |
| 47 <i>World enough</i> (1975) "A falácia do sonho" ----- | 362 |
| 48 <i>World enough</i> (1975) "Começando novamente" ----- | 364 |
| | |
| Uso semelhante de imagens em outras publicações ----- | 366 |
| | |
| Páginas selecionadas de <i>Gardens of war</i> (49 a 51: reproduções integrais) | |
| 49 <i>Gardens of war</i> (1968) Capítulo 4 "Brincadeiras" ----- | 369 |
| 50 <i>Gardens of war</i> (1968) Capítulo 5 "Espíritos" ----- | 375 |
| 51 <i>Gardens of war</i> (1968) Capítulo 6 "Violência" ----- | 379 |
| | |
| Figuras selecionadas de <i>The edge of forest</i> (52 a 56: reproduções integrais) | |
| 52 <i>The edge of forest</i> (1976) "Carregando crianças pequenas" ----- | 382 |
| 53 <i>The edge of forest</i> (1976) "Alimentando" ----- | 384 |
| 54 <i>The edge of forest</i> (1976) "Associação tátil e reação à novidade" ----- | 386 |
| 55 <i>The edge of forest</i> (1976) "Brincadeiras afetuosas e comunicação tátil" ----- | 388 |
| 56 <i>The edge of forest</i> (1976) "Dividindo alimentos com os menores" ----- | 390 |
| | |
| Pranchas selecionadas do <i>Yearbook of visual anthropology</i> (57 a 59: reproduções integrais) | |
| 57 <i>Yearbook of visual anthropology</i> (1993) Pranchas 10 e 11 ----- | 393 |
| 58 <i>Yearbook of visual anthropology</i> (1993) Pranchas 14 e 15 ----- | 397 |
| 59 <i>Yearbook of visual anthropology</i> (1993) Pranchas 18 e 19 ----- | 401 |
| | |
| Pranchas selecionadas de <i>Os argonautas do mangue</i> (60 a 62: reproduções integrais) | |
| 60 <i>Os argonautas do mangue</i> (2004) Prancha 6 - "As embarcações I" ----- | 404 |
| 61 <i>Os argonautas do mangue</i> (2004) Prancha 10 - "Captura 'no braço'" ----- | 406 |
| 62 <i>Os argonautas do mangue</i> (2004) Prancha 15 - "Captura na andada I" ----- | 408 |

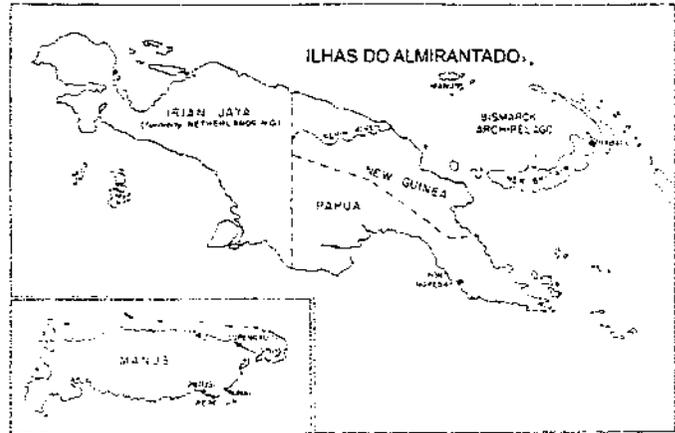
Localização dos principais trabalhos de campo de Margaret Mead

Os mapas apresentados a seguir são reproduções do livro *Letters from the Field*. Identificam os locais onde Mead desenvolveu seus trabalhos de campo na região do Pacífico Sul, a saber, da direita para a esquerda no mapa grande: a ilha de Tau (pertencente ao arquipélago de Samoa), a ilha de Manus (pertencente às ilhas do Almirantado ou *Admiralty Islands*), as regiões próximas ao Rio Sepik na Nova Guiné e a ilha de Bali (hoje pertencente à Indonésia). As composições fotográficas trazem, também, algumas fotografias tomadas de outras regiões do mundo, as quais estão indicadas, quando for o caso, nos comentários respectivos das próprias imagens.

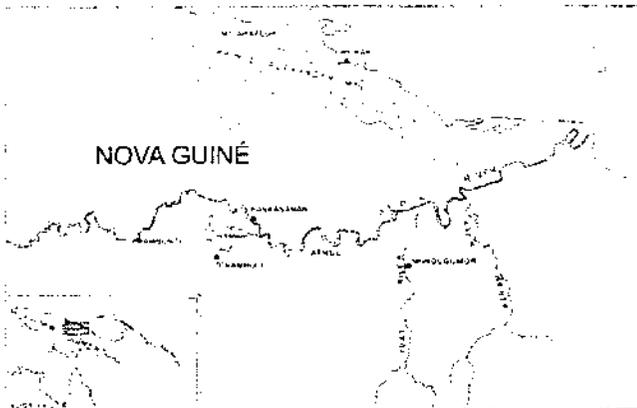




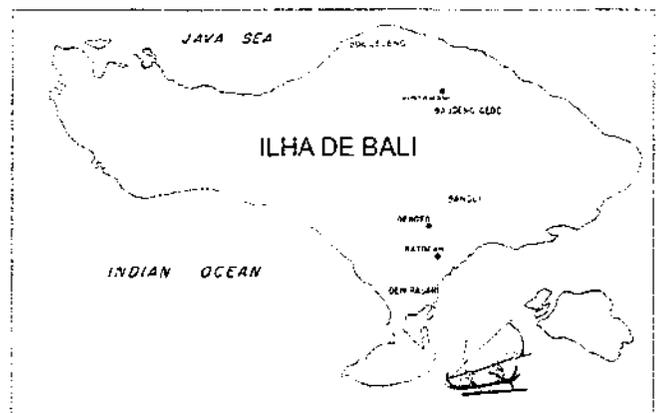
Ilhas Samoa/Ilha de Tau



Ilhas do Almirantado/Ilha de Manus



Nova Guiné/Montanhas Arapesh e Rio Sepik



Indonésia/Ilha de Bali

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead

Letters from the field (1977) e outros Composições 1 a 8

As composições seguintes têm como foco as diferentes pesquisas de campo de Margaret Mead. As fotografias apresentadas foram reproduzidas, principalmente, das suas "cartas de campo" (*Letters from the field*). Das 115 fotos deste livro, 36 foram selecionadas e organizadas ao longo destas 8 composições. Cenas reproduzidas de outras publicações (listadas abaixo) também foram incluídas na medida em que se mostraram significativas. Isto, seja no tocante aos conteúdos correspondentes, abordados no texto do capítulo 1, como no que diz respeito aos próprios temas das imagens inicialmente selecionadas de *Letters from the field*.

O "modelo de apresentação" adotado aqui é, em linhas gerais, o mesmo que foi empregado no livro *Balinese Character*. Dessa maneira, através de um conjunto de imagens, em grande parte selecionadas pela própria autora para publicação junto às suas "cartas do campo", propõe-se uma série de sínteses acerca das pesquisas de campo efetuadas, as quais se dão na dupla perspectiva das expressões verbais e visuais. Trata-se, pois, de experimentar uma outra abordagem do trabalho antropológico da autora, não exclusivamente verbal. Tal exercício pode ser visto, também, como uma introdução às demais composições que apontam, na maior parte dos casos, para diferentes destinos dados às imagens obtidas em trabalhos de campo antropológicos.

O texto introdutório foi elaborado para fornecer dados gerais sobre as pesquisas efetuadas, suas motivações e resultados. Já o texto relativo de cada fotografia se limita a reproduzir o conteúdo verbal originalmente ligado à imagem (a legenda, aqui transcrita entre aspas) e outros dados aí correlacionados. Este procedimento permite entrever um pouco da diferença entre o modo de utilização original destas imagens (publicadas ao longo de textos e acompanhadas de curtas legendas, com exceção das figuras 5 e 6 da composição 8) e a maneira como foram concebidas nas 8 composições verbais-visuais (reunidas num mesmo plano paralelamente ao texto introdutório e às identificações transcritas que lhes acompanham).

Cada composição traz um cabeçalho para identificação. Aí constam os títulos relativos aos capítulos da tese, o nome do livro no qual as imagens foram originalmente publicadas e a indicação, sob o termo "rearranjo", de que estas cenas foram selecionadas e re-agrupadas de modo inédito. Abaixo do texto original (entre aspas) das legendas relativas de cada foto, outras identificações são fornecidas: o nome da publicação (abreviado), o número da página em que se encontra a imagem relacionada, a porcentagem de redução da cena com relação ao seu tamanho publicado e, por fim, a autoria da imagem.

Abreviações, expressões e sinais eventualmente utilizados:

T. o. – Texto original (que acompanha a imagem na publicação)

“Reprodução integral” – Indica que as imagens foram reproduzidas integralmente (tal como aparecem na página ou prancha da publicação original) para a elaboração da composição

“Rearranjo” – Indica que as imagens foram rearranjadas (dispostas diferentemente da forma como aparecem na publicação original) para a elaboração da composição

Autores das fotografias:

MM – Margaret Mead

RF – Reo Fortune

GB – Gregory Bateson

TS – Theodore Schwartz

KH – Ken Heyman

Publicações originais:

LFF – *Letters from the field* (1977)

BW – *Blackberry Winter* (1972)

MAI – *Mountain Arapesh I* (1938)

Oxford – *Margaret Mead. Coming of age in America. Oxford portraits of science.* (1999)

ATFW – “The art and technology of field work” (1970)

FA – *Family* (1965)

Sinais:

“...” (aspas) – Indicam que o texto inserido entre aspas é o mesmo que se encontra na publicação original

—————(traço fino entre fotografias) – Indica que cada grupo de imagens separado pelo traço pertence originalmente a uma única página na publicação

[...] (colchetes) – Indicam que o texto ou numeração inseridos entre colchetes não faz parte do material original que foi reproduzido, em alguns casos foram adicionados outros elementos, seja a título de esclarecimento como, também, para remeter à outras composições ou imagens relativas

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 1

Uso de imagens nas ilhas Samoa *Letters from the field* (1977), BW (1972) e Oxford (1999)/ rearranjo

Mead levou uma câmera fotográfica em sua primeira pesquisa de campo realizada em 1925-26, com a qual produziu as imagens abaixo. Doze fotografias foram inseridas em seu livro sobre a adolescência samoana, *Coming of Age in Samoa*, publicado em 1928. As cenas selecionadas nesta prancha mostram relações da autora com adolescentes, crianças, mães e chefes locais. Este foi o único trabalho de campo no qual Mead desenvolveu a pesquisa individualmente. O interesse da autora pelas crianças, tanto como pela relação destas com suas mães, aparece enfocado nestas imagens posadas. Trata-se de um tema que recebeu tratamentos especiais ao longo de sua obra. As fotografias mostram, também, o olhar sobre as vestimentas nativas, motivo de admiração relatado nas suas cartas de campo.

1. Texto original: "Em Vaitogi: vestida em trajes samoanos ao lado de Fa'amotu"
BW, 149 (redução de 75%), por Margaret Mead
2. T. o.: "Em Vaitogi com Paulo, menino da casa de Ufuti"
LFF, 33 (redução de 50%), por MM
3. T. o.: "Lolo, chefe orador visitante em Vaitogi, que me ensinou etiqueta samoana"
LFF, 34 (redução de 20%), por MM
4. T. o.: "Mãe de Tufele, Talala, importante chefe visitante de Samoa Ocidental, com suas duas chefes oradoras"
LFF, 48 (redução de 20%), por MM
5. T. o.: "Aposentos de Mead na parte de trás do dispensário da marinha na vila de Tau. O dispensário foi uma das poucas construções a resistir ao furacão que assolou Tau no ano novo de 1926."
Oxford, 32 (redução de 50%), por MM
6. T. o.: "Mead tomou esta foto de uma mulher com sua criança durante sua visita à Samoa em 1925-26. Mead descobriu que era necessário estudar todo o ciclo feminino em Samoa para entender as jovens adolescentes"
Oxford, 34 (redução de 35%), por MM



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 2

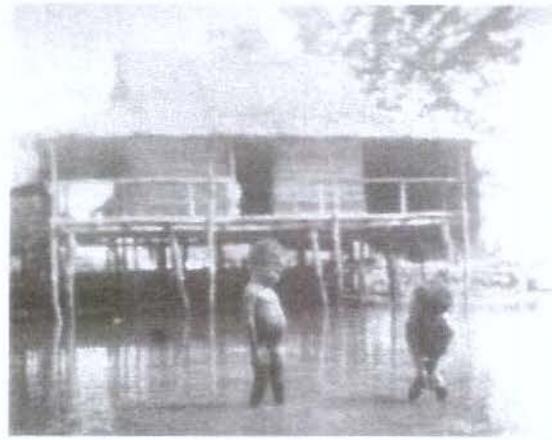
Uso de imagens nas ilhas do Almirantado *Letters from the field* (1977) e *Oxford* (1999)/ rearranjo

Mead e seu marido Reo Fortune tiraram fotografias na pesquisa de campo entre os Manus (da ilha homônima) em 1928-29. Vinte e quatro foram inseridas no livro da autora sobre as crianças da vila costeira de Pere, publicado em 1930, *Growing up in New Guinea*. As fotografias selecionadas nesta prancha mostram o interesse pelas crianças, cujas formas de pensamento (não animista) constituíram o principal foco da pesquisa de Mead. Ela coletou 35 mil desenhos infantis que mostram figuras de canoas, casas, ferramentas, etc. Note-se que a figura 5 reaparece publicada em outro artigo de Mead (ver Composição 17, figura 2).

1. Texto original: “Casa Manus construída sobre a água, maré baixa”
LFF, 66 (redução de 30%), por Reo Fortune.
2. T. o.: “Casa de repouso do governo, foi nossa primeira morada em Peré”
LFF, 67 (red. 40%), por MM
3. T. o.: “Com Kawa”
LFF, 72 (red. 25%), por RF
4. T. o.: “Reo Fortune com Ngalowen, com cerca de 4 anos de idade.”
LFF, 72 (red. 10%), por MM
5. T. o.: “Esposa de Ngamel prepara-se para banhar sua criança.”
LFF, 86, (red. 10%), por MM
[ver a mesma cena com diferentes comentários nas composições 17, fig. 2 e 31, fig. 8]
6. T. o.: “Mead foi carregada pelos nativos Manus depois de ter seu joelho quebrado. O joelho ficou fraco e causou-lhe dificuldades por muito tempo.”
Oxford, 43 (red. 50%), por RF



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 3

Uso de imagens entre os Arapesh da Nova Guiné *Letters from the field* (1977), BW (1972) e MAI (1938)/ rearranjo

Reo Fortune foi o principal encarregado das fotografias durante a pesquisa entre os Arapesh das montanhas em 1931-32. Mead tinha problemas no joelho e permaneceu cerca de 7 meses na pequena vila montanhosa de Alitua, enquanto Fortune realizou excursões por outros povoados da região. Neste período, Mead sofisticou suas estratégias de registro através de notas escritas. As imagens mostram o interesse da autora tanto pelas crianças quanto pelas famílias e nas atividades adultas. Os povos Arapesh são uma das três etnias comparadas do livro mais conhecido de Mead, *Sex and temperament*, publicado em 1935. Para ela, o temperamento dócil e cooperativo é característico dos homens e das mulheres Arapesh. Note-se que as duas fotografias que formam a seqüência inicial estão publicadas em livros diversos.

1. Texto original: "Eu mostrei a boneca para Nemausi, com cerca de 3 anos, e sua mãe, Whasimai."
LFF, 122 (redução de 40%), por Reo Fortune
2. T. o.: "Em Alitua, Arapesh: com Nemausi e sua mãe Whasimai"
BW, 201 (red. 60%), por RF
3. T. o.: "Homens Arapesh tocam as flautas sagradas e as mulheres e crianças devem se esconder."
LFF, 116 (red. 35%), por RF
4. T. o.: "Mulheres da vila de Dakuar. A mulher à esquerda está carregando sua criança numa eslinga de pano, feita da mesma forma que a eslinga de entrecasca também usada nas montanhas."
MAI, 230, (tamanho original), por RF
5. T. o.: "Nossa casa em Alitua. Depois da festa feita para a casa, as mulheres se despedem enquanto os homens estão ainda cobrindo o telhado."
LFF, 105, (red. 60%), por RF
6. T. o.: "Grupo familiar na entrada de uma casa suspensa, Alitua. Kule, Ilautoa e Mausui estão na entrada. Note-se a forma da escada, os bambus carregadores de água encostados na casa e o detalhe das entrecascas de sagu usadas na cobertura das paredes."
MAI, 203, (red. 20%), por RF



1



2



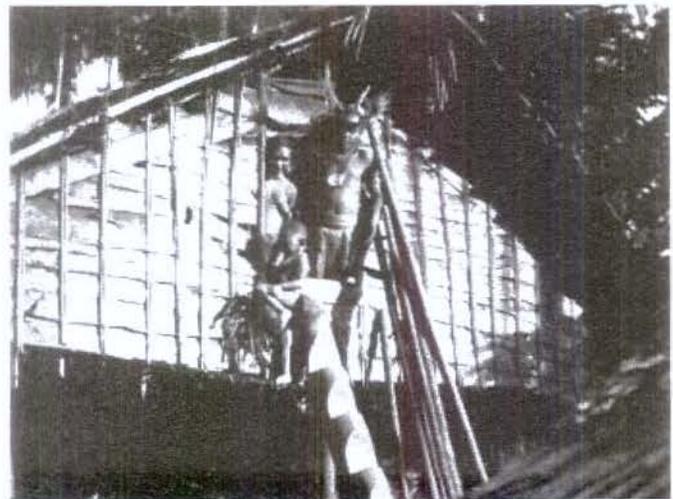
3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - Composição 4

Uso de imagens entre os Mundugomor da Nova Guiné *Letters from the field* (1977), MAI (1938) e Oxford (1999)/rearranjo

Depois de uma longa estadia entre os povos Arapesh das montanhas, Mead e Fortune se instalaram por cerca de 3 meses na localidade chamada *Kenakaten*, onde habitam os povos Mundugomor, num dos afluentes do grande Rio Sepik. Segundo o argumento de Mead (em *Sex and temperament*), o temperamento típico Mundugomor está em contraste direto com o dos Arapesh. Isto, na medida em que os primeiros, tanto homens como mulheres, são agressivos e competitivos. As imagens mostram o interesse em cerimônias, artefatos e atividades femininas e masculinas. Note-se que as duas fotografias que formam a seqüência inicial, na qual aparecem dois momentos da cerimônia realizada para oferecer uma flauta “recém-nascida” ao casal, estão publicadas em livros diversos.

1. Texto original: “Cerimônia de iniciação para o ‘nascimento’ de uma flauta”
LFF, 136 (redução de 35%), por Reo Fortune

2. T. o.: “Reo Fortune registrou esta cerimônia de iniciação Mundugomor no início dos anos 30. ‘Eles eram canibais até 4 anos atrás’, Mead escreveu. ‘Garotos de 12 anos já comeram carne humana e mostram uma injuriosa hilariedade ao descreverem sua dieta anterior.’”
Oxford, 52 (red. 40%), por RF

3. T. o.: “Kwenda com seu filho, cerca de 6 anos, atua numa dança festiva”
LFF, 134, (red. 20%), por RF

4. T. o.: “Dançarinos com cocares de penas de casuar; um deles carrega um tambor de mão.”
LFF, 134, (red. 20%), por RF

5. T. o.: “Pintura em entrecasca Mundugomor usada na cerimônia do inhame. Note-se que a forma triangular é semelhante à fachada da casa do *tamberan* dos Arapesh das planícies.”
MAI, 188, (red. 30%), por RF

6. T. o.: “A flauta chamada *Kenakatem*.”
LFF, 137 (red. 30%), *American Museum of Natural History*



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 5

Uso de imagens entre os Tchambuli da Nova Guiné *Letters from the field* (1977) e Oxford (1999)/ rearranjo

Mead e Fortune se encontraram com Gregory Bateson quando retornaram de *Kenakaten* para passar o ano novo em *Ambunti*, nas margens do Rio Sepik, localidade onde havia um posto do governo. Na companhia de Bateson, viajaram pela região à procura de uma terceira etnia a ser pesquisada. Os povos chamados Tchambuli estavam recentemente estabelecidos nas margens de um lago à beira do Rio Sepik e forneceram estadia para Mead e Fortune completarem suas pesquisas na Nova Guiné. As imagens mostram um plano geral do lago, onde as mulheres faziam suas pescarias, bem como cenas de cerimônias, de uma mulher com sua criança e um artefato esculpido coletado para o Museu Americano. O interesse nos papéis sociais contrastados atribuídos aos homens e às mulheres Tchambuli pode ser percebido nas fotografias e em suas legendas originais. Assim, com esta pesquisa, Mead completou a trilogia cultural (Arapesh, Mundugomor e Tchambuli) que serviu de base às questões tratadas em seu livro *Sex and temperament* (1935). Note-se que, ao contrário dos livros anteriores de Mead, este não apresenta fotografias em sua primeira edição.

1. Texto original: "Mulheres Tchambuli pescam no lago em meio às bancadas de lótus e outras flores aquáticas."
LFF, 141 (red. 40%), por Reo Fortune
2. T. o.: "Homens Tchambuli vão para uma cerimônia em canoas; Reo Fortune está no meio."
LFF, 142 (red. 40%), por Gregory Bateson
3. T. o.: "Mãe e criança."
LFF, 144 (red. 20%), por Margaret Mead
4. T. o.: "Mulheres dançando em honra das figuras masculinas mascaradas."
LFF, 147 (red. 50%), por RF
5. T. o.: "Acompanhando dançarinos mascarados para a cerimônia *Mwai*."
LFF, 148 (red. 40%), por RF
6. T. o.: "Gregory Bateson ajudou Mead a coletar este banco cerimonial Tchambuli para o Museu Americano de História Natural. Bateson teve que comprar o banco de uma outra tribo do Rio Sepik, que havia atacado e pilhado os frágeis Tchambuli."
Oxford, 55 (red. 35%), *Museu Americano de História Natural*



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - Composição 6

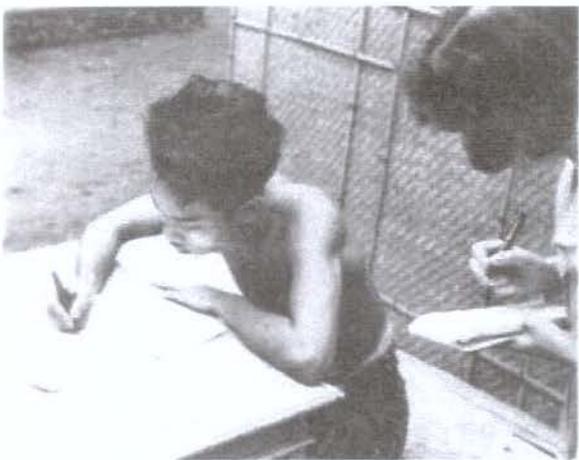
Uso de imagens na ilha de Bali *Letters from the field* (1977)/ rearranjo

Mead e Bateson oficializaram seu matrimônio em Singapura, já a caminho de Bali. Nesta ilha, entre 1936 e 1939, foi realizado o “salto quantitativo” que levou à produção de 25 mil fotografias e quilômetros de filmes em 16 mm. Do material fotográfico coletado, 759 imagens foram publicadas em *Balinese Character* (1942) e outras 380 em *Growth and Culture* (1951). O trabalho de campo envolveu também o secretário balinês I Made Kaler, que tomou notas e transcreveu histórias míticas para os pesquisadores. Bateson foi o encarregado das câmeras e operou-as, às vezes, simultaneamente (fotografia e cinema) para gerar dados inter-complementares sincronizados, na maior parte das vezes, com a tomada de notas escritas por Mead e o secretário “Madé”. As imagens aqui selecionadas mostram o interesse na vida artística, cerimonial e familiar de Bali, tanto quanto cenas indicativas da presença dos pesquisadores no campo.

- | | |
|---|---|
| 1. Texto original: “Nosso templo da casa é consagrado.” LFF, 167 (red. 40%), por Gregory Bateson | 4. T. o.: “Jane Belo espera para fotografar I Misi, cuja roupa está sendo arrumada.” LFF, 176 (red. 20%), por GB |
| 2. T. o.: “I Madé Kaler toma notas durante minha conversa com Nang Karma e seu filho, I Gata.” LFF, 183 (red. 30%), por GB | 5. T. o.: “Mulheres preparam oferendas.” LFF, 197 (red. 30%), por GB |
| 3. T. o.: “Observando um pintor de Batoean em seu trabalho.” LFF, 208 (red. 40%), por GB | 6. T. o.: “Men Karma com suas crianças, I Gati, I Kenjoen (bebê) e I Gata mais um primo, I Karsa (em pé).” LFF, 183 (red. 30%), por GB |



1



3



4



5



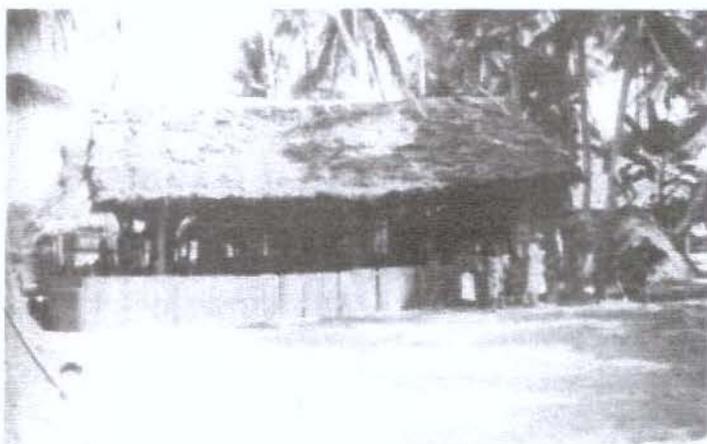
6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 7

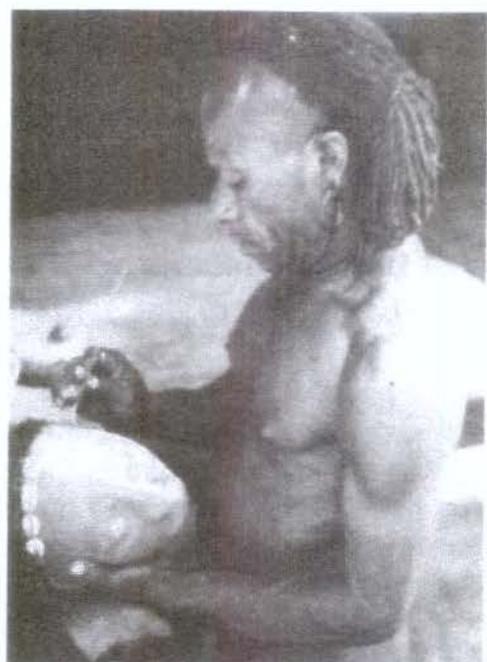
Uso de imagens entre os latmul da Nova Guiné *Letters from the field (1977)/ rearranjo*

Após cerca de 2 anos em Bali, Mead e Bateson se dirigiram à Nova Guiné para a obtenção de registros imagéticos de maneira similar à abordagem experimentada entre os balineses. Isto significou que as imagens constituíram, entre os balineses e entre os latmul, um elemento central da pesquisa, junto às notas escritas relacionadas. Foram coletadas cerca de 10 mil fotografias, além de uma série de filmes em 16 mm, durante os oito meses de pesquisa com os latmul em 1938. Não houve, contudo, publicações sobre os latmul que incluíssem montantes de fotografias na mesma proporção que os livros sobre Bali. As imagens aqui selecionadas mostram o interesse dos pesquisadores pelas crianças e pela vida artística dos latmul, bem como sua própria atuação no trabalho de campo.

- | | |
|---|---|
| 1. Texto original: "Nossa casa principal em Tambunam, construída sobre o chão." LFF, 225 (red. 40%), por Gregory Bateson | 4. T. o.: "Trabalhando com um grupo de crianças." LFF, 235 (red. 20%), por GB |
| 2. T. o.: "Kavwaishaun pinta uma máscara mortuária." LFF, 229 (red. 10%), por GB | 5. T. o.: "Avangaindo, seu rosto pintado para uma performance em transe." LFF, 229 (red. 10%), por GB |
| 3. T. o.: "Gregory e eu trabalhando juntos sob o mosquiteiro" LFF, 225 (red. 40%), por GB | 6. T. o.: "Eu tomo notas enquanto Gregory filma um grupo de crianças brincando." LFF, 235 (red. 20%), por GB |



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nos trabalhos de campo de Mead - C o m p o s i ç ã o 8

Uso de imagens em trabalhos de campo após a Segunda Guerra *Letters from the field* (1977), FA (1965) e ATFW (1970)/ rearranjo

Mead retornou aos Manus em 1953 com um casal de pesquisadores, Theodore e Lenora Schwartz. Após esta pesquisa, ela revisitou os Manus ainda várias vezes até os anos 70. Mead também retornou à Bali com um fotógrafo, seu ex-aluno Ken Heyman, em 1957. Muitas imagens foram produzidas nestas viagens de pesquisa e foram utilizadas em publicações da autora (abordadas no capítulo 2). Mead procurou, também, acompanhar outros pesquisadores na Nova Guiné e em outros locais através de visitas curtas, agora facilitadas pelos aviões e por outras tecnologias modernas de comunicação. As imagens selecionadas aqui mostram algumas cenas captadas em viagens de retorno de Mead aos locais nos quais trabalhou antes da Segunda Guerra. Note-se o interesse recorrente pelas crianças.

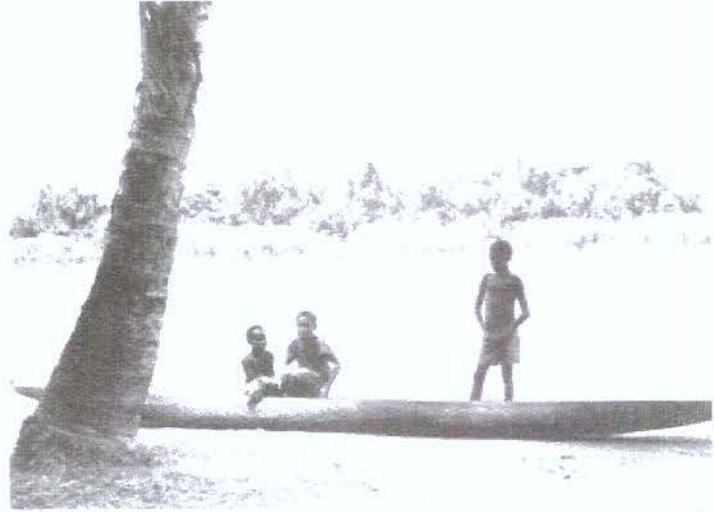
1. Texto original: "A equipe de trabalho de campo, 1953. Lenora e Ted Schwartz me visitam em Peré."
LFF, 242 (red. 50%), por Theodore Schwartz
2. T. o.: "Visitando a escola primária em Peré, 1964."
LFF, 273 (red. 40%), por TS
3. T. o.: "Crianças à beira do Rio Yuat, Kenakatem."
LFF, 307 (red. 35%), por Janet Fouary
4. T. o.: "Kami Ashavi, anteriormente *Luluai* de Tambunam, esculpindo uma máscara."
LFF, 299 (red. 35%), por Rhoda Metraux
5. T. o.: "Prancha 14: Posturas no trabalho de campo. [2 fotografias nas quais Mead aparece, a 1ª foi tomada por Bateson em 1937, esta é a 2ª:] 2. Margaret Mead em Bajoeng Gede, dezembro de 1957. Foto por Ken Heyman, R-11187-13BB6#8."
ATFW, ps. 258-259 (red. 35%)
6. T. o.: "Indonésia/ Pai e criança balineses, Bajoeng Gede."
FA, 55 (red. 35%), por KH



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead

***Balinese Character* (1942) Composições 9 a 16**

As composições seguintes são reproduções integrais das pranchas 10 a 16 e da prancha 100 do livro *Balinese Character* (em co-autoria com Gregory Bateson). Nos cabeçalhos a seguir aparecem o nome da publicação original, o título da seção e, eventualmente, da série onde se encontra a prancha apresentada (inclusive o número total de pranchas da série ou da seção). É fornecido, em destaque, o título da prancha reproduzida. Segue-se o número da página na qual se encontra publicada e a indicação, sob a expressão “reprodução integral”, de que a prancha foi simplesmente transposta em sua íntegra (os textos estão, por isso, entre aspas).

Trata-se, através destas pranchas, de evidenciar o tipo de reciprocidade verbal-visual que foi adotada como modelo para a elaboração e a montagem das demais composições constantes deste trabalho. Portanto, o princípio geral de justaposição num mesmo plano (de fotografias e de textos diretamente relacionados às imagens) serviu de base para todos os agrupamentos imagéticos aqui apresentados (além das composições 9 a 16). São “reproduções integrais” das publicações ou “rearranjos” que procuram aplicar o mesmo princípio sem deixar, no entanto, de manter as indicações relativas da maneira como as imagens se encontram originalmente publicadas (o texto original relativo das imagens aparece entre aspas).

Neste percurso, o método de *Balinese Character* foi explorado, de modo geral, a partir de outras imagens (e textos) das diferentes publicações de Mead e de outros autores, seus parceiros ou conhecidos. Surgiu, então, um panorama do uso da fotografia na obra da autora. Assim, ao mesmo tempo em que cada composição revela nuances específicas relativas às potencialidades e limitações do uso das imagens originalmente efetuado, o conjunto das composições oferece inter-relações temáticas tanto quanto metodológicas e teóricas, esboçadas a partir das seleções das imagens de diferentes publicações (cabe ao leitor perceber estas nuances e inter-relações, nem sempre explicitadas).

No caso específico das composições 9 a 16, originalmente publicadas em *Balinese Character*, o que se oferece é a reprodução integral de duas séries inteiras (“Elevação e respeito” e “Aprendizagem visual e cinestésica”), bem como da última prancha do livro. Todas foram abordadas nos capítulos 2 e 3. Permitem, dessa maneira, desvelar alguns aspectos desta obra monumental que indica, para além do seu realismo fotográfico, vários elementos para o trabalho com imagens na constituição de um discurso antropológico não ancorado exclusivamente na expressão escrita.

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 9

Balinese Character (1942)

Seção "Orientação espacial e níveis", série "Elevação e respeito" (5 pranchas)

Prancha 10 – "Elevação e respeito I" (p.75) / reprodução integral

"Esta e as quatro pranchas seguintes ilustram os sistemas balineses de hierarquia e respeito. Além do sistema já mencionado, de acordo com o qual o interior- leste (*kadja-kangin*) é a direção mais louvada, uma grande parcela da atenção é conferida à elevação, e cerimonialmente a cabeça é a parte mais sagrada do corpo. Respeito é expresso pelo rebaixamento de si mesmo ou pela elevação da pessoa respeitada.

Todo balinês, em todas as suas relações pessoais, se orienta continuamente em termos dos pontos cardeais e da relativa elevação das várias pessoas."

"1. Um homem olhando para um avião. Ao olhar para este estranho e surpreendente objeto, ele colocou, por hábito, as mãos em postura de respeito cerimonial (cf. fig. 5).

I Wajan Keloepes, de Bedoeloe.
Bajoeng Gede. 3jul1936. 1 T 14."

"2. O *Goenoeng Agoeng*, montanha central de Bali. Esta montanha é considerada uma morada de deuses e permite relacionar o sistema dos pontos cardeais ao sistema de elevação. Os pontos cardeais são diferentes dos nossos na medida em que, embora leste (*kangin*) e oeste (*kaeoh*) são determinados respectivamente pelo nascer e pelo pôr do sol, as outras duas direções (*kadja* e *kelod*) são determinadas por referência à montanha central. Em Bajoeng Gede e no sul de Bali em geral, *kadja* coincide com o "norte" europeu e foi assim traduzida neste livro. No norte de Bali, entretanto, *kadja* coincide com o sul europeu, e *kadja kangin*, a direção mais honrada, é o sudeste. A tradução "interior-leste" é aplicável em ambos os casos.

Fotografia tomada perto de Bajoeng Gede.
17jun1937. 11 R 27."

"3. Dançarina em transe (*sangiang*) sobre as costas de um homem. As duas pequenas garotas que dançam em transe (cf. Pls. 18, 19 e 45) são, em certa medida, sagradas na vida cotidiana comum e devem evitar de passar por baixo de aquedutos ou de poleiros de galinhas. Em transe, quando estão "possuídas" por anjos (*dedari*), elas se tornam muito mais sagradas; suas ordens são obedecidas e elas dançam, não apenas no chão, mas também elevadas sobre as costas de homens. A maioria dos homens normalmente evita carregar uma mulher adulta, e as roupas das mulheres não devem ser postas por cima de roupas de homens. Dançarinas *Sangiang* não podem dançar após a puberdade, e a razão dada a esta regra é a de que os homens não "ousariam" carregá-las em suas costas.

I Misi nas costas de I Lasia.
Bajoeng Gede. 26mai1937. 9 O 32."

"4. Pintura de uma dançarina *Sangiang* sendo carregada. Aqui o respeito é expresso não apenas pela elevação, mas também pelo uso de sombrinhas.

Pintura feita por I. B. Kt. Diding, Batoean; comprada em 24fev1938. Reduzida x 1/3 linear. Quadro 119."

"5. Servo cômico (*kertala*, cf. Pl. 13) no drama balinês, em posição de respeito (*soembah*), esperando pela entrada de seu príncipe.

Dendjalan. 26mai1936. 1 I 13."

"6. O sonho de um artista brâmane. O sonho foi ditado como se segue:

"Certa vez, eu sonhei com a cremação de um corpo. O homem morto nunca havia ajudado aos outros. Pode-se dizer que era preguiçoso, e morreu. E nenhum cidadão foi visitá-lo (*medelokin*) em sua casa. Eu o carreguei ao cemitério e vim ao cemitério. E, quando cheguei lá, estavam reunidos todos os cidadãos. Eles me encararam. Eles não carregaram a lenha para a cremação. Então eu o queimei, sozinho. E enquanto ele queimava, eu resmunguei comigo mesmo. Os cidadãos ainda estavam lá, distantes. É assim: quando vivo, preguiçoso demais para ajudar os vizinhos, e agora encarado de longe pelos cidadãos."

Note-se que o artista representa a si mesmo abaixo das pessoas reunidas, e que no sonho ele é ao mesmo tempo o homem indolente e aquele que atea o fogo. Este pintor se preocupava de forma não usual com castas, porque havia infringido uma importante regra de casta ao tomar a esposa de outro brâmane.

Pintura feita por I. B. M. Togog de Batoean; comprada em 26ago1938. Reduzida x ¼ linear."



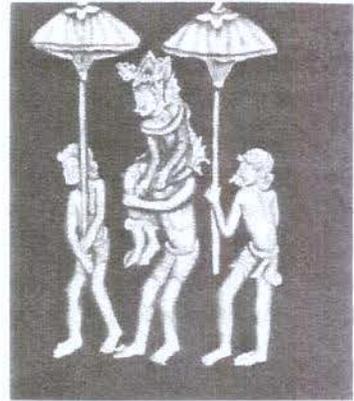
1



2



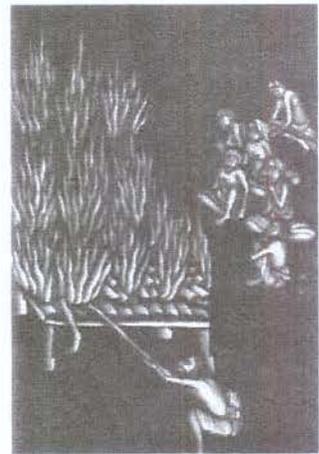
3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 10

Balinese Character (1942)

Seção "Orientação espacial e níveis", série "Elevação e respeito" (5 pranchas)

Prancha 11 – "Elevação e respeito II" (p. 76) / reprodução integral

"Na prancha 4, nós mostramos que as 'oferendas' na religião balinesa são, na maior parte dos casos, representações de deuses, espíritos, almas e similares. Portanto, é natural que as oferendas devam ser suspensas sobre santuários elevados para os deuses elevados. (Certas oferendas para demônios inferiores e para os mortos são dispostas no chão, e neste caso a forma antropomórfica vertical é substituída por figuras deitadas horizontalmente no chão em cuja 'cabeça' a comida é colocada, cf. Pl. 30, fig. 6.)"

"1. Santuário alto para oferendas durante cerimônia de puberdade de uma menina. Note-se que o santuário é aqui tratado antropomorficamente, vestido com um longo babadouro (*lamak*) com desenho decorativo tecido de folhas cortadas (cf. Pl. 93, fig. 4, para uma vista da decoração da casa da adolescente, e para outros casos nos quais o santuário ou a casa é igualado ao objeto sagrado imanente).

Batoean. 8dez1937. 19 U 29."

"2. Altar ou santuário para o Sol (*Batara Soeria*) durante grande cerimônia pós-mortuária (*meligijah*). Fica a céu aberto do lado de fora da grande área construída especialmente para esta cerimônia (cf. Pl. 5, fig. 1 para a procissão de encerramento desta cerimônia).

Karangasem. 5ago1937. 13 G 18."

"3. Alta oferenda carregada em procissão por um homem. A cada ano pessoas de diversos povoados tomam parte de uma grande cerimônia em Batoer Kalanganjar para lá receber um tipo especial de água benta (*banjoen tjokor*). Uma série destas oferendas bem altas foi carregada em procissão durante esta cerimônia. Eram carregadas por homens, sendo pesadas demais para as mulheres. O topo da decoração é feito de folhas de palmeiras cortadas e o revestimento da base é feito de bolos presos a um suporte de madeira central.

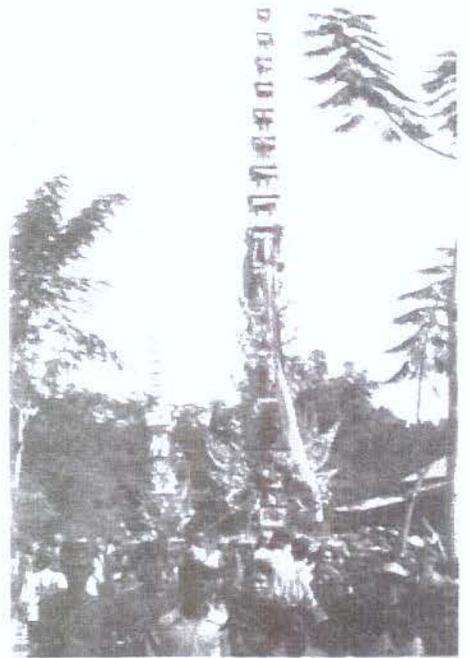
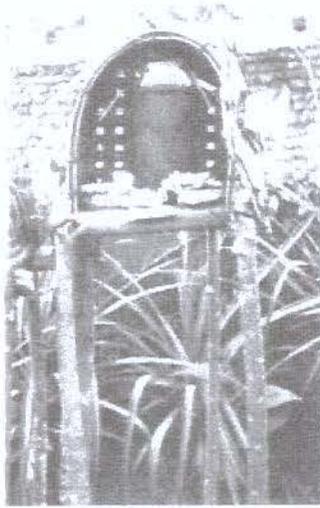
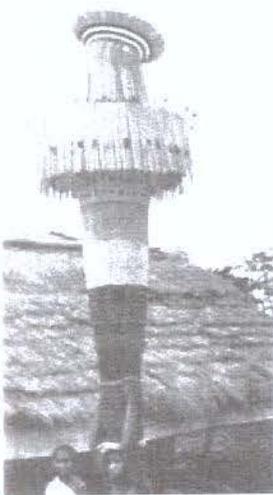
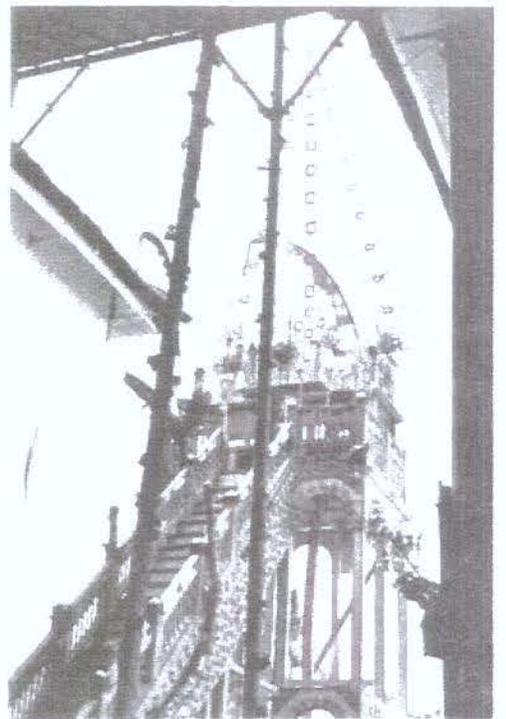
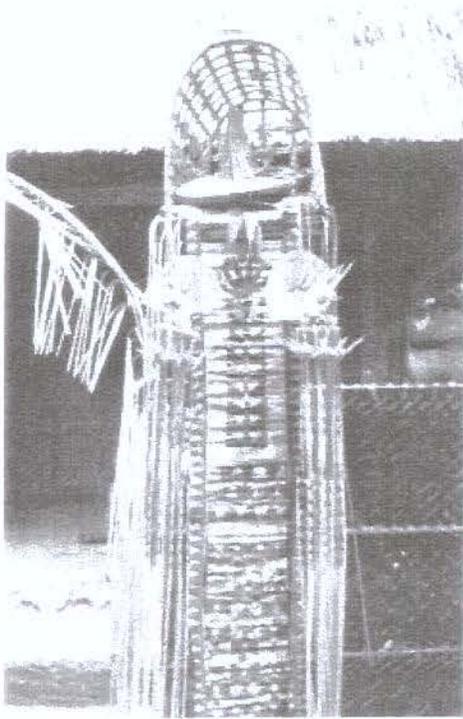
Batoer Kalanganjar. 25abr1937. 7 E 27."

"4 e 5. Cerimônia para instalar um deus no santuário de uma casa. Este deus (*Betara Doekoeh*) era guardado (*ngamong*) anteriormente pela família de Lasia no templo de sua casa, mas o santuário quebrou e o deus retornou ao seu templo (*Poera Doekoeh*) nos campos ao norte de Bajoeng Gede. Na figura 4, a sacerdotisa da vila acompanha Men Lasia para encontrar (*memendak*) o deus nos campos fora da vila. A sacerdotisa reza enquanto Men Lasia ajeita os cabelos. O deus é representado por seu substituto (*wakoel*), a oferenda do cesto negro sobre a esteira. A figura 5 mostra o *wakoel*, isto é, o deus, instalado no seu santuário no templo da casa da família de Lasia. O *wakoel* e seus conteúdos serão *loengsoeranga* ("pedidos de volta") na manhã seguinte e os conteúdos serão comidos como qualquer outra oferenda.

Bajoeng Gede. 14jul1937. 12 P 14, 24."

"6. Altas torres de cremação (*wadah*) sendo carregadas para o cemitério. A altura relativa e a construção destas torres estão correlacionadas com a casta e riqueza do morto. Rajahs têm altas torres de cremação com múltiplas coberturas, mas a torre de um alto sacerdote brâmane, que é ainda mais alto em casta, é carregada em estrutura aberta similar ao do santuário do sol mostrado na figura 2.

Blahbatoe. 28mai1936. 1 L 5."



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 11

Balinese Character (1942)

Seção "Orientação espacial e níveis", série "Elevação e respeito" (5 pranchas)

Prancha 12 – "Elevação e respeito III" (p. 79) / reprodução integral

"Há um importante contraste entre a orientação balinesa relativa aos pontos cardeais e a orientação quanto a níveis. Com exceção da comicidade que se dá quando alguém esquece onde é o "norte" ou se confunde em sua orientação após atravessar a ilha, os pontos cardeais raramente são assunto de gozação. Níveis, por outro lado, fornecem continuamente assunto para gozação e zombaria. Os pontos cardeais são um elemento essencial e evidente na vida cotidiana; mas níveis e o respeito associado aos níveis são um tema menos essencial sobre o qual há constante ansiedade, a tal ponto que é divertido especular sobre possíveis inversões. Uma criança aprende os pontos cardeais desde os primeiros estágios da fala, e sua orientação se torna automática. Mas níveis relativos e as variações de linguagem que ocorrem junto ao respeito e às castas nunca se tornam automáticas e são consideradas, até mesmo pelos adultos mais conhecedores do assunto, como algo difícil. Constituem fonte de ansiedade e de divertimento contínuos."

"1. Um oficial da vila presencia um casamento. Isto é feito por um dos mais baixos 'cabeças' (*doeloe*) da vila, não por um dos quatro primeiros. Ele senta numa plataforma (*bale*) enquanto os parentes da noiva e do noivo sentam no chão. Ele pergunta de um modo um tanto ríspido e formal sobre o tipo de contrato de casamento, e marca sua posição superior bem mais do que o faria um dos quatro 'seniores'.

Nang Polih.

Bajoeng Gede. 25jun1937. 12 C 7."

"2. Um dos parentes durante a mesma cerimônia de casamento. Ele senta no chão e se abaixa ainda mais curvando as costas e lançando a cabeça para frente. A postura das mãos é também um gesto convencional de respeito.

Homem não identificado, parente da noiva, vindo de outra vila.

Bajoeng Gede. 25jun1937. 12 C 5."

"3. Uma mãe brinca com o sistema de níveis. O jogo mostrado nesta fotografia é uma variação inusual do jogo mostrado na figura 5. Esta era a mãe mais afetuosa e menos troçadora da vila. Ela havia emprestado um nenê mais novo e permitiu ao seu próprio filho (usando o colar) estar acima do outro brincando com sua cabeça. O jogo, neste caso, não envolve a inversão do sistema de respeito. A mãe do bebê emprestado protestou um pouco contra este jogo. Ela disse, "ele não será cruel? I Bawa (outra criança) foi cruel.

Men Degeng; seu filho, I Sepek de colar, com 276 dias; I Koweat, o bebê emprestado, vestindo roupas, com 30 dias; I Njawa, irmã mais velha do bebê emprestado, atrás de sua mãe, Men Njawi.

Bajoeng Gede. 30abr1937. 7 V 1."

"4. Uma dança *djanger*. Esta é executada por garotos e garotas, que formam um quadrado aberto, sentando-se no chão. Em uma das figuras desta dança, os garotos formam pirâmides tais como são mostradas na fotografia. Em alguns casos, as garotas seguem em procissão através do arco, mas as pequenas dançarinas (de transe) (*sangiang*, cf. Pl. 10, fig. 3) e as de castas altas não

podem fazê-lo (cf. Pl. 83, figs. 3 e 4 para jogo de níveis entre meninos).

Uma trupe *djanger* itinerante de Sanding.

Bajoeng Gede. 25out1936. 3 A 31."

"5. Uma mãe provoca sua criança ao colocar um nenê mais novo sobre sua cabeça. Este jogo toma várias formas e seu objetivo é inverter o sistema de respeito. A cabeça de um irmão mais velho é sagrada e é típico da mãe colocar seu filho mais novo sobre a cabeça do irmão mais velho. Neste caso, ela não tem um bebê mais novo e emprestou um de uma vizinha para completar o padrão. Após esta provocação, o registro verbal diz:

'Men Goenoeng desiste de Tongos (o bebê emprestado) – brinca com o pênis de Raoeh (seu filho) usando um papel, para acalmá-lo'.

I Pindet, mãe do bebê emprestado, à esquerda; Men Goenoeng, ao centro, levantando I Tongos; filho mais novo de Men Goenoeng, I Raoeh, sentado no chão.

Bajoeng Gede. 25jun1937. 12 B 35."

"6. Uma pintura de dois bem conhecidos personagens populares do drama e do teatro de sombra balinês. São eles I Tjoepak, o grosseiro, vaidoso e covarde irmão mais velho, e I Gerantang, o bom e refinado irmão mais novo (cf. Pl. 70, fig. 2). A imagem mostra I Gerantang, vestido com beleza e requinte, mas agindo como servo ao lavar as mãos de I Tjoepak, e a refeição de leitão com o qual Tjoepak vai se refestelar. Na história, eles vão matar um demônio (representado por uma máscara de bruxa). I Gerantang desce numa corda até o buraco do demônio e o mata. I Tjoepak puxa a corda, vai para casa e clama para si o crédito da façanha, deixando I Gerantang para morrer de fome no buraco (cf. Pl. 20, fig. 7). Ele escapa ao fazer uma escada com os ossos do demônio. Se transforma em nenê e é cuidado pela esposa de um pescador. Finalmente o irmão menor retorna para denunciar Tjoepak.

A história realiza o desejo do irmão mais velho – o mais novo é deixado no buraco – mas tal realização é seguida de auto-desprezo e punição.

Pintura feita por I Goesti Kobot de Oeboed.

Reduzida x ¼ linear. Cat. No. 043."



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 12

Balinese Character (1942)

Seção "Orientação espacial e níveis", série "Elevação e respeito" (5 pranchas)

Prancha 13 – "Elevação e respeito IV" (p.80) / reprodução integral

"Na relação entre um balinês *raja* e seus servos, o paternalismo está quase todo ao lado do servo, e o mestre é frustrado (*sajanganga*) pelo servo (cf. Pl. 45). Ambas as partes nesta relação desempenham papéis exibicionistas, mas enquanto na cultura ocidental o servo aparece bem vestido em solene exibição da grandiosidade de seu mestre, em Bali o servo aparece com roupas esfarrapadas constituindo frustração para o mestre. Similarmente é uma questão de virtuosismo entre os servos exagerar suas manifestações de respeito até o ponto da zombaria.

No teatro balinês, os servos são os palhaços e uma grande parte da comédia é construída em torno das relações entre o mestre e os servos e entre os irmãos maiores e menores, ambos servos. Todas estas fotografias são de performances teatrais."

"1. Um príncipe (*mantri*) com seus dois servos. O príncipe mantém uma postura altiva que permite ver seus belos trajes, enquanto seu rosto e seu braço esquerdo estão rígidos numa postura que o separa dos servos para quem ele está falando. O servo irmão mais velho (*poenta*, de costas para a câmera) ajoelha-se em forte exagero de respeito. O servo irmão mais novo (*Kertala*), em ridículos trajes esfarrapados, solta gargalhadas exageradas.

Trupe itinerante de dançarinos *ardja* de Tiga.
Bajoeng Gede. 12mai1937. 8 P 17."

"2. Uma princesa (*galoeh*) e sua serva (*tjondong*). A serva de uma princesa, no teatro balinês, é tipicamente mais velha que a princesa e representa a amacuidadora. O papel é freqüentemente desempenhado por um homem (cf. Pl. 22, figs. 1 e 2). A princesa adota uma postura altiva bastante semelhante àquela adotada pelo príncipe da figura 1.

Trupe itinerante de dançarinos *ardja* de Tiga.
Bajoeng Gede. 12mai1937. 8 N 30"

"3. Servos irmãos mais velho e mais novo ajoelhados, à espera da entrada de seu príncipe. O bigode pintado do servo irmão mais novo, a posição atravessada de sua adaga (*kris*) e seus dedos rigidamente espalhados são todos exageros clownescos de seu papel.

Trupe itinerante de dançarinos *Tjalonarang* de Tatag.
Bajoeng Gede. 29mai1937. 9 V 15."

"4. O mesmo servo irmão mais novo em postura de prece para seu príncipe. Na posição de prece balinesa normal os dedos ficam esticados, mas um ao lado do outro ao invés de ficarem espalhados (cf. zombeteira posição de prece na Pl. 88, fig. 3).

Bajoeng Gede. 29mai1937. 9 V 17."

"5. Servos irmãos mais velho e mais novo (Towalen e Moerdah) em teatro de sombras dramatizado (*wajang wong*). Este teatro é uma versão derivada de uma forma teatral javanesa. As convenções da dança angular do teatro de sombras foram adaptadas para dançarinos vivos. Aqui os dois servos aparecem estilizados em linhas diversas daquelas seguidas em outras performances do teatro balinês, mas o motivo básico do contraste entre irmãos permanece. O irmão mais velho é grande e negro e suas piadas são baixas e lascivas enquanto o irmão menor é representado como muito mais novo e fala em tom infantilizado de falso.

Nesta performance em particular, o irmão mais velho dançou exibindo posturas muito frouxas enquanto o mais novo exibiu movimentos curtos e vivazes com músculos tensos.

Em todos estes pares de irmãos, a comédia trabalha sobre os contrastes entre o mais velho e o mais novo, mas a distribuição dos papéis pode variar grandemente. Em um grupo teatral, o irmão mais velho pode ser baixo e gordo enquanto o mais novo é alto e magro; em outro grupo teatral, este contraste pode ser revertido; e ainda em outro grupo o contraste pode se dar em termo de idade (cf. fig. 2 acima, onde o contraste de idade normal entre princesa e serva é revertido.)

Trupe *wajang gong* itinerante de Kedoewi.
Bajoeng Gede. 13mai1937. 8 V 19."

"6. Um servo irmão mais novo (*kertala*) se aproximando do seu príncipe. O físico e a postura geral deste servo irmão mais novo é semelhante ao do servo irmão mais novo (Moerdah) no *wajang wong* (fig. 5).

Teatro da bruxa em Dendjalan.
Dendjalan. 26mai1936. 1 | 24."



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 13

Balinese Character (1942)

Seção “Orientação espacial e níveis”, série “Elevação e respeito” (5 pranchas)

Prancha 14 – “Elevação e respeito V” (p. 83) / reprodução integral

“A cabeça é a mais alta parte do corpo e este tema também se torna matéria de comédia. Esta prancha mostra o corpo invertido, e o púbis transformado em cabeça (cf. Pl. 20, fig. 4). Esta inversão está provavelmente ligada à noção geral segundo a qual, na bruxaria, o ritual é invertido, como em cerimônias da bruxaria européia.”

“1, 2 e 3. Uma seqüência do drama da bruxa (*Tjalonarang*, cf. Pls. 55 ao 58 para detalhes do enredo). Na versão mostrada aqui, as bruxas menores (*lejak*), que provocaram pestilência, são finalmente reveladas por um vidente que, com seu assistente, repreendem-nas (fig. 1). Nesta fotografia, as duas bruxas são enfraquecidas e engatinham pelo chão. Depois disto, o vidente e seu assistente “cortam fora a cabeça” das bruxas, removendo suas máscaras. As bruxas então executam um meio salto para frente e ficam de costas uma para a outra escoradas no mamoeiro (fig. 2). A orquestra começa a tocar e as bruxas começam a dançar de pernas para o ar. As máscaras são então colocadas sobre o púbis das bruxas (fig. 3), enquanto elas continuam a dançar, com as pernas assumindo posturas, como se fossem braços. Finalmente as máscaras são tiradas delas, que voltam a ficar de pé normalmente, as máscaras lhes são então devolvidas e elas se retiram.

Dança *Tjalonarang* por uma trupe itinerante de Tanggan.

Bajoeng Gede. 2jun1937. 11 C última; 11 D 1, 9.”

“4, 5, 6 e 7. Um garoto pequeno tentando se equilibrar de cabeça para baixo. Sua mãe o havia provocado intermitentemente e ele estava brincando de ser um dragão (*barong*, cf. Pl. 67, fig. 7) enquanto sua mãe tentava fazer seu primo (*I Karba*) ficar com medo dele. No começo da seqüência (fig. 4), ele posa para chamar a atenção da mãe, com o braço direito e a perna estendidos e flexionado para trás. Ele então vira-se de cabeça para baixo, cai gemendo, e tenta novamente.

Esta seqüência ocorreu antes dos dançarinos apresentarem sua dança de cabeça para baixo na vila. Depois que os pequenos garotos de Bajoeng Gede assistiram a dança das bruxas (que era nova para eles) houve uma grande profusão deste tipo de brincadeira, buscando imitar os dançarinos.

I Karsa.

Bajoeng Gede. 25mai1937. 9 K 19, 20, 21, 22.”



1



2



3



4



5



6



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 14

Balinese Character (1942)

Seção “Aprendizagem”, série “Aprendizagem visual e cinestésica” (2 pranchas)

Prancha 15 – “Aprendizagem visual e cinestésica I” (p. 84) / reprodução integral

“A estrutura de caráter do indivíduo, suas atitudes para consigo mesmo e suas interpretações de experiências, são condicionadas não apenas pelo que ele aprende, mas também pelo método de aprendizagem. Se ele é educado através de hábitos de aprendizagem repetitivos fixados, seu caráter poderá ser profundamente diferente daquele que resulta de hábitos de aprendizagem por *insight*.”

Entre os balineses, muito raramente a aprendizagem depende do ensino verbal. Ao invés deste, os métodos de aprendizagem são visuais e cinestésicos. O aprendiz assiste outro indivíduo executando o ato, ou ele é levado a executar o ato pelo professor que conduz seus membros e o faz mover-se corretamente. Durante este processo, o aprendiz fica inteiramente relaxado e parece não exibir resistência ou tensões musculares. Uma mão balinesa, se você a pega e manipula seus dedos, fica perfeitamente relaxada como a mão de um macaco ou de um cadáver.”

“1, 2 e 3. Aprendendo a carregar sobre a cabeça. Estas três fotografias foram tomadas na mesma ocasião e mostram uma menina (fig. 2) se preparando para voltar para casa, após a festa de um templo. Ela vai carregando sobre a cabeça as oferendas que sua família enviou para a cerimônia. Figs. 1 e 3 mostram duas pequenas garotas imitando-a e, então, começando sua própria participação na vida cerimonial da vila.

Fig. 1, I Djani; fig. 2, I Maderi (não aparentada); fig. 3, I Djana (irmã menor de I Djani).

Bajoeng Gede. 23jun1937. 11 Z 30, 26, 33.”

“4 e 5. Um pai ensina seu filho a dançar, murmurando uma música e mostrando a postura das mãos. No primeiro quadro, o pai assume uma expressão facial sorridente típica da dança e o filho olha para a mão levantada. No segundo quadro, o filho tenta pegar a mão do pai cuja expressão se torna inter-pessoal ao invés de estilizada.

Nang Oera, o pai; I Karba, o filho, com 265 dias.

Bajoeng Gede. 1out1936. 2 U 30, 31”

“6. O mesmo pai ensina o filho a tocar xilofone. Nang Oera; I Karba, com 393 dias. Bajoeng Gede. 5fev1937. 4 S 1.”

“7. Uma garota cuidadora ensina a mesma criança a andar. Ela segura o menino pela parte superior do braço. Não há crianças em sua casa e ela passa grande parte do tempo olhando o garoto, que é filho do irmão de seu pai. Esta fotografia do aprendizado de andar foi tomada cinco meses depois da foto da mesma criança aprendendo a dançar.

I Djeben ensinando I Karba, com 414 dias. Bajoeng Gede. 26mar1937. 6 F 15.”

“8. Pequenos garotos de castas altas aprendendo a desenhar na areia. O garoto do meio é o mais talentoso e os outros pararam de desenhar para vê-lo. Os três garotos mostram alta consciência cinestésica das mãos, típica dos balineses, a qual é ainda mais evidenciada pelo pequeno tamanho dos tocos usados para desenhar.

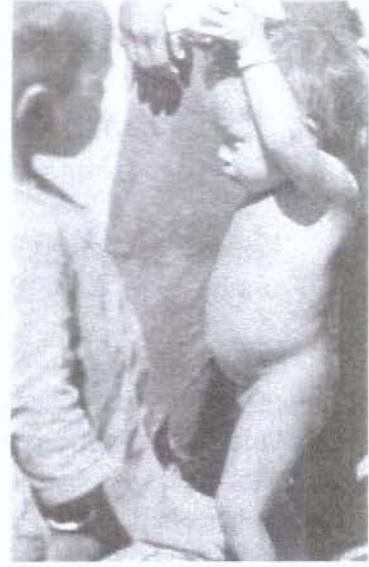
I. B. Saboeh; I Dewa Moeklen; I Dewa Loepiah. Batoean. 5out1937. 16 M 2.”



1



2



3



4



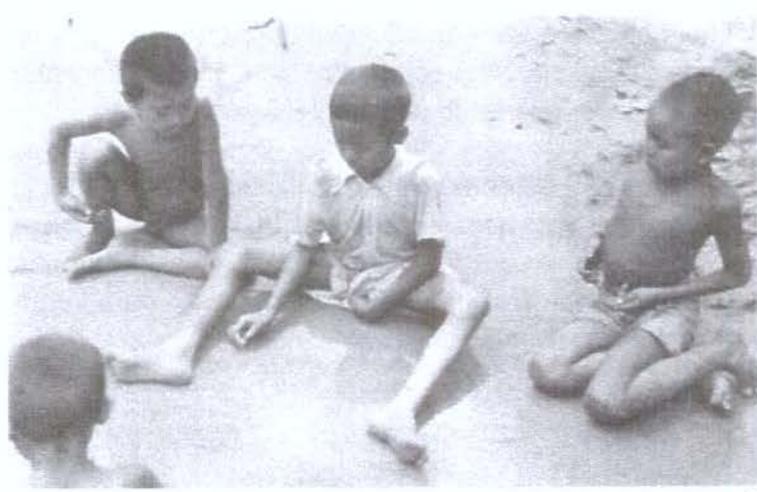
5



6



7



8

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 15

Balinese Character (1942)

Seção “Aprendizagem”, série “Aprendizagem visual e cinestésica” (2 pranchas)
Prancha 16 – “Aprendizagem visual e cinestésica II” (p. 87) / reprodução integral

“Ensino através de condução muscular, no qual o aprendiz é levado a executar os movimentos corretos, é desenvolvido notadamente na lição de dança.

Mario de Tabanan, o professor nesta seqüência, é o principal dançarino responsável pela evolução da dança *Kebiar*, que se tornou muito popular em Bali nos últimos vinte anos. A dança é executada sentada, num espaço quadrado envolto pelos instrumentos da orquestra. Muito embora a ênfase principal recaia sobre os movimentos da cabeça e das mãos, a dança envolve todo o corpo e Mario introduziu um alto grau de virtuosidade na difícil tarefa de rápida locomoção sem levantar-se da posição sentada. As faltas apontadas pelo professor na dança do aprendiz estão no modo como ele dança apenas com a cabeça e com os braços e, assim, não mostra as tensões desarmônicas características da dança.

Esta seqüência de fotografias ilustra dois pontos essenciais na formação do caráter balinês: por ocasião da lição de dança, o aluno aprende, por um lado, a passividade, e toma consciência, por outro, de cada uma das partes do seu corpo enquanto entidades dissociáveis (cf. Pl. 20, fig. 4).”

“1. O aluno dança sozinho enquanto Mario observa de trás. Note-se o desenvolvimento imperfeito da postura dos dedos.”

“2. Mario se adianta para mostrar ao aluno como se deve dançar.”

“3. Mario chama a atenção do aluno para que endireite sua coluna. Note-se que esta instrução é dada mais por gestos do que por palavras.”

“4. Posição das mãos e expressão facial de Mário enquanto está demonstrando (cf. Pl. 22).”

“5. Mario pega o aluno pelos punhos e movimenta-o no espaço de dança.”

“6. Mario faz com que o aluno dance corretamente segurando suas mãos e forçando-o a mover-se da maneira correta. Note-se que Mario está realmente dançando nesta fotografia e que mantém a postura dos dedos mesmo enquanto conduz as mãos do aprendiz. A posição do ombro esquerdo de Mario nestas fotografias é característica das tensões desenvolvidas nesta dança.”

“7. Mario assume até mesmo o doce e impessoal sorriso típico do dançarino enquanto movimenta os braços do aluno e o envolve entre os seus joelhos para corrigir sua tendência de se inclinar para frente.”

“8. Mario novamente tenta corrigir a tendência do aluno se inclinar para frente.

I Mario de Tabanan ensinando I Dewa P Djaja de Kedere.

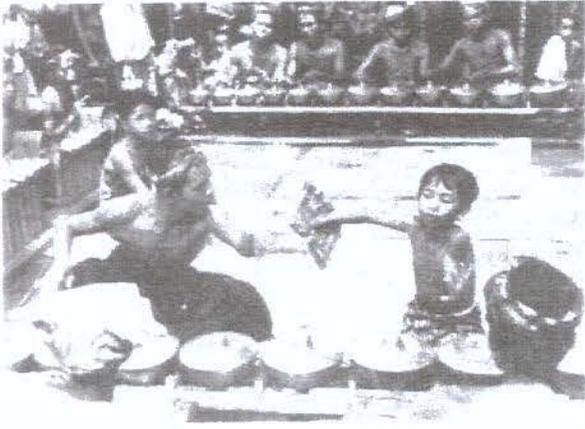
Tabanan. 1dez1936. 3 O 11, 13, 14, 17, 21, 22, 23, 25.”



1



5



2



6



3



7



4



8

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 16

Balinese Character (1942)

Seção "Ritos de passagem" (17 pranchas)

Prancha 100 – "Continuidade da vida" (p. 255) / reprodução integral

"Os balineses sabem o dia da semana em que nasceram, mas não sabem quantos anos têm. Clímax é algo ausente de suas seqüências de amor e ódio. Eles são como que insensíveis à interrupção e por mais forte que seja a ênfase sobre finitude, nenhuma cerimônia mortuária é realmente a última.

Todas estas peculiaridades de sua cultura nos parecem negativas. Temos nossos próprios meios de pontuar o fluxo dos acontecimentos e, quando observamos os balineses e tentamos entendê-los, não encontramos pontuação e períodos, linhas divisórias e parênteses, nos termos dos quais habitualmente organizamos uma seqüência fluída. Ficamos confusos quando tentamos mostrar o esquema que (pensamos) deve estruturar os detalhes das milhares de oferendas que têm lugar numa única cerimônia crematória. Ao tentar procurar um sistema de meios e fins encontramos uma confusão que nos deixa perdidos, já que não é construída sobre princípios com os quais estamos acostumados.

Mas os balineses não estão perdidos nesta confusão. Eles vivem num universo rigidamente organizado e o que nos parece negativo – a falta de pontuação – é para eles continuidade. Os espíritos dos mortos são crianças que devem ser postas para rezar. As crianças são espíritos dos mortos e elas também devem ser postas a rezar. O bisavô é reencarnado no bisneto e cada indivíduo está, de alguma forma, dentro deste ciclo de três gerações, no qual sua posição é determinada pelos tecnônimos. Uma criança é chamada "I (nome)", um pai é chamado de "Pai do (nome)" e um avô é chamado "Avô do (nome)". Somente se alguém sobrevive e se torna bisavô ocorre um salto (ou sobreposição) e existem convenções para tratar desta anomalia. Em Bajoeng Gede, o nascimento de um bisneto conclui o ciclo social da pessoa, se ela encontra seu bisneto deve então oferecer-lhe um presente antes de poder falar-lhe.

Cada indivíduo situa-se também no outro grande ciclo da vida balinesa, o ciclo que alterna entre vida e morte, entre natural e sobrenatural. Se está vivo, sua posição depende dos ritos de passagens realizados e de sua faixa etária. Na infância e na velhice, está mais próximo do sobrenatural e, somente na vida de recém-casado, adquire uma medida maior de secularidade. Se está morto, sua posição depende, igualmente, dos ritos de passagem. Só depois do *Meanin* (Pl. 99, fig. 1) o espírito pode finalmente entrar em seu templo.

Estes dois ciclos contínuos são simbolizados, em Bali, por entrelaçados circulares de fios que envolvem uma nota em dinheiro [espécie de pequena urna em forma de tubo]. Em vários ritos de passagem (inclusive cremação), há um ritual (*Meperas*) no qual todos os parentes seguram uma corda em ordem de sua descendência. O espírito fica ligado à sua pequena urna entrelaçada na qual o dinheiro fica suspenso (Pl. 98, fig. 3). Nesta prancha, vemos a sacerdotisa da vila em transe caminhando na rua, possuída pelos espíritos dos mortos e levando suas urnas entrelaçadas [urnas de forma semelhante à que foi referida atrás]."

"1 e 2. Uma criança rezando no seu aniversário (210 dias).

Na figura 1, o menino é segurado pela senhora que conduz a cerimônia, ela coloca suas mãos em posição de prece enquanto ele olha para a câmara. Depois desta cerimônia no templo da casa, a criança pode entrar no templo da vila.

Na figura 2, alguns segundos depois, ele repete a lição que acabou de aprender. (Nós observamos esta repetição em várias crianças no aniversário de 210 dias.)

I Raoeh com Dadong Poepoe na figura 1; e com sua mãe, Men Goenoeng, na figura 2.

Bajoeng Gede. 15ago1936. 2 G 3, 4."

"3. Os espíritos dos mortos sendo postos para rezar na cerimônia *mepegat* que encerra o ritual da cremação. Depois disto, os espíritos rompem a corda suspensa e os fogos de bambus são queimados. Ao despachar os espíritos, o brâmane responsável pela

casa disse: 'Chega de criar problemas! Vai para casa! Então Daijoe Siti poderá logo chegar à maturidade.' (Daijoe Siti era sua neta e sua menarca estava custando a chegar.)

Daijoe Siti no final da fila ajoelhada. I. B. Koeroeh, seu pai, a sua direita.

Batoean. 29set1937. 16 E 10."

"4. A sacerdotisa da vila em transe para a cerimônia *metoeoen* (cf. Pl. 6, fig. 5 e 6). Esta é uma cerimônia pós-mortuária que se segue à *meanin* (cf. Pl. 99, fig. 1). A primeira parte da cerimônia tem lugar num campo sagrado (*tegal soetji*) e lá a sacerdotisa inicia seu transe. Ela é possuída pelos espíritos dos mortos e fala ora como um, ora como outro. Ela é levada neste estado de transe para sua casa, os panos entrelaçados aparentemente marcam a continuidade entre os dois ciclos [vida e morte].

Djero Balian Soekeh na frente; Men Margi seguindo-a. Bajoeng Gede. 10jul1937. 13 G 23"



1



2



3



4

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 17

Manual of child psychology (1946)/ “Research on primitive children”

(pp. 667-706)/ “Abordagem da história natural” (8 “figuras”)

“Figuras” selecionadas: 3 e 4 (ps. 681 e 682)/ rearranjo

Mead fez publicar 9 “figuras” (grupos de imagens reunidas num mesmo quadro tal como aparecem organizadas na página ao lado) neste seu artigo. 8 se referem ao método de pesquisa chamado de “abordagem da história natural” (título de seção escrita do artigo) na qual o pesquisador deve estar “minimamente presente” (sem interferir) para registrar “situações ordinárias do cotidiano” (comportamentos inter-pessoais entre mães, filhos, irmãos e outros(as) em ocasiões comuns).

Trata-se de uma das principais abordagens praticadas em Bali por Mead e Bateson. 2 destas “figuras” mostradas foram extraídas de seqüências inteiras (já publicadas em *Balinese Character*, pranchas 52, 53, 71 e 72). Outras são justaposições de fotografias tomadas em diferentes locais, anteriormente pesquisados por Mead e outros autores. É o caso das “figuras” aqui reproduzidas.

Note-se a ênfase dos comentários (reproduzidos na íntegra abaixo entre aspas) no método de classificação das imagens e na idéia geral apresentada no título das “figuras”. A linha divisória entre as “figuras” indica que cada uma está publicada numa página diferente do livro. Seus comentários estão originalmente apresentados logo abaixo do quadro. As figuras foram reduzidas cerca de 20 % com relação ao tamanho original. Na organização destas imagens a autora explorou o aspecto comparativo de sua concepção de antropologia.

A seguir, na íntegra, títulos e comentários relacionados às imagens reproduzidas na página ao lado.

1. “Figura 4. Modos contrastantes de carregar crianças maiores. (Lendo da esquerda para a direita e de cima para baixo.)

Mundugomor, Distrito Aitape-Sepik. Kwenda, carregando criança adotada de dois anos. A mulher mantém as mãos soltas e não dá suporte à criança. (1932. M. Mead.)

Tchambuli, Distrito Aitape-Sepik. Mulher da vila de Wonpun carregando criança em trajes cerimoniais. As mãos não fornecem suporte. (1933. M. Mead.)

Arapesh, Distrito Aitape-Sepik. Kamawon, criança de dois anos, sobre as costas de uma jovem, Wadjubel. As duas pernas da criança estão seguras. (1932 R. Fortune.)

Manus, ilhas do Almirantado. Piwen, com 2 anos, sobre as costas de seu pai, Luwil, mantém-se por si mesma. (1929. M. Mead.)”

2. “Figura 3. Modos contrastantes de manuseio de crianças. (Lendo da esquerda para a direita e de cima para baixo).

Arapesh, Nova Guiné. O bebê de Bischu, com cerca de uma semana de idade, é carregado em uma bolsa de rede na qual o corpo da criança é suportado em todo o seu redor como num útero. (1932. M. Mead.)

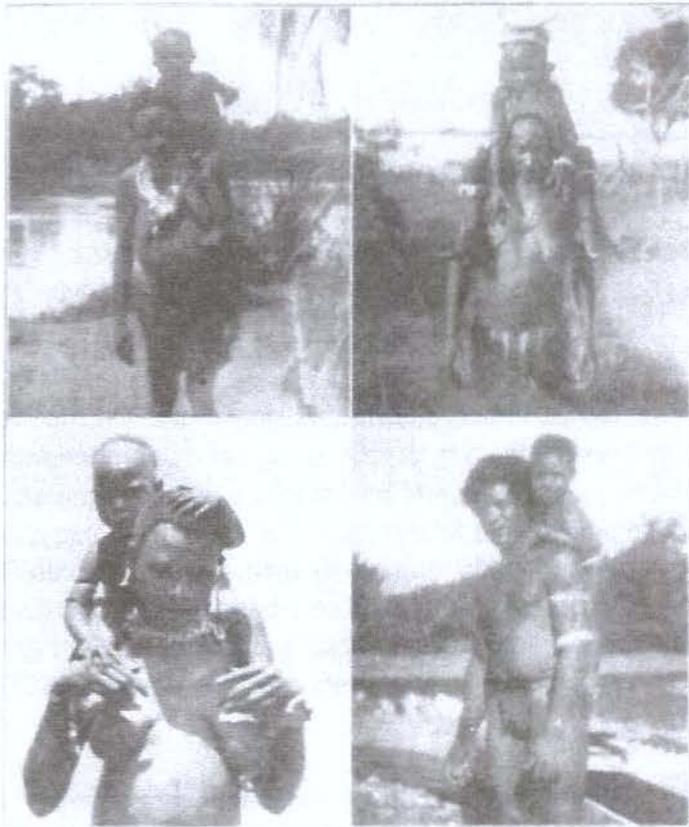
Iatmul, Nova Guiné. Bebê de Kalugwaimali, com 11 dias de vida, sobre o braço da mãe. (31mai1938. Leica, 23P. G. Bateson).

Manus, ilhas do Almirantado. A esposa de Ngamel com bebê de aproximadamente 8 meses sobre as costas. (1929. M. Mead.)

Lepchas, Sikkim. As duas filhas do meio de Tafoor. A criança Lepcha fica seguramente amarrada às costas durante quase todo o tempo que passa acordada. Nesta posição ela tem de ceder passivamente a cada movimento de seu carregador. (1937. G. Gorer. [Gorer, 38 Pl. 23]).

Pilaga, Argentina. Carregando criança em eslinga. (1936-1937. J. Henry.)

Bajoeng Gede, Bali. Lenjad, carregando sua bebê de 42 dias. Bebês balineses são amamentados na eslinga. (6mai1937. Leica 8E-4. G. Bateson.)”



1



2

Uso das imagens nas publicações de Mead

Growth and Culture (1951), Balinese Character (1942) e o Atlas do comportamento infantil (1934) **Composições 18 a 29**

As composições seguintes foram elaboradas no sentido de mostrar semelhanças e diferenças entre os métodos adotados no registro e na análise de comportamentos em 3 projetos diversos. O primeiro foi levado a cabo durante os anos 20 e 30 pela equipe do Dr. Arnold Gesell da Clínica Yale para o desenvolvimento infantil (em New Haven). O segundo foi realizado por Mead e Bateson em Bali entre 1936-1939, do qual resultou a publicação de *Balinese Character*. O terceiro projeto foi concebido por Margaret Mead com base nas “categorias observacionais” do trabalho do Dr. Gesell aplicadas às fotografias reunidas anteriormente em Bali. Este trabalho foi realizado em parceria com Frances Cooke MacGregor em fins dos anos 40 (a partir do qual foi publicado *Growth and Culture*).

Este último projeto foi examinado em maiores detalhes no capítulo 2 e as imagens aqui reunidas procuram, paralelamente, mostrar as temáticas aí discutidas. As composições são, na maior parte das vezes, reproduções integrais das obras (todos os comentários originais aparecem entre aspas). Eventualmente, foram adicionados outros comentários para situar melhor a organização das imagens com relação às suas disposições originais (em casos de “rearranjos”). Em algumas imagens fotográficas foi adicionado um contorno reforçado que indica que a fotografia em questão apareceu publicada em outra prancha também reproduzida aqui (em consonância com as análises empreendidas no capítulo 2).

A concepção “observacional” do uso das imagens por Mead surge com toda sua força em *Growth and Culture*. A metodologia utilizada neste trabalho se apresenta, na sua tentativa de reutilizar o material coletado em Bali entre 1936-39, como uma espécie de versão imperfeita do método adotado no *Atlas do comportamento infantil* do Dr. Gesell. Ainda assim, Mead considerou seus resultados como sugestivos de diferenças culturais a serem consideradas no modelo teórico geral de desenvolvimento infantil do Dr. Gesell. Embora a autora tenha concebido *Growth and Culture* como uma extensão de *Balinese Character*, o percurso seguido nestas composições procura mostrar algumas diferenças fundamentais entre as concepções presentes nestes dois trabalhos.

Atlas do comportamento infantil (1934)

O *Atlas do comportamento infantil*, publicado pelo Dr. Arnold Gesell, mostra o esforço monumental de selecionar imagens representativas das diferentes fases do desenvolvimento infantil, em situações cuidadosamente estudadas através de câmeras cinematográficas e registros escritos.

Seus dois volumes trazem 3200 fotogramas apresentados em forma de pranchas com comentários descritivos abaixo ou ao lado das imagens. O primeiro volume, chamado de “série normativa”, foi feito a partir das gravações realizadas dentro da cabine mostrada a seguir, na qual uma série de crianças foi testada e examinada em intervalos regulares (de 4 em 4 semanas). Trabalho realizado na Clínica Yale de desenvolvimento infantil e catalogado segundo princípios bibliográficos.

Na página contígua, um delineamento das fases sucessivas de desenvolvimento de uma menina (G48), a partir do material captado dentro da cabine de observação. Deve-se notar, contudo, que estas imagens são apresentadas na introdução do *Atlas*, junto de outras pranchas introdutórias, como forma de exposição do método adotado.

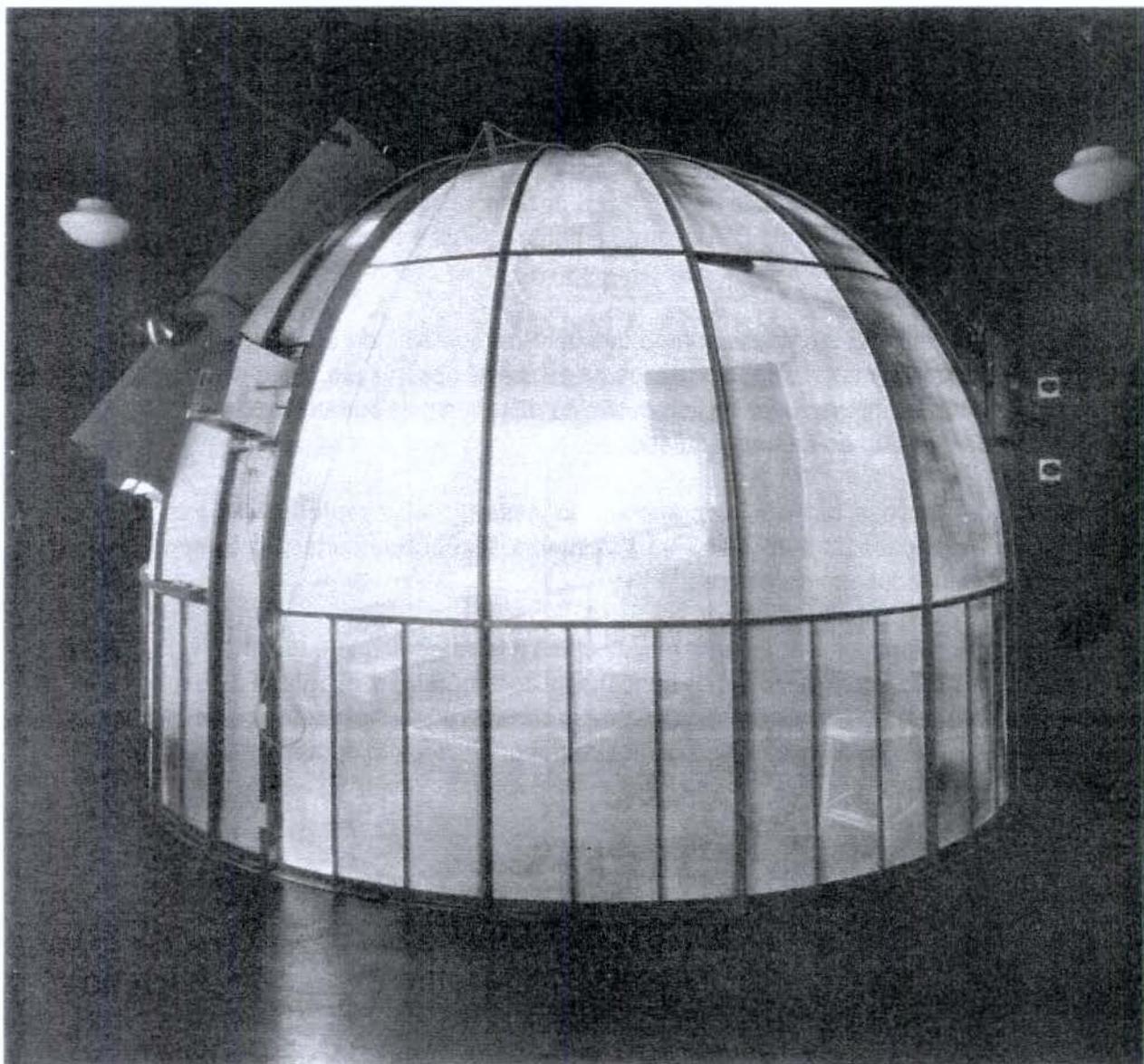
Já as imagens que formam as pranchas do *Atlas* (2 delas reproduzidas integralmente adiante nas composições 23 e 26) são invariavelmente seqüências curtas de comportamentos delimitados (escalonados em segundos).

A prancha mostrada a seguir, portanto, sintetiza a idéia geral que é desenvolvida ao longo do *Atlas* (através de séries de análises de seqüências de fotogramas, extraídos de trechos curtos selecionados dos inúmeros filmes gravados entre os anos 20 e 30). As imagens e os comentários originais diretamente ligados a estas imagens estão reproduzidos integralmente.

Atlas do comportamento infantil (1934) [usado para *Growth and culture*]

Apresentação do método: série normativa (ps. 23 e 29) / rearranjo

“O DOMO FOTOGRÁFICO”



“Neste observatório as gravações normativas de cinema foram feitas. Destas gravações as fotografias delineadoras da Série Normativa deste Atlas foram selecionadas. O interior da cúpula é iluminado com uma luz difusa e pouco intensa, combinação de lâmpadas Cooper-Hewitt e Mazda. A região do laboratório ao redor da cúpula é escurecida. Duas câmeras

silenciosas movem-se sobre os quadrantes da cúpula. A criança é examinada sobre o berço que se localiza na área focal universal. A cúpula está cercada de telas que permitem apenas a observação de fora para dentro. Observadores podem facilmente olhar dentro da cúpula sem serem notados pela criança.”

“O CICLO DO DESENVOLVIMENTO MENTAL INFANTIL”

“Série Normativa
Idades: 4 semanas – 3 anos
Criança: G48”



4 semanas



6 semanas



8 semanas



10 semanas



12 semanas



14 semanas



16 semanas



18 semanas



20 semanas



22 semanas



24 semanas



26 semanas



28 semanas



30 semanas



32 semanas



34 semanas



36 semanas



38 semanas



40 semanas



42 semanas

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 19

Atlas do comportamento infantil [usado para *Growth and culture*]

Apresentação do método: série naturalística (p. 549) / rearranjo

Estas imagens reproduzidas (em sua íntegra) na página ao lado (rearranjadas ao lado deste texto explicativo) são originalmente apresentadas na introdução do 2º volume do *Atlas do comportamento infantil*.

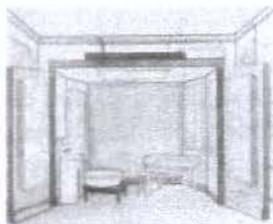
Mostram diversos aspectos do método adotado para a captação de imagens num ambiente que procura imitar a atmosfera de uma casa comum de classe média nos Estados Unidos dos anos 30. Cada família envolvida no projeto foi convidada a passar um dia inteiro e, às vezes, uma noite nesta clínica com aparência de casa a cada 4 semanas. A idéia da equipe do Dr. Gesell consistiu em acompanhar as rotinas do dia a dia das crianças (dormir, comer, brincar, banhar, etc.) como se estas estivessem em sua própria casa (daí o método ser chamado “naturalístico”).

As imagens foram gravadas em câmeras de cinema (32 mm) instaladas estrategicamente e equipadas com silenciadores de maneira a interferir o menos possível nas situações observadas. Uma “unidade de estúdio” foi planejada para servir de local para diversas situações e atividades, enfocadas a partir das câmeras fixas direcionadas lateralmente (de fora da “unidade de estúdio”) e perpendicularmente do alto da mesma. Esta “unidade de estúdio” desmontável servia, então, ora como cozinha, ora como banheiro ou, ainda, como quarto de dormir.

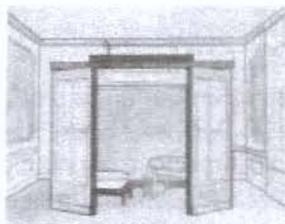
Os filmes realizados desse modo serviram à seleção dos 1800 fotogramas que compõem o 2º volume do Atlas, organizado em séries de pranchas seqüenciais que enfocam situações específicas nas quais o comportamento infantil é analisado através de descrições verbais (ver composições 23 e 26). A prancha da página ao lado é 1 das 5 apresentadas na introdução do 2º volume no sentido de mostrar o método adotado na produção da “série naturalística” do Atlas.

Foi esta abordagem “naturalística” que motivou Mead a realizar seu *Growth and Culture* a partir de situações cotidianas registradas visual e verbalmente em sua pesquisa com Gregory Bateson em Bali. Oito crianças balinesas (1 delas vista nas composições 20 e 21) foram, dessa maneira, observadas através das fotografias e filmes tomados entre 1936-39. Procurou-se, de modo geral, nestas observações, estudar os mesmos tipos de comportamentos enfocados pela equipe do Dr. Gesell nos Estados Unidos.

“ARRANJOS OBSERVACIONAIS Para os registros de comportamento naturalísticos”



Unidade de estudo aberta



Unidade de estudo fechada



Enfermeira preparando banho



Desmontando mobília do banho



Removendo mobília do banho



Substituindo papel de parede



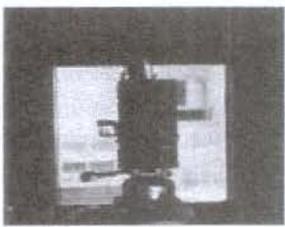
Colocando painéis de parede



Instalando o painel



Tentando atrair



Câmera pronta para gravar



Janela de observação unidirecional



Situação de auto-alimentação



Comportamento na auto-alimentação



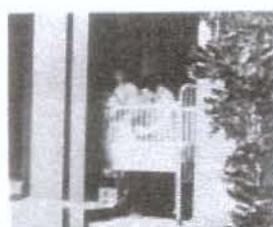
Observação de cima



Notas etnográficas de comportamento



Observação unidirecional



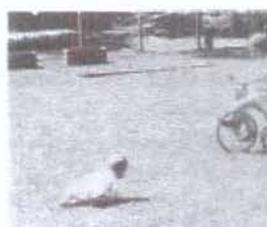
Balcão externo



Despertador



Buscando no chão



Buscando no antem

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 20

Growth and culture (1951)

Seção "As oito crianças", série "I Karba" (2 pranchas)

Prancha I – "I Karba" (p. 64) / reprodução integral

"I Karba, único filho sobrevivente de Nang Oera e Men Oera, era o bebê mais alegre da vila de Bajoeng Gede durante todo o período em que vivemos lá. Sua casa era a mais próxima da nossa, seu jovem tio trabalhava para nós e seu pai, Nang Oera, fazia nossas compras no mercado de Kintamani. Tudo isto significa que ele entrava e saía de nossa casa com frequência e freqüentemente eu o carregava comigo enquanto assistia a uma ou outra cerimônia. Há mais fotos de Karba do que de qualquer outra criança, porém isto não é resultado inteiramente das circunstâncias, mas em parte pela sua animação, inteligência e receptividade, que fizeram dele o participante mais ativamente interessado em cenas onde outras crianças supostamente seriam o centro da observação.

Karba era uma criança forte, simetricamente organizada, com um desenvolvimento físico mais parecido com o das crianças de New Haven. Mas ele combinava com isto a característica flexibilidade Balinesa de mãos e pés somada à fluidez na tomada de qualquer posição. Como filho único ele não teve jovens irmãos como babás e sua tia por parte de mãe, Men Singin (fig. 5) era quem cuidava dele. Men Singin tinha ela própria um filho, I Karsa, mas ele era muito pesado para ser carregado, exceto em emergências. Men Singin era a esposa do irmão do pai de Karba, assim Karsa e Karba eram primos duplos e em muitas cenas onde estas duas crianças aparecem juntas, o comportamento da Karsa, que estava beirando o estágio acanhado e introvertido [típico em Bali], prenunciava o tipo de comportamento que Karba teria mais tarde. Pequenos meninos vizinhos, particularmente I Djeban, cujo único irmão tinha aproximadamente 5 anos, costumavam cuidar de Karba. Muito possivelmente o fato de ser cuidado voluntariamente por sua tia, uma jovem vigorosa, bem humorada e enérgica, ao invés de por uma babá criança, que seria sobrecarregada pela tarefa, pode ter contribuído para o bom humor de Karba."

"1. I Karba, com oito meses, nas mãos de seu pai (Nang Oera) sobre uma esteira em nosso quintal.
9/30/36. 2 U 26."

"2. I Karba, com doze meses, nos braços de seu pai (Nang Oera), apontando para um koala de brinquedo (ursinho de pelúcia australiano). Nosso quintal.
2/5/37. 4 R 19."

"3. I Karba, com 14 meses e meio, numa banheira sobre uma plataforma no quintal de sua casa. Uma parte do vestido de sua mãe (Men Oera) aparece ao fundo.
4/29/37. 7 M 12"

"4. I Karba, com 14 meses e meio, e I Sami, 7 meses. Nosso quintal.
4/29/37. 7 N 38."

"5. I Karba, 15 meses, usando um chapéu de papel, na estrada em frente de nossa casa, com Men Singin (irmã de sua mãe) e I Karsa (seu primo duplo).
5/7/37. 8 H 8."

"6. I Karba, 15 meses e meio, e *togog* (escultura nativa feita também para brincar). O *togog* foi feito por Nang Dakta, um surdo-mudo. Em frente ao templo principal durante uma apresentação teatral.
5/18/37. 9 C 15."



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 21

Growth and culture (1951)

Seção “As oito crianças”, série “I Karba” (2 pranchas)

Prancha II – “I Karba (continuação)” / (p. 66) / reprodução integral

“Esta prancha conduz I Karba de um período de exploração alegre e ativa, levando uma baqueta e explorando o tambor de uma orquestra visitante (fig. 1 e 2), explorando as pernas do tripé fotográfico (fig. 4), através do período no qual a provocação de seus pais, sua mãe emprestando um bebê para deixá-lo enciumado (fig.6), dá início ao período de retração que é mostrado na fotografia tomada um ano mais tarde (fig. 7), quando Karba não responde mais às tentativas de provocá-lo, mas senta-se acanhado entre outras crianças. Mas mesmo neste período de introspecção, o qual as crianças Balinesas caracteristicamente atravessam, seu olhar é nivelado e avaliador; ele está retraído para dentro de si mesmo mas ainda apresenta a imagem de uma criança bem integrada. Nesta foto (fig. 7) ele ainda mama, e se sua mãe não ficar grávida, poderá desmamar gradualmente, na medida em que se torna velho o suficiente para acompanhar seu pai aos campos e passar longos períodos distante de sua mãe.”

“1 e 2. I Karba, 16 meses, com seu pai (Nang Oera) e um músico, à esquerda, de uma orquestra que acompanha uma *djoget* (menina dançarina com a qual os habitantes do vilarejo dançam). Estrada em frente à nossa casa. Karba brinca com o tambor (fig. 2).

6/9/37. 11 M 20, 11 N 2.”

“3. I Karba, 17 meses e meio, com a irmã de sua mãe (Men Singin) e I Karsa, à esquerda (o primo duplo de Karba, filho de Men Singin). Tomada em nosso quintal sob a bananeira.

7/15/37. 12 Q 29.”

“4. I Karba, 20 meses, brincando com as pernas do nosso tripé e uma caneca. Quintal de Nang Sama.

10/9/37. 16 X 21.”

“5. I Karba, 20 meses, de pé sozinho. Nosso quintal.

10/11/37. 17 H 15.”

“6. I Karba, 20 meses, mamando em sua mãe (Men Oera), que provocativamente balança outra criança sobre o joelho, I Marta, 14 semanas, filha do irmão do pai de Karba. O pai de Marta (Nang Marti) aparece ao fundo.

3/1/38. 21 R 15.”

“7. I Karba, 36 meses, com I Ridjek, I Riboet, idade desconhecida, e I Gati (de costas para a câmera), no pátio de Nang Karma. Ridjek é irmã mais velha de Gati que vive com seus avós maternos e toma conta de Riboet, meia irmã e prima de Karba.

2/12/39. 36 E 31.”



1



2



3



4



5



6



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 22

Growth and culture (1951)

Seção “Modos tradicionais de dormir, amamentar, alimentar e banhar” (4 pranchas)
Prancha XVIII – “Mamando” (p. 98) / reprodução integral

“O estilo Balinês de amamentar está relacionado com o típico seio alto que os balineses consideram belo e que é característico de muitas balinesas. Mesmo bebês mais novos são segurados numa posição na qual ficam quase sentados contra o seio da mãe (fig. 7) e a posição característica (fig. 1) do bebê é suspenso numa eslinga sobre o quadril da mãe, sua cabeça bem acima do mamilo ao qual tem acesso por iniciativa própria. Quando os seios da mãe são mais pendulosos, a posição típica de carregar ainda é seguida e a criança aprende a virar o seio para cima (fig. 3) ou a empurrar a parte carnuda do seio para cima (fig. 4). Men Degeng (fig. 6) amamentando I Sepek comporta-se de modo inusual na maneira de segurá-lo em seu colo, enquanto está sentada num banco, de tal forma que o seio desce até sua boca. Muitas crianças, especialmente aquelas que têm irmã(o)s mais velhos(as), ou aquelas que foram freqüentemente provocadas enquanto mamavam (fig. 2), seguram o outro seio na maior parte do tempo (como na fig. 6).

As crianças são amamentadas por qualquer um que tenha leite na ausência da mãe. Crianças cuidadoras que carregam bebês chorando são instruídas por circunstantes: ‘leve-o para sua mãe’. Mas jovens meninas, mulheres mais velhas com os seios secos (B.C. Pl. 35, fig. 5) e alguns pais, assim como qualquer mulher que tenha parentesco ou amizade e que tenha leite, dará um mamilo a uma criança que chora. As crianças são desmamadas gradualmente sempre que possível, freqüentemente sendo postas para mamar num seio seco. Mas, às vezes, quando a mãe fica grávida novamente muito rápido, passam-se ervas ardidas ou amargas nos seios.”

“1. I Kenjoen, 22 semanas, sendo amamentada por sua mãe (Men Karma). O agarrão firme na eslinga de tecido é freqüentemente substituído por um agarrão ao outro mamilo. Apesar de Men Karma ter amamentado a seis crianças, seus seios estão altos e firmes o suficiente para a posição balinesa costumeira, na qual a cabeça da criança fica acima do mamilo. Nosso quintal. [ver mesma cena na composição 24, fig. 1]

8/23/36.

2 H 25.”

“2. I Karba, 29 semanas, sendo amamentado por sua mãe (Men Oera) enquanto ela brinca com a criança de sua irmã, I Kenjoen, 22 semanas. Esta é a única mãe nesta prancha que está olhando para sua criança e isto é parte da situação de jogo de ciúmes. Quintal de Nang Karma.

8/26/36.

2 I 38. (B.C. Pl. 49, fig. 1)”

“3. I Marta, 14 meses e meio, mamando numa posição semelhante à uma postura de dança no seio de sua mãe (Men Marti). I Marti (34 meses) e Nang Marti em primeiro plano. Nosso quintal.

2/11/39.

35 S 15.”

“4. I Raoeh, 9 meses, amamentado por sua mãe (Men Goenoeng), cujo seio incomumente grande e penduloso para uma mãe balinesa ele empurra para cima com as costas de sua mão esquerda. Nosso quintal.

10/24/36.

3 A 6.”

“5. I Baroek, 11 meses e meio, amamentado por sua mãe (Men Kesir). Compare com a postura de seu filho mais velho, I Doemoen (Pl. XVII, fig. 6), tomada 28 meses antes. Nosso quintal.

2/11/39.

35 W 36.”

“6. I Sepek, 10 meses e meio, sendo amamentado por sua mãe (Men Degeng). Men Degeng, que possui seios incomumente alongados, senta-se para amamentar Sepek, que segura o outro mamilo com a mão esquerda. Quintal da fazenda de Nang Degeng.

4/30/37.

7 U 40.”

“7. I Tongos, 8 semanas, sendo amamentado após o banho por sua mãe (Men Tongos), que agacha ao lado da bacia e lhe oferece o seio. Ele perde o mamilo, que lhe é dado novamente, ele está com as bochechas cheias de ar. Nosso quintal.

1/21/37.

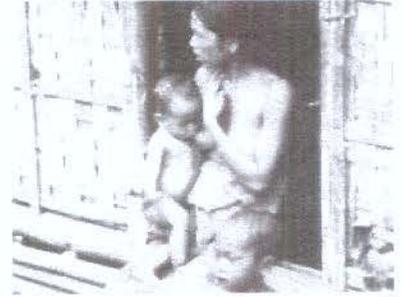
4 Ga 32.”



1



2



3



4



5



6



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 23

Atlas do comportamento infantil (1934)/ Série naturalística “Situação comportamental: alimentação no seio” (p. 575)/ rearranjo

A garota “A” é vista em 12 momentos diferentes entre 8 a 80 semanas de idade, em diversas seqüências obtidas de situações variadas (alimentação na mamadeira, com colher, etc.). Das suas 41 pranchas apresentadas no 2º volume do Atlas, 4 são dedicadas ao tema da amamentação (com 8, 12, 16 e 20 semanas de idade). Todas são seqüências como esta (aqui reproduzida integralmente e ampliada em 15% com relação ao tamanho original), que é a última dedicada a este tema (após a qual a criança aparece apenas na mamadeira) e mostra a criança interativa e atenta ao seu redor antes de adormecer no seio. Os comentários descritivos (transcritos também na íntegra logo abaixo) enfatizam estritamente os movimentos da bebê (as mãos e os olhos principalmente) e da mãe nas cenas mostradas.

Originalmente os comentários relativos das imagens aparecem logo abaixo dos fotogramas. Foram rearranjados nesta página na seqüência desta breve apresentação introdutória. Note-se, com relação ao tema da amamentação, que o conjunto das imagens escolhidas, sua disposição ao longo da página, tanto quanto o teor dos comentários escritos, são elaborados diferentemente em cada uma das 3 obras consideradas (composições 22, 23 e 24) embora exista uma tendência descritiva comum a todas.

Note-se, ainda, com relação ao número de pranchas (e seus conteúdos) dedicadas ao tema em cada obra: 1 prancha de *Balinese Character* (próxima composição) mostra as mais diferentes imagens de crianças ao seio (inclusive uma escultura), 1 prancha de *Growth and Culture* apresenta somente crianças com suas mães (em situações e posturas semelhantes) e o *Atlas* oferece 4 pranchas (ou seqüências) de uma mesma criança em fases diversas do seu crescimento. Nestas últimas, são somente os padrões de comportamento motor (movimentos e reações corporais) progressivamente adquiridos que surgem enfatizados.

“Série Naturalística/ Situação comportamental: alimentação ao seio” (imagens ao lado)

“10:51 da manhã... Após alimentá-lo com cereais, a mãe coloca o bebê no colo. Durante a limpeza do seio a bebê fica um pouco incomodada, chupa seu polegar esquerdo e dá uma olhada ao seu redor (a). A mãe tenta trazê-la ao seio mas a bebê persiste em olhar ao seu redor (b). A mãe a vira seu rosto na direção de seu seio esquerdo. A bebê então o olha, coloca sua mão esquerda sobre o seio (c) e obtém o mamilo por si mesma (d). Ela olha para cima na direção do rosto de sua mãe por um momento, e então se volta para o seio. Ela suga vigorosamente com seus olhos abertos.

10:58 da manhã... Gradualmente os olhos se fecham e então abrem e fecham novamente enquanto suas mãos descem para perto de seu peito (e). 11:00 da manhã... Ela cai no sono no seio esquerdo (f). Quando ela está sendo colocada no seio direito ela suga seu polegar direito, mas não abre os olhos. Ela não mama neste seio mesmo com o mamilo sendo passado sobre seus lábios (g). Sua cabeça cai para trás sobre o braço da mãe (h). A mãe não consegue acordá-la e novamente a bebê se recusa a mamar mesmo com o mamilo sendo passado sobre seus lábios (i).”

“SITUAÇÃO COMPORTAMENTAL

ALIMENTAÇÃO AO SEIO”

“Série Naturalística

Idade: 20 semanas

Criança: garota A”



a 00 seconds



b 12.2



c 18.3



d 20.3



e



f



g



h



i

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 24

Balinese Character (1942)

Seção “Orifícios corporais” (12 pranchas)

Prancha 35 – “Mamando” (p. 124) / reprodução integral

“Ao introduzir a prancha 26, notamos que na cultura balinesa a gama de atividades relativas aos orifícios corporais se encaixam em duas categorias – alimentar-se nas refeições e defecar, que são acompanhadas de vergonha; e alimentar-se de petiscos, beber e urinar que se realizam casualmente e sem vergonha. As pranchas 26 a 34 ilustram a primeira metade desta dicotomia. As pranchas 35 a 37 ilustram a segunda metade.

A amamentação difere da ingestão de alimento pré-mastigado no seguinte: é realizada casualmente, sem hora fixa; é realizada numa posição em que o alimento vai para cima em direção à boca, ao invés de para baixo, como acontece na absorção de alimento pré-mastigado e nas refeições; e – talvez mais significativa que quaisquer destas diferenças – o bebê fica à vontade e tem livre iniciativa no acesso ao seio.”

“1. Uma mãe amamenta seu bebê. Note a posição das mãos da criança e a extrema abdução do mindinho esquerdo.

Men Karma amamentando I Kenjoen, 152 dias de vida.

Bajoeng Gede. 22ago1936. 2 H 25.” [ver mesma cena na composição 22, fig. 1]

“2. Uma mãe amamenta seu bebê. Esta foto mostra o desenvolvimento extremo das posturas que mantém o bebê acima do seio.

Mulher não identificada de Sekardadi.

Bajoeng Gede. 22ago1936. 2 H 27.”

“3. Uma mãe oferecendo o seio ao seu bebê. O ato de oferecer consiste em virar o mamilo para cima.

Men Njawi com seu filho, I Koewat, 42 dias de vida.

Bajoeng Gede. 14abr1937. 6 U 13.”

“4. Uma mãe amamenta seu bebê. Este é um caso peculiar no qual a mãe foi aconselhada pelo empregador europeu de seu marido a programar horários para amamentação. Infelizmente não foi possível acompanhar o desenvolvimento do bebê em detalhe, mas vale a pena notar que as pessoas do vilarejo comentaram a respeito da extrema tranquilidade da criança e dos longos períodos que passava dormindo. Fomos capazes de observar este bebê dormindo até mesmo no banho. A criança esta vestida para seu “aniversário” de 42 dias, usando um ornamento dourado sobre a cabeça e uma flor no cabelo.

Esposa de I Made Tantra, com sua criança, 42 dias de vida.

Klandis, Denpasar. 28fev1939. 36 T 3.”

“5. Um bebê mamando num seio seco. A mulher nesta foto era uma solteirona que nunca deu a luz.

I Neka amamentando I Gae (um bebê da vizinhança).

Bajoeng Gede. 29mar1937. 6 J 13.”

“6. Um bebê brinca com o seio direito enquanto mama no esquerdo. Este comportamento se acentua na presença de bebês rivais (cf. Pl. 70), mas ocorre constantemente mesmo na ausência deste estímulo extra. (Esta foto foi extraída da seqüência mostrada na prancha 47).

Men Goenoeng amamentando I Raoeh, 580 dias de vida.

Bajoeng Gede. 19ago1937. 14 G 30.”

“7. Estátua num templo representando uma mãe amamentando seu bebê. Esta foto mostra o hábito de brincar com o outro seio, naturalisticamente representado na arte balinesa.

Poera Medoewe Karang. Koeboe Tambahan, Norte de Bali.

8nov1936. 3 F 26.”

“8. Um bebê recusa o seio, sugando ao invés sua própria mão. Este bebê sofria severamente de sarna, sua mãe era pouco asseada e o tratava casualmente e com evidente desgosto. Ele morreu alguns dias depois e seu irmão mais velho, que havia sido desmamado, foi admitido de volta ao seio.

Men Reta, com seu filho sem nome, com aproximadamente 100 dias de vida.

Bajoeng Gede. 20jun1936. 1 N 2.”



1



2



3



4



5



6



7



8

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 25

Growth and culture (1951)

Seção “Posturas corporais gerais” (10 pranchas)

Prancha XXIX – “Equilíbrio” (p. 121) / reprodução integral

“O equilíbrio das crianças balinesas é notadamente bom. Isto deve ser entendido em termos da importância geral do equilíbrio na cultura, a maneira ereta com a qual as crianças são carregadas por tanto tempo de forma que a posição vertical é habitual desde as primeiras semanas, o modo como as crianças são capazes de relaxar quando quem as carrega executa movimentos extenuantes, a fluidez gestual que permite movimentos de um tipo bizarro (fig. 3). Enquanto crianças americanas mantêm o equilíbrio através de movimentos, crianças balinesas, ao contrário, tendem a se rearranjar onde estão, do que resulta um equilíbrio estático ao invés de dinâmico.

Na vida adulta, a preocupação com o equilíbrio é encontrada no uso de feitiçarias e nas representações teatrais de bruxas e espíritos demoníacos, caracterizados em danças nas quais fica-se sobre um pé só em posições difíceis e discrepantes (cf. B.C. Prancha 17 [composição 27]). Equilibrar-se sobre um pé também é um componente de danças relacionadas à guerra. É proibido colocar de volta sobre a cabeça qualquer coisa que tenha caído dela e, como as mulheres têm costume de carregar coisas sobre a cabeça, esta proibição constitui um reforço da atenção ao equilíbrio.”

“1. I Karba, 13 meses e meio, de pé sozinho, sua mão direita segurando seu pênis, em frente ao seu pai (Nang Oera), que o chamou para si. Nosso quintal, brincando com um grupo de primos.
3/21/37. 6 C 20.”

“2. I Marta, 14 meses e meio. Nosso quintal.
2/11/39. 35 T 30.”

“3. I Sepek, 10 meses e meio, que acabou de aprender a ficar de pé sem auxílio por cerca de 30 segundos, se equilibrando enquanto agacha esticando seus braços para trás. Nosso quintal, em sua cerimônia de *otonin*.
4/30/37. 7 T 31.”

“4. I Marti, 19 meses, bem agachada com um pedaço de papel que ela está oferecendo ao seu pai (Nang Marti). I Malih, um jovem da vila, ao fundo. Nosso quintal.
11/21/37. 18 Y 40.”

“5 a 8. I Raoeh, 25 meses e meio, segurando uma longa folha de palmeira, dança com bolinhas na boca. Ele mantém o equilíbrio apoiado sobre um pé só em toda a seqüência de fotos. Nosso quintal.
3/3/38. 22 G 10, 11, 12, 13.”



1



2



3



4



5



6



7



8

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 26

Atlas do comportamento infantil (1934)/ Série naturalística

“Situação comportamental: progressão” (p. 855)/ rearranjo

O garoto “D” é visto em 13 momentos diferentes entre 8 a 80 semanas de idade, em diversas seqüências obtidas de situações variadas (banho, sono, etc.). Das suas 23 pranchas apresentadas no 2º volume do Atlas, 8 são dedicadas ao tema da “progressão” (com 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 48, 52 e 80 semanas). Esta seqüência (aqui reproduzida integralmente em tamanho original), é a penúltima dedicada a este tema, que procura descrever o desenvolvimento motor da criança (sua movimentação) até a fase em que aprende a andar (este tema e seu significado em *Growth and Culture* foram abordados no capítulo 2).

Os comentários descritivos (transcritos também na íntegra logo abaixo) enfatizam os movimentos do bebê (pernas e braços) tanto quanto seu equilíbrio. Originalmente aparecem logo abaixo dos fotogramas. Foram rearranjados nesta página na seqüência desta breve apresentação introdutória. Note-se que foram elaborados a partir de projeções fílmicas analisadas e selecionadas (decupadas) para inclusão no *Atlas*. A afirmação sobre o “equilíbrio inseguro” da criança pode, assim, ser verificada no filme, que restitui toda a fluência do movimento.

Esse tipo de observação precisa de um assunto bem delimitado pelo filme contrasta com as observações efetuadas no projeto de *Growth and Culture*. As fotografias tomadas por Bateson em Bali (usadas por Mead, MacGregor e pela equipe da clínica do Dr. Gesell) foram concebidas, a partir de planos gerais, para estudar relações entre personalidades enfocadas e aspectos formais da cultura balinesa. Ou seja, não se tratava, como é o caso no *Atlas*, de utilizar a câmera exclusivamente para registrar comportamentos específicos sob planos fechados.

Se o trabalho apresentado em *Balinese Character* procurou seguir a concepção que presidiu a pesquisa de campo, o que foi feito em *Growth and Culture* parte de categorias concebidas, de modo inteiramente diverso, pelo Dr. Gesell (embora, às vezes, aparentemente coincidentes). No tocante ao tema da “progressão” ou do “equilíbrio”, o conjunto das imagens escolhidas, sua disposição ao longo da página, tanto quanto o teor dos comentários escritos, são elaborados diferentemente em cada uma das 3 obras consideradas (composições 25, 26 e 27).

Mead não deixa, contudo, de fazer referência, nos comentários de *Growth and Culture* (composição 25), à prancha de *Balinese Character* que têm o mesmo título (composição 27), na medida em que procura sugerir relações entre as etapas do crescimento e a cultura como um todo.

“Série naturalística/ Situação comportamental: progressão” (imagens ao lado)

“52 SEMANAS. CAMINHANDO SEM ASSISTÊNCIA Com mais abandono do que precaução, o bebê caminha através do quarto para sua mãe. Seus pés estão bem afastados e seus braços erguidos, mas seu equilíbrio é inseguro (a-f).”

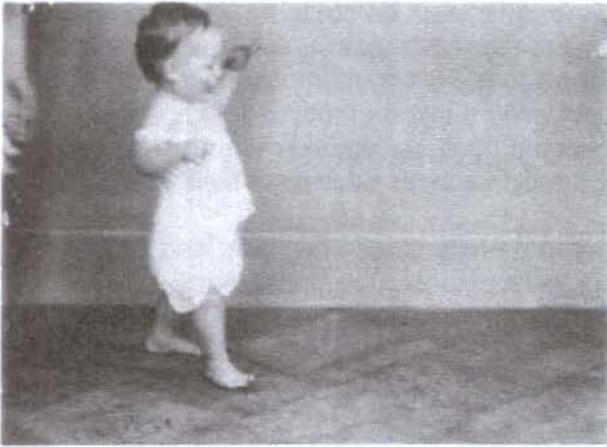
"SITUAÇÃO COMPORTAMENTAL

PROGRESSÃO"

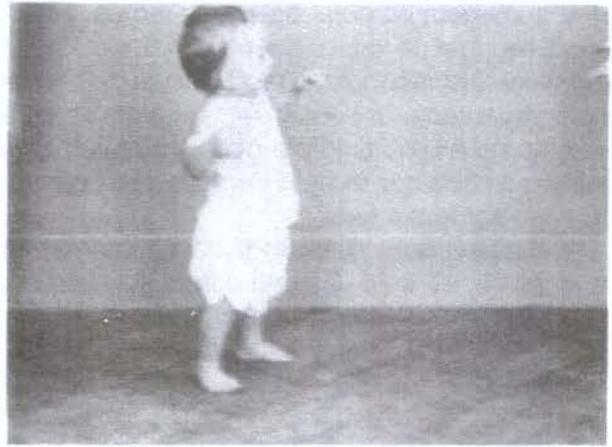
"Série Naturalística

Idade: 52 semanas

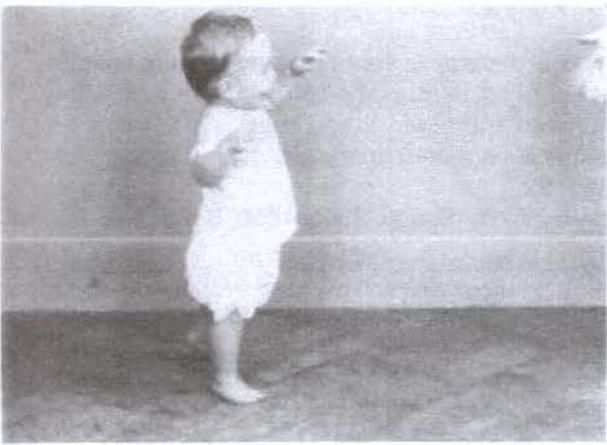
Criança: garoto D"



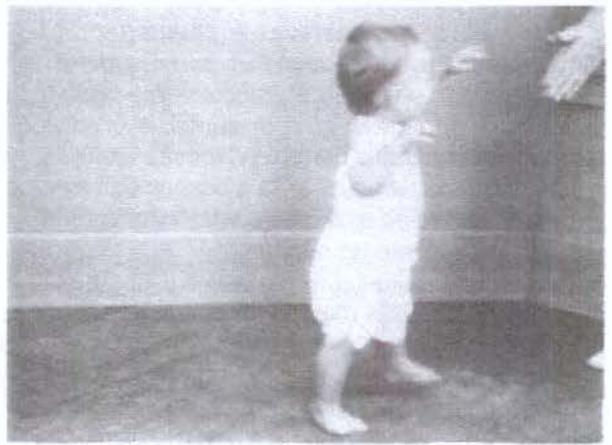
000000000



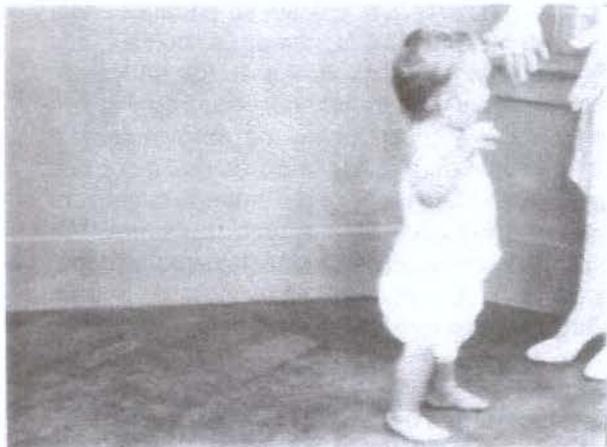
000000000



000000000



000000000



000000000



000000000

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 27

Balinese Character (1942)

Seção “Aprendizagem” (3 pranchas)

Prancha 17 – “Equilíbrio” (p. 88) / reprodução integral

“As pranchas 14, 15 e 16 [composições 13, 14 e 15] tomadas em conjunto nos dão indicações sobre a imagem corporal balinesa. Temos, por um lado, a fantasia do corpo invertido com sua cabeça no lugar da genitália e, por outro, o método balinês de aprendizagem através dos músculos, as tensões discrepantes características do dançar e a postura e o movimento independente dos dedos separados na dança. Temos, efetivamente, uma série dupla de motivos – indicações de que o corpo é uma unidade perfeitamente integrada como qualquer órgão único, e indicações contrastantes de que o corpo é composto de partes separadas, cada uma das quais é perfeitamente integrada como é o todo.

Esta prancha ilustra o tema da imagem do corpo perfeitamente integrada, enquanto as pranchas 18, 19 e 20 ilustram a fantasia de que o corpo é composto por partes separadas que podem cair em pedaços (*beroek*).”

“1 e 2. Um menino pequeno aprende a ficar de pé e a andar. Seu pai lhe montou um suporte de bambu horizontal sobre duas estacas (*penegtegan*). O menino aprende a andar usando-o como suporte.

A topologia deste arranjo é precisamente oposta à do ‘chiqueirinho’ da cultura ocidental. A criança ocidental está confinada dentro de limites restritivos dos quais gostaria de escapar, já a criança balinesa é amparada dentro de uma área central e tem medo de deixar o seu ponto de suporte.

Na fig. 2, quando inseguro em seu equilíbrio, ele segura seu pênis. Este método de se tranquilizar é comum entre meninos balineses pequenos.

I Karba, com 414 dias de vida; I Kenjoen, sua prima, com 317 dias de vida, atrás dele.

Bajoeng Gede. 26mar1937. 6 F 20, 21.”

“3. Uma bebê menina insegura em seu equilíbrio. Ela segura as mãos juntas em frente do abdômen.

I Kangoen.

Bajoeng Gede. 21abr1937. 7 A 15.”

“4. Uma criança cuidadora pega um bebê do chão. Note a retidão da coluna dorsal entre os omoplatas e a ênfase resultante sobre as nádegas.

I Njantel levanta I Karba; I Dani observa.

Bajoeng Gede. 13mai1937. 8 V 30.”

“5. Uma garota se inclina para apanhar parte de uma oferenda. A flexibilidade de seu corpo e a ênfase sobre as nádegas continuam em sua vida posterior e ocorrem mesmo naquelas que têm uma estrutura corporal incômodamente pesada.

I Teboes; I Tjerita atrás dela.

Bajoeng Gede. 26abr1937. 7 H 18.”

“6. Pannel decorativo sobre a parede de um templo. Esta figura está entre uma série de representações de bruxas transformadas (*lejak*) e espíritos de cemitérios (*tangan-tangan*, *njapoepoe*, etc., cf. Pl. 20, fig. 5).

Poera Dalem, Bangli. 23nov1936. 3 J 5.”

“7. Um menino pequeno coça sua perna, ele estava esperando na estrada sem saber se seu colega de brincadeiras o estava seguindo. Seu movimento natural é o de erguer a perna ao invés de se inclinar.

Bajoeng Gede. 19abr1937. 6 W 19.”

“8 e 9. Pinturas de uma mulher se transformando em bruxa (*anak mereh*). Ela sai só a noite, monta um pequeno santuário e faz oferendas no chão aos demônios (Cf.Pl. 33, figs. 2, 3 e 4). Ela dança em frente ao santuário com seu pé esquerdo pisando sobre uma ave e se transforma em tamanho e formato sobrenaturais. A fantasia de que o corpo é integrado como um único órgão é dançada aqui em equilíbrio grotesco e leva a uma transformação onírica ou dissociação em êxtase da personalidade. Os desenhos ilustram a íntima associação entre a postura grotesca e o êxtase da bruxaria (cf. figs. 6 e 7).

Pinturas de I. B. Nj. Tjeta of Batoean.

Compradas em 2fev1938. Reduzidas X 1/3 linear. Cat. Nos. 545 e 548”



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 28

Growth and culture (1951)

Seção "Posturas corporais gerais" (10 pranchas)

Prancha XXXV – "Flexão de partes do corpo" (p. 133) / reprodução integral

"Partes do corpo de crianças balinesas permanecem em extrema flexão num tal grau que não tem paralelo em outras partes do corpo. Assim I Ngendon (fig. 1) está num ataque de choro, com as pernas estendidas, mas seu dedo mindinho de sua mão direita permaneceu flexionado sem paralelismo com outras partes de seu corpo. Ou a flexão pode ser levada a um extremo de paralelismo, como no caso dos pés de I Baroek (fig. 2), cujas solas estão flexionadas contra a superfície interna da eslinga. I Tongos (fig. 3) tem ambas as mãos tensionadas em flexão simétrica ao passo que, mais tarde (fig. 4), sua marcada flexão das pernas, nas quais se apoia, é complementada por uma mão extremamente estendida que, embora em posição de busca, não mostra postura premonitória de segurar. Esta mesma oposição entre pernas flexionadas e mão muito distendida é mostrada em I Sepek (fig. 5). I Kenjoen (fig. 6) está em extrema flexão. I Karba (fig. 7) mostra um tipo de flexão que apenas seria esperada numa criança mais velha e madura de New Haven, como parte de uma aceitação quieta e plácida da cena ao seu redor."

"1. I Ngendon, 10 semanas, nos braços de sua mãe (Men Ngendon), chorando furiosamente pouco antes de ser colocado no banho. Nosso quintal. O mindinho de sua mão direita permanece flexionado, sem paralelismo com os outros movimento de seu corpo.

1/19/37. 4 F 3."

"2. I Baroek, 11 meses e meio, nos braços de sua mãe (Men Kesir), a sola de seu pé plana dentro da eslinga, como parte da posição geral de flexão. Nosso quintal.

2/11/39. 35 W 37."

"3. I Tongos, 8 semanas, sendo banhado na banheira artesanal por sua mãe (Men Tongos). Quintal de Nang Ngendon. Ambas as mãos em tensa flexão simétrica.

1/21/37. 4 Ga 23."

"4. I Tongos, 8 meses e meio, segurando um pedaço de folha em uma mão e buscando outro com a outra mão. Quintal de Nang Goenoeng.

8/19/37. 14 F 25."

"5. I Sepek, 10 meses e meio, durante a espera pela sua cerimônia *otonin*, nos braços de sua mãe (Men Degeng), que também tomou o novo bebê de Men Njawi (mais tarde chamado I Koewat) em seus braços. Enquanto ele estica suas mãos sobre a cabeça do bebê, Men Njawi protesta, 'Ele não será cruel!. I Bawa (outro bebê com aproximadamente a mesma idade) é cruel.' Nosso quintal.

4/30/37. 7 V 1. (B.C. Pl. 12, fig 3)" [ver mesma cena na composição 11, fig. 3]

"6. I Kenjoen, 15 meses, com sua criança cuidadora (I Gati) e seu irmão (I Gata) de pé atrás dela, ambos comendo arroz em cascas de côco. Nosso quintal.

6/20/37. 11 W 37."

"7. I Karba, 15 meses, com seu primo (I Karsa) atrás dele e uma criança vizinha (I Lemes) brincando na estrada durante a apresentação de um show teatral visitante, o Wajang Wong de Kendoei. Foto tomada em frente ao templo.

5/13/37. 8 U 34."



1



2



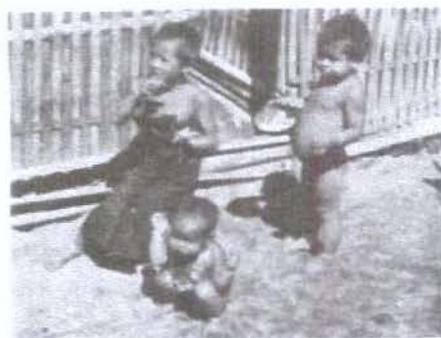
3



4



5



6



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 29

Growth and culture (1951)

Seção “Manejando crianças” (3 pranchas)

Prancha XLI – “Mãos atentas” (p. 145) / reprodução integral

“Em acentuado contraste com o manuseio de crianças como objetos ou ignorado-as como se fossem partes de seu próprio corpo, às quais temporariamente não se está prestando atenção, estão todas aquelas atividades nas quais a pessoa mais velha está profundamente ciente da resposta da criança, de tal modo que a situação se transforma em comunicação cinestésica. Começando em situações de banho e de alimentação e continuando pelo aprendizado do equilíbrio e do andar, até ao tocar instrumentos musicais e nas danças, há aprendizagem através da submissão ativa ao manuseio do outro. As mãos do adulto têm objetivo e são atentas e o corpo da criança se torna envolvido em resposta. Desta forma a situação de aprendizagem se desenvolve a partir do contraste original entre dois tipos de manuseio, aqueles nos quais a resposta da criança é permitida e aqueles em que não é. Men Sama alimentando I Sami é um caso limítrofe; ela está segurando atentamente a outra mão, ciente de sua separação, mas sem esperar outra resposta exceto aquela de movimento, enquanto que na lição de dança todo o corpo de I Mário e todo o corpo de seu aluno estão envolvidos.”

“1. I Djantoeck (nascida em 1938 enquanto estávamos longe de Bali) sendo banhada por sua mãe (Men Singin). Nosso quintal. O polegar da mãe se curva acuradamente sob a cabeça da bebê, os dedos de sua mão direita movem-se com precisão sobre a superfície da cabeça da criança.

2/12/39. 36 H 26.”

“2. Diasih, 13 meses, sendo banhada por Men Diasih (I Wadi). Nosso quintal. A mão da mãe segura a criança com firmeza, e o corpo da criança é ativamente responsivo.

2/11/39. 35 X 34.”

“3. I Karba, 11 meses e meio, carregado por sua mãe (Men Oera), cujas mãos o guiam enquanto ele come. Nosso quintal.

1/26/37. 4 J 15.”

“4. I Sami, 17 semanas, alimentado por sua mãe (Men Sama). Nosso quintal. Seu dedo mindinho empurra a comida para dentro de sua boca, mas o resto de sua mão não está envolvido apesar do polegar estar distendido. Sua mão esquerda segura a mão esquerda do bebê firmemente fora do caminho. O corpo do bebê está tensionado em resposta ativa, o dedo mindinho do pé esquerdo distendido.

1/21/37. 4 H 24.”

“5. I Karba, 12 meses, sendo ensinado a tocar o *tjoengklik*, um xilofone de bambu, por seu pai (Nang Oera). Nosso quintal. Os braços, os músculos dos ombros e as mãos atentas do pai se relacionam ao modo como a criança agarra as baquetas.

2/5/37. 4 S 3.” [ver mesma cena na composição 14, fig. 6]

“6. Lição de dança na vila de Tabanan, ministrada por I Mario, o dançarino balinês de *Kebiar*. Aqui o aluno deve combinar maleabilidade e tensão, todos os músculos do corpo do professor estão atentos e envolvidos.

12/1/36. 3 N 35.” [ver mesma cena na composição 15]

“7. I Karba, 8 meses, tendo uma lição de dança com seu pai (Nang Oera). Nosso quintal. A mão esquerda do pai segura o traseiro de Karba firmemente, cada dedo e o pulso envolvidos, sua mão direita demonstra uma postura de dança. Karba responde com seu corpo todo ao gesto ensinado pelo pai e à música que o mesmo cantarola com a boca semi-fechada.

9/30/36. 2 U 31. (B.C. Pl. 15, fig. 5)” [ver mesma cena na composição 14, figs. 4 e 5]



1



2



3



4



5



6



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 30

The expression of the emotions in man and animals (Darwin, 1955)

Prefácio e pranchas adicionadas por Margaret Mead
Seção final à parte: "Ilustrações adicionadas" (8 pranchas)
Pranchas selecionadas VI, VII e VIII / rearranjo

O estudo científico das emoções humanas foi iniciado numa obra de Darwin. É o que diz o prefácio de Mead para este livro, publicado pela 1ª vez em 1872, já com ilustrações (desenhos) e fotografias que mostram expressões humanas e animais analisadas. A editora "Biblioteca Filosófica" de Nova York fez publicar a reedição do mesmo com algumas "ilustrações adicionadas" no final, além do prefácio da autora (assunto abordado no capítulo 2).

8 pranchas foram acrescentadas, divididas em 3 seções. Duas pranchas são compostas de desenhos de Konrad Lorenz (várias expressões de um cachorro) e formam a seção "Comportamento expressivo no cachorro". Outras duas pranchas são emprestadas de *Balinese Character* (reproduções parciais a partir das pranchas "51 – Tantrums em meninos" [figs. 5 a 8] e "68 – Medo e sono" [figs. 3 a 6]) e uma é emprestada de *Growth and Culture* (reprodução integral da prancha XLI – "Mãos atentas" [composição 29] sob novo título "Aprendendo comportamento em Bali"). Estas três últimas formam juntas a seção "Comportamento expressivo entre Balineses".

As últimas 3 pranchas acrescentadas foram rearranjadas para esta composição (com as imagens reduzidas em 10% e numeradas). Constituem a seção intitulada "Instituto para Cultura e Comunicação da Universidade de Louisville" e sugerem a presença das emoções como aspectos "não-verbais das situações de comunicação". Este tema foi desenvolvido, posteriormente, na publicação de Mead e Paul Byers, *The Small Conference* (1968), (ver composições 41 a 44). Nesta publicação de 1955 ele aparece apenas indicado, já que não são fornecidas descrições ou análises verbais detalhadas das imagens.

As pranchas VI e VII foram aqui reproduzidas integralmente e a prancha VIII parcialmente (apenas as 3 primeiras fotografias de um total de 5). O livro, de formato pequeno, apresenta estas fotografias acompanhadas apenas de breves identificações das personagens e de um comentário introdutório (transcritos abaixo na íntegra). Neste rearranjo os traços que separam os 3 grupos de fotografias significam que cada grupo encontra-se originalmente numa única página. Os títulos, as identificações e o comentário introdutório relativo destas imagens encontram-se reproduzidos a seguir.

"PRANCHA VI *Instituto para Cultura e Comunicação da Universidade de Louisville*

Conferencista em público"

1. "Henry Lee Smith, Lingüística"
2. "Herbert Marshall McLuhan, Humanidades"
3. "Reuel Denney, Humanidades, Ciências Sociais"

Comentário introdutório abaixo das imagens:
"No estudo moderno da comunicação através de movimentos expressivos, há uma situação grupal na qual o fotógrafo sofisticado faz parte do grupo de pesquisa e os cientistas que discutem os problemas tornam-se, eles próprios, assuntos que ilustram os comportamentos que estão estudando. As fotografias desta prancha e das pranchas VII e VIII foram tomadas por Simpson Kalisher para a revista *Collier*, durante a Conferência sobre cultura

e comunicação realizada na Universidade de Louisville em 1954."

"PRANCHA VII *Instituto para Cultura e Comunicação da Universidade de Louisville*

- [4.] Detalhe de um conferencista – Reuel Denney, Humanidades, Ciências Sociais

PRANCHA VIII *Instituto para Cultura e Comunicação da Universidade de Louisville*

Cenas de grupo"

5. "Sidney Terr, História, e Lawrence K. Frank, Ciências Sociais"
6. "George L. Tragger, Lingüística, e Henry Lee Smith, Lingüística"
7. "Sidney Terr, História, e Ray Birdwhistell, Antropologia, Cinésica"



1



2



3



5



6



4



7

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 31

New lives for old (1956)

Seção de fotografias à parte no meio do livro entre as ps. 266 e 267 (16 pranchas)

Pranchas selecionadas VI e X / rearranjo

As 60 fotografias publicadas em *New lives for old* foram organizadas em 16 pranchas (2 delas aqui reproduzidas) com fotografias numeradas. Imagens tomadas dos Manus da Nova Guiné em 1928 e em 1929 [ver composição 2] foram dispostas lado a lado com cenas de 1953 e 1954 (tomadas na 2ª pesquisa de campo de Mead na região [ver composição 8]). Dessa maneira, estas justaposições fotográficas indicam alguns temas (e personagens) examinados ao longo das 548 páginas de texto do livro. Trata-se de uma análise das transformações culturais pelas quais estes povos, habitantes de uma das ilhas do Almirantado, passaram ao longo de mais de 2 décadas.

A publicação destas imagens (abordada no capítulo 2) foi acompanhada, na mesma página, de breves identificações relativas das cenas mostradas e do ano de tomada. Numa seção no final do livro, intitulada “Notas para as pranchas” são acrescentados, numa tabela, dados complementares para cada fotografia. Todas estas informações foram reunidas e transcritas abaixo para esta composição. Os traços que separam as imagens indicam dois conjuntos diferentes, cada um encontra-se originalmente publicado numa única página do livro, cujo formato é pequeno. As fotografias foram reduzidas em 10% para este rearranjo. Segue-se abaixo a transcrição integral dos títulos, identificações e notas relativas das imagens (aqui renumeradas).

1 e 2. “ELES AINDA PESCAM À MODA ANTIGA (Prancha VI)

1. Pescando com redes para duas pessoas, 1953
2. Pescando com redes para duas pessoas, 1929” [ver composição 60]

“Notas para as pranchas”:

- “1. Homens de Pere, pescando com a *Kau* (rede para dois) perto da Nova Pere, 29ago1953. Foto de Theodore Schwartz. Sem informação sobre se a foto foi posada ou se as pessoas estavam conscientes da tomada fotográfica.”
- “2. Homens de Pere, pescando com a *Kau* (rede para dois) entre Pere e Patusi, 1929. Foto de Margaret Mead. Sem informação sobre se a foto foi posada ou se as pessoas estavam conscientes da tomada fotográfica.”

3 a 8. “PAIS E CRIANÇAS (Prancha X)

3. Raphael Manuwai e sua filha com 5 meses, 1953
4. Mãe e mãe adotiva ensinando criança de 8 meses a andar, 1953
5. Raphael Manuwai e sua filha com 3 meses, 1953
6. Pokanau e seu filho, Matawai, 1929 [fotografia original da prancha VIII, fig. 2]
7. Luwil Bomboi e sua filha, Piwen, 1929

8. Mãe de Teresa Ngalowen e sua criança, 1929” [ver composição 2, fig. 5]

“Notas para as pranchas”:

- “3. Raphael Manuwai e sua filha, Nyawaseu, com 5 meses, 10set1953. Foto de Theodore Schwartz. Posada”
- “4. Mãe biológica, Marketa Itong, e mãe adotiva, Tonia Ipau, colocando Changkal, com 8 meses, para andar, 5set1953. Foto de Lenora Schwartz. As pessoas enfocadas estão conscientes da tomada fotográfica.”
- “5. Raphael Manuwai pondo sua filha, Nyawaseu, com 3 meses, para dançar, 24jul1953. Foto de Lenora Schwartz. As pessoas enfocadas estão conscientes da tomada fotográfica.”
- “6. Pokanau e seu filho, Matawai. Pokanau está tocando flauta [zamponha], 1929. Foto de Margaret Mead. Posada.”
- “7. Luwil Bomboi, com sua filha, Piwen (ver prancha IX, fig. 2), 1929. Foto de Margaret Mead. Posada.”
- “8. Nyatchunu, esposa do pai de Manuwai (mãe de Teresa Ngalowen, Prancha IV, fig. 2) e sua criança, Imol, 1929. Foto de Margaret Mead. Sem informação sobre se a foto foi posada ou se as pessoas estavam conscientes da tomada fotográfica.”



1



2



3



4



5



8



7



6

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 32

People and places (1959)

Seção “Como vivem alguns povos”, capítulo “Onde eles estão agora?”

2 fotografias selecionadas (ps. 208 e 219) / rearranjo

As 50 fotografias publicadas neste livro de Mead (em grande formato, abordado no capítulo 2) voltado ao público juvenil estão simplesmente inseridas ao longo do texto, às vezes acompanhadas de breves identificações ou legendas. As duas fotografias aqui mostradas foram rearranjadas, para esta composição, de maneira que os textos, que originalmente lhes acompanham, fossem também reproduzidos. Segue a transcrição integral das legendas e os trechos relativos que aparecem nas páginas onde estas imagens estão publicadas (aqui mantidas em seu tamanho original). Note-se a maneira como a autora concebe o advento das tecnologias modernas, este tema é desenvolvido mais extensamente no seu livro *Continuities in Cultural Evolution* (1964). A questão que se coloca é saber sobre as possíveis implicações das imagens técnicas na memória e na imaginação das futuras gerações, com toda a complexidade que isto envolve.

1. “Karba adulto”

“Memória e imaginação são importantes para todos os seres humanos. Todos nós podemos lembrar de lugares que deixamos há vários anos e, se necessário, podemos descrevê-los e desenhar esboços deles. Senhores de oitenta anos podem lembrar vividamente dos primeiros automóveis que viram passar numa estrada esburacada. Mas além de lembrar fatos ocorridos com eles mesmos, os seres humanos podem imaginar coisas sobre as quais leram a respeito e podem criar imagens mentais de pessoas e lugares que nunca viram.

Hoje fotografias, filmagens e gravações sonoras podem nos trazer eventos distantes no tempo e no espaço, nos quais não tomamos parte. Isto significa que agora podemos preservar tudo de outro tempo, escutas, cheiros e gostos, até mesmo os gritos de marinheiros naufragos, o piar excitado de pintinhos recém nascidos ou a maravilha que ocorre numa operação de coração: o instante no qual o cirurgião faz com que o coração comece a bater novamente.

Mas nossa habilidade de gravar eventos de um modo acurado aumentou muito lentamente com o tempo. Para imaginar a ilha de Creta dependemos da habilidade – e vontade – do homem de esculpir e pintar. No caso dos Esquimós, dos Índios das Planícies e dos Ashanti (da África), como estes povos foram vistos primeiro pelos europeus, dependemos da habilidade e vontade dos primeiros exploradores em descrever com palavras ou pintar ou desenhar o que viram. Mas para imaginar Bali, que emergiu para o mundo moderno somente em 1906, nós temos fotografias, filmagens e gravações de áudio.

Isto significa que usamos nossa imaginação diferentemente quando pensamos numa civilização antiga como a Minóica de Creta e uma civilização moderna como a Balinesa. Teseu e Ariadne têm sido caracterizados por poetas e desenhados por artistas, mas ninguém sabe como se pareciam, se eram pessoas reais ou se eram muitas pessoas cujas histórias foram tecidas num único mito. Mas Karba, o menino balinês de um vilarejo das montanhas [ver composições 20 e 21], que foi fotografado em 1936, continua vivo em capas de livros, filmes e em textos estudados por gerações após gerações de estudantes – justo como ele realmente era em 1936. Mas não é estranho que, durante os anos que transcorreram, Karba cresceu e se casou, hoje ele tem filhos que irão à escola na Indonésia moderna e viverão uma vida muito diferente da sua. Mas este Karba crescido ainda não é conhecido das milhares de pessoas que conhecem o pequeno Karba pois esta foto, tomada em 1957, é a primeira a ser publicada de Karba como adulto.

Povos como os Esquimós, os Cheyenne, os Blackfoot e os Ashanti se posicionam a meio caminho entre os Minóicos e os Balineses em termos de conhecimento detalhado que possuímos a seu respeito. Antes que o antigo modo de vida destes povos desaparecesse completamente, câmeras foram trazidas. (...)”

2. “Pátio de escola balinesa moderna”

“Em vilarejos onde anteriormente apenas 2 ou 3 homens podiam ler e escrever, todas as crianças vão à escola. Lá eles aprendem não só sobre satélites artificiais da Terra ou sobre as Nações Unidas, mas também são introduzidos às suas antigas danças. Mas onde, anteriormente, apenas 2 ou 3 garotas seriam selecionadas para treinamento, agora 50 pequenas garotas dançam – não ao som de uma orquestra ao vivo, porque isto seria algo muito custoso, mas com uma gravação em fita da melhor orquestra. Em todos os lugares as pessoas desejam no futuro ver as suas crianças indo à escola, ou mesmo na universidade a qual, esperam, será construída em Bali.”



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 33

Continuities in cultural evolution (1964)

Seção “ilustrações” após o último capítulo, entre as ps. 324-25 (21 “pranchas”)

“Pranchas” selecionadas 17, 18, 19, 20 e 21 / rearranjo

Nestas imagens selecionadas estão representados alguns dos temas desenvolvidos por Mead ao longo das 471 páginas deste livro de formato pequeno (abordado no capítulo 2).

Formas de transmissão cultural e de aprendizagem são consideradas extensamente e as fotografias aparecem aí como artefatos destinados a transmitir informações mais precisas. O texto selecionado (p. 138), que remete às imagens aqui reunidas (reduzidas em 40% com relação ao tamanho original), faz parte do capítulo dedicado ao tema dos “limites entre aprender e ensinar”. O filme “*Learning to dance in Bali*” (no qual aparecem as cenas vistas nestas fotografias) é evocado como exemplo das potencialidades instrutivas das imagens técnicas.

As fotografias estão dispostas verticalmente no livro, uma acima e outra abaixo, duas por página e acompanhadas de uma breve identificação numerada. Neste rearranjo, os pequenos traços entre as imagens indicam a separação original entre as 3 páginas das quais foram extraídas. As identificações encontram-se reproduzidas integralmente mais abaixo, após o texto seguinte, transcrito do capítulo 6. Note-se que se trata de um trecho do final do mesmo, no qual a autora procura resumir o que foi discutido e remete o leitor, em seguida, para as imagens das pranchas que estão bem mais à frente (localizadas após o capítulo 16).

“(…) Nesta discussão lidei explicitamente com dois problemas: o tipo e o grau de intervenção no processo de transmissão por pessoas, objetos e notações simbólicas. Pude demonstrar a velocidade com a qual nos movemos através de novos métodos de codificar e manipular conhecimentos baseados em experiências passadas quando, durante a apresentação destas palestras, apresentei um filme feito em Bali, em 1937, mostrando uma lição de dança ministrada a um pequeno menino por um famoso dançarino balinês, Mario. Até a metade do século dezenove não poderíamos trazer, para uma audiência que nunca esteve em Bali, muito mais sobre uma dança balinesa do que aquele tipo de gravura estática encontrada num mural de Creta.

Com o desenvolvimento da fotografia, um observador ainda poderia gravar apenas uma série de posturas da dança. A invenção do gramofone tornou possível gravar a música, música para a qual a notação européia é inadequada e que não poderia ser tocada em instrumentos ocidentais. A própria dança não poderia ser preservada como informação, muito menos poderia ser usada como um modelo de estilo por pessoas dançarinas não balinesas. Mas com o desenvolvimento da gravação de som e imagem, tornou-se possível registrar um tipo de comportamento que até então, através da história humana, tem sido dependente de aprendizagem face a face, e preserva-lo numa forma na qual ele pode ser usado para aprender (veja pranchas 17-21).

Nestes termos, podemos ver na seqüência que vai dos balineses, que preservam seu próprio conhecimento musical e de danças inteiramente por meios de transmissão face a face com um pequeno vocabulário não denotativo e uma caricatura de notação musical, aos nossos meios atuais de registrar sons e movimentos totalmente contextualizados, todo o desenvolvimento evolutivo dos nossos meios de codificação, armazenamento e transmissão. (...)”

1 e 2. “Prancha 17a, b. Mario ensinando, Bali, 1936.”
[ver mesma cena na composição 15]

3. “Prancha 18. Mario ensinando um dançarino visitante de Malabar, Bali, 1937.”

4. “Prancha 19. O dançarino visitante de Malabar ensinando Mario, Bali, 1937.”

5. “Prancha 20. Mario dançando em Bali, 1937”

6. “Prancha 21. A trupe de Mario na cidade de Nova York, 1957.”



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead

Family (1965) Composições 34 a 40

As composições seguintes foram elaboradas para mostrar o trabalho de Mead com o fotógrafo Ken Heyman (ver composição 8). Servem, também, aos propósitos sugeridos no capítulo 2 sobre a reciprocidade verbal-visual em publicações que se utilizam de fotografias. Neste sentido, as imagens foram rearranjadas ao lado das suas identificações escritas (originalmente apresentadas em separado, no índice do livro).

Para imaginar a publicação original, em formato grande, deve-se notar que os pequenos traços que separam dois grupos de fotografias representam a separação entre páginas face a face. Assim, cada um destes conjuntos fotográficos encontram-se reproduzidos (com redução de 65% no tamanho) e justapostos exatamente como no original, no entanto, aqui as duas páginas estão dispostas verticalmente (e não lado a lado).

As únicas palavras que originalmente acompanham as fotografias referem-se ao país de origem das tomadas e estão dispostas em letras pequenas no canto de cada cena mostrada. Desse modo, para cada capítulo escrito por Mead sobre um tema ligado às relações de parentesco, há um capítulo ou seção com fotografias justapostas diferentemente ao longo de várias páginas. Cada dupla de páginas face a face enfoca um mesmo assunto que é identificado apenas no índice, onde cada uma das 193 fotografias encontra-se relacionada.

Os diferentes assuntos específicos, que presidem a montagem das páginas face a face aqui reproduzidas, encontram-se brevemente comentados nestes rearranjos, após o que segue-se o nome do país (originalmente ao lado de cada cena) e, logo abaixo, a curta identificação apresentada no índice com relação a cada fotografia. Foram selecionadas páginas duplas de 6 dos 8 capítulos (ou seções fotográficas) de maneira a fornecer uma impressão do conjunto da obra. Trechos do texto de Mead, apresentado originalmente em separado sem relações diretas com as imagens, não foram incluídos nestas composições. Ver a seguir.

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 34

Family (1965)

Seção fotográfica "Mães" (24 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)
Páginas selecionadas (ps. 34 e 35)/ rearranjo

O tema do banho infantil reaparece nestas justaposições comparativas a partir de 5 diferentes países. Mead montou um filme, no início dos anos 50, sobre banhos infantis em 3 diferentes culturas (ver capítulo 2). A fotografia 4 desta página lembra claramente as cenas do filme nas quais aparece o banho da criança americana (que é, no mesmo filme, comparado ao banho de Karba em Bali [ver composição 20, figs. 3 e 4] e ao banho de outra criança latmul na Nova Guiné). Note-se o uso do mesmo tipo de plano geral e a apresentação de uma única fotografia (5) numa página inteira, o que permite perceber toda a força expressiva da imagem em questão, na qual o menino todo ensaboado está chorando.

1. "HONG KONG"

"O banho – com água do mar em Hong Kong, onde a água passa por racionamento"

2. "U.S.S.R"

"O banho – com água quente de uma chaleira em Tashkent"

3. "PORTO RICO"

"O banho – de mangueira em San Juan"

4. "U.S.A."

"O Banho – de banheira na cidade de Nova York"

5. "NIGÉRIA"

"O banho – com bastante sabão e água do rio na Nigéria oriental"



1



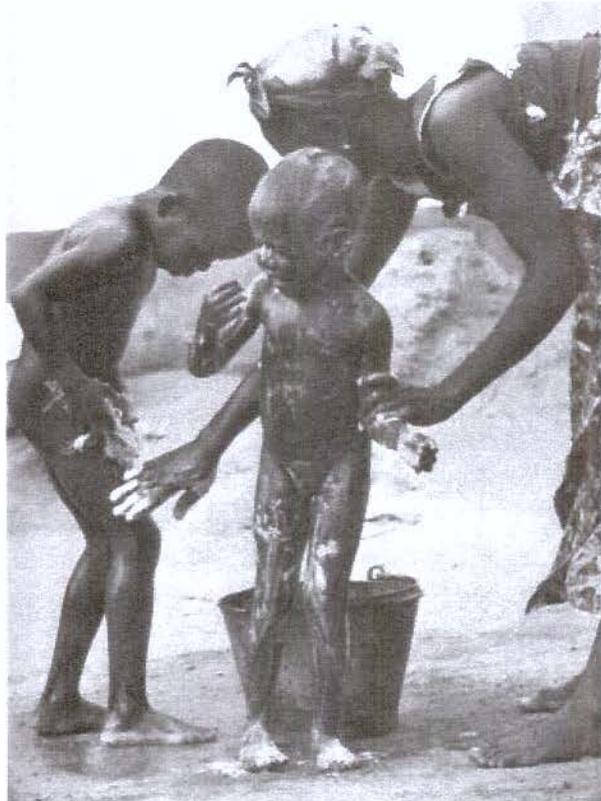
2



3



4



333

5

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 35

***Family* (1965)**

Seção fotográfica "Pais" (24 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)
Páginas selecionadas (ps. 68 e 69)/ rearranjo

A relação amistosa da criança com seu pai constitui o tema exclusivo de 3 pranchas de *Balinese Character* (63 a 65) nas quais várias situações foram enfocadas para a análise desse tipo de relação interpessoal. Nestas fotografias selecionadas de *Family* a intimidade e a cumplicidade são ressaltadas através de planos médios. Como na composição anterior, fica sugerida a presença de uma única fotografia numa página inteira do livro, o que permite acentuar a força expressiva da imagem. Note-se, contudo, que o plano mais próximo da fotografia 4, diferentemente das outras, elimina qualquer informação sobre o contexto espacial no qual as personagens estão situadas.

1. "U.S.S.R."

"Sala de leitura num parque de Moscou"

3. "EL SALVADOR"

"Clínica médica em São Salvador"

2. "NIGÉRIA"

"Um ponto do mercado na Nigéria e um garoto com um botão de planta mágica no cabelo"

4. "U.S.S.R."

"As costas do pai proporcionam a visão, acima da multidão, para sua criança no zoológico de Moscou"



1



2



3



4

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 36

Family (1965)

Seção fotográfica "Pais" (24 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)
Páginas selecionadas (ps. 70 e 71)/ rearranjo

Estas imagens seguem-se originalmente àquelas mostradas na composição anterior. Aqui o grande plano geral permite perceber um pouco melhor os contextos espaciais nos quais pais e filhos desenvolvem seus movimentos. O aconchego, o repouso e a proximidade das cenas anteriores contrasta com as ações e os movimentos bruscos vistos à distância. Contraste que se acentua com o formato fixo e uniforme das fotografias. Ressalta-se, dessa maneira, a mesma presença e companhia do pai em atividades ao ar livre observadas em quatro países diferentes.

1. "SUÍÇA"

"Brincando: lago em Gênova"

2. "DINAMARCA"

"Brincando: Horsholm, Dinamarca"

3. "U.S.A."

"Brincando: cidade de Nova York"

4. "FRANÇA"

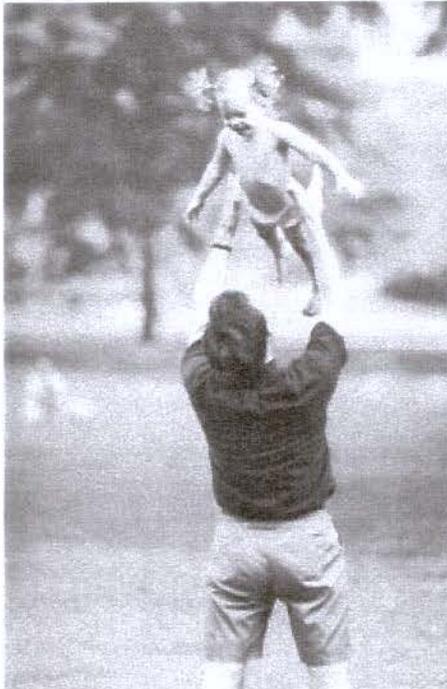
"Brincando: Versalhes, França"



1



2



3



4

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 37

Family (1965)

Seção fotográfica “Famílias” (12 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 90 e 91)/ rearranjo

Estas imagens de família sugerem o cuidado e o apoio do pai e da mãe com relação à criança. O contato estabelecido através das mãos e dos olhares (e a carga emocional que trazem) e as relações de confiança são as constantes destas cenas tomadas por Heyman em 4 diferentes países. O plano geral permite uma aproximação suficientemente próxima para perceber alguns detalhes das relações inter-pessoais (na fig. 4, por exemplo, o pai olha para frente e a mãe olha para a criança) sem deixar de indicar algumas referências do espaço circundante (árvores, praia). Note-se que o contraste entre as atmosferas expressivas mostradas na fotografia 1 (consolo em casa) e nas demais (atividades lúdicas ao ar livre) é acentuado pelo plano mais próximo da primeira cena.

1. “U.S.A.”

“Pais de Nova York consolam seu filho”

2. “PORTO RICO”

“Pais porto-riquenhos levam sua criança à praia pela primeira vez”

3. “SUÍÇA”

“Um relojoeiro suíço e sua família num parque de Gênova”

4. “FRANÇA”

“Pais parisienses ensinam sua filha a andar de bicicleta”



1



2



3



4

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 38

Family (1965)

Seção fotográfica “Irmãos e irmãs” (16 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 106 e 107)/ rearranjo

As relações entre irmãos e irmãs foram um dos focos de boa parte das pesquisas de campo de Mead. Aqui as imagens tomadas por Heyman mostram esse tipo de relação interpessoal visto em cinco países (há, inclusive, uma cena de Bali tomada em Bajoeng Gede, durante a viagem que os autores fizeram juntos em 1957). Planos médios e gerais, bem como diferentes ângulos de tomada, acentuam as diferenças entre as relações estabelecidas por estas crianças, além de trazerem diversos tipos de informação sobre o espaço circundante (piso, grade, cerca, etc.). Novamente as potencialidades expressivas de uma única fotografia são vistas originalmente ampliadas numa página inteira (fotografia 1).

1. “INDONÉSIA”

“Divisão de responsabilidade pelas crianças menores – uma menina cuidadora, Bajoeng Gede, Bali, carrega duas crianças (acredita-se que o enfeite branco sobre a cabeça é um protetor contra malefícios)”

2. “EL SALVADOR”

“Divisão de responsabilidade pelas crianças menores – em Ahuachapán, El Salvador, um garoto e sua irmã pequena”

3. “AUSTÁLIA”

“Divisão de responsabilidade pelas crianças menores – Sydney, irmãos”

4. “ÍNDIA”

“Divisão de responsabilidade pelas crianças menores – Bombaim, crianças de trabalhadores de uma lavanderia”

5. “PAQUISTÃO”

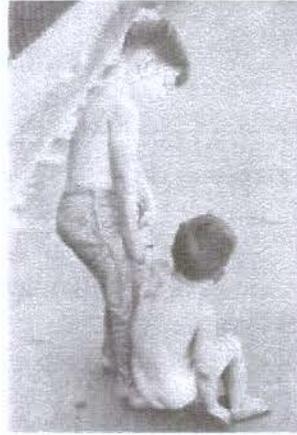
“Divisão de responsabilidade pelas crianças menores – numa sala de espera de um hospital em Karachi, um garoto examina o cabelo de sua irmã como ele tinha visto sua mãe fazer”



1



2



3



4



5

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 39

Family (1965)

Seção fotográfica “A criança sozinha” (20 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 158 e 159)/ rearranjo

As brincadeiras infantis com bonecas constituem um tema importante nas pesquisas de campo de Mead. A estratégia de oferecer bonecas a crianças pequenas para observar suas reações aparece no filme sobre a “rivalidade infantil em Bali e na Nova Guiné” (considerado no capítulo 2). Nas imagens desta composição, crianças de 5 países são vistas pela lente de Heyman com suas diferentes bonecas. Note-se os vários tipos de planos (do mais distante ao mais próximo) e o efeito da inclusão de inscrições no centro da cena da fotografia 1. A disposição das imagens em dois diferentes formatos (pequeno e grande) permitiu uma configuração original espelhada e simétrica dos quadros nas duas páginas. A disposição vertical neste rearranjo desloca o centro de gravitação do olhar das 4 fotografias pequenas (originalmente juntas) para as 2 maiores.

1. “U.S.A.”

“Com suas bonecas – próxima da entrada de uma igreja no Brooklin, Nova York, uma criança porto-riquenha”

2. “MÉXICO”

“Com suas bonecas – em Acujutla, México, onde a boneca é uma garrafa de tequila vestida de pano”

3. “U.S.A.”

“Com suas bonecas – em *Fire Island*, Nova York, boneca de pano e criança coberta”

4. “U.S.S.R.”

“Com suas bonecas – numa fazenda coletiva na Georgia, U.S.S.R.”

5. “NICARÁGUA”

“Com suas bonecas – em Manágua, Nicarágua, num projeto habitacional do governo”

6. “HONG KONG”

“Com suas bonecas – em Hong Kong perto da guarnição de coco da família”



1



2



3



4



5



6

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 40

Family (1965)

Seção fotográfica “Adolescentes” (16 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 194 e 195)/ rearranjo

Aqui a temática do uso das mãos na dança (abordada na prancha 22 de *Balinese Character*) aparece retomada, sob a lente de Heyman, nestas 3 cenas de dançarinas. A fotografia 3 traz a imagem das mãos balinesas (assunto que foi, também, abordado por Mead em *Growth and Culture*) em primeiro plano, com fundo apagado. As expressões faciais também são enfocadas nestas cenas. As fotografias 1 e 2, tomadas sob planos gerais, permitem perceber a expressão corporal geral das dançarinas bem como diferentes elementos do espaço ao redor, ao passo que a fotografia de Bali, em tamanho grande e sob um plano mais próximo, ressalta principalmente a postura das mãos, dos braços e ombros, tanto quanto a expressão facial característica da dança.

1. “NIGÉRIA”

“Garotas e a dança – numa celebração de páscoa na Nigéria, tomando parte”

3. “INDONÉSIA”

“Garotas e a dança – numa escola de dança em Bali, se apresentando”

2. “FRANÇA”

“Garotas e a dança – numa academia em Nova York, uma jovem francesa praticando”



1



2



3

Uso das imagens nas publicações de Mead

The small conference (1968)

Composições 41 a 44

Estas composições procuram mostrar os métodos de análise de conferências explorados por Paul Byers no livro (de formato médio) publicado juntamente com Margaret Mead (abordado no capítulo 2). Ela escreveu os 6 primeiros capítulos e ele os últimos 4 que apresentam análises fotográficas de 3 conferências distintas. Imagens de cada uma delas foram reunidas nestas composições.

A primeira foi reproduzida integralmente (apenas 6 fotografias). Trata-se de mostrar aí (composição 41) a ocorrência do padrão básico da “pequena e substancial conferência”, definido por Mead na primeira parte do livro. Originalmente as imagens são apresentadas em uma única página entre 5 páginas de análises textuais de Paul Byers. Assim, embora se tenha apresentado a reprodução integral das imagens (em seu próprio tamanho), o texto foi selecionado e reduzido de maneira a manter relação de paralelismo com as imagens.

Na análise da segunda conferência (composição 42) Byers lançou mão deste mesmo paralelismo (uma página de imagens face a uma página de texto) para analisar 25 fotografias tomadas durante 4 minutos. Os participantes não são, originalmente, identificados pelo nome, de maneira a enfatizar os padrões comunicacionais em suas expressões e gestos.

Pode-se identificar alguns deles aqui: F – Rhoda Métraux, B – Gregory Bateson, C – Margaret Mead e D – Ray Birdwhistell. O foco de estudo voltado aos próprios pesquisadores faz lembrar outras imagens publicadas por Mead em 1955 (ver composição 30).

Neste rearranjo relativo da 2ª conferência as imagens foram reduzidas em 45% de maneira a possibilitar a justaposição vertical de duas páginas (cuja separação original está indicada por um traço) com suas respectivas fotografias em seqüência. Os textos analíticos foram transcritos na íntegra e tal qual aparecem originalmente: à esquerda as “observações” e à direita os “comentários”.

As composições 43 e 44 trazem 5 das 13 fotografias da 3ª conferência, tomadas em tempos e espaços diversos. Originalmente estas imagens são apresentadas espalhadas de maneiras variadas entre as páginas escritas. As análises, às vezes de uma única fotografia, às vezes de um conjunto delas, procuram revelar os padrões comunicacionais presentes no uso dos espaços tanto quanto nos gestos e expressões.

As fotografias selecionadas foram reduzidas cerca de 30% e apresentadas ao lado de

trechos selecionados do texto analítico de Paul Byers. Assim, o mesmo paralelismo, originalmente encontrado na análise da 2ª conferência, foi também aplicado nestes rearranjos. Note-se, em todos os casos, o uso de numeração e de letras dentro das fotografias.

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 41

The small conference (1968)

Primeira conferência (6 fotografias)
"Conferência I" / reprodução integral

"Os homens nestas fotografias fazem parte de uma empresa industrial de desenho que produz pequenas caixas usadas para empacotar, exibir e vender pequenos artigos. Em termos de suas habilidades, eles são:

A – Um engenheiro de manufatura, Ele conhece a relação entre desenho e especificações de custo. Ele dirigira a fabricação da capa plástica da caixa.

B – O desenhista da companhia. Ele se ocupa principalmente da estética.

C – O homem encarregado com a linha de montagem. Ele pode traduzir os planos para a caixa em problemas de montagem, custo de materiais, custos de mão de obra, tempo, etc.

D – O assistente do presidente da companhia. Ele é o equivalente aqui, ao mediador (aquele que cria harmonia) da conferência acadêmica.

E – O encarregado das finanças da companhia. Ele é apenas periférico à reunião e aparece apenas brevemente.

F – O presidente da reunião. Ele também é o presidente da companhia.

Começaremos o exame desta conferência com algumas observações a partir das fotografias:

1 – Em nenhuma ocasião duas pessoas se olham nestas fotografias. Há apenas duas ocasiões (fotos 3 e 4) nas quais uma pessoa olha para o rosto da outra.

2 – Com as mesmas duas exceções cada pessoa em cada fotografia (32 vezes ao todo) está olhando para os objetos com os quais está trabalhando.

3 – Uma pessoa, o presidente, permanece sentado o tempo todo.

4 – os outros homens não só aparecem de pé em algumas fotos como trocam de posição em relação aos colegas. Eles se movem ao redor da mesa e se reorganizam em agrupamentos variados. Estes agrupamentos são visíveis não somente em termos da proximidade entre seus elementos, mas também em termos de quais pessoas estão olhando para os mesmos objetos e quais estão manuseando os mesmos objetos. Assim A e B formam um par na foto 4; A e F formam um par nas fotos 5 e 6. Na foto 6, dois homens observam parte de uma caixa e três examinam outra parte. Nas fotografias 1, 2 e 3 o grupo se aproxima em semicírculo e um homem distribui objetos enquanto os outros olham os objetos e não para o homem em si.

5 – Quatro homens tiraram seus ternos enquanto dois os vestem o tempo todo.

6 – Ninguém parece sorrir em nenhuma fotografia.

7 – Os únicos objetos sobre a mesa próxima dos homens são: a) partes de materiais em avaliação para a nova caixa; b) uma caixa completa, porém obsoleta e c) caderno e lápis.

Usando estas observações e a informações a respeito da identidade individual e habilidade como nossos dados, podemos agora ver como estes dados se encaixam e revelam um padrão particular de processo de pequeno grupo. (...) Descobri que nos Estados Unidos, e isto é provavelmente válido para outros lugares, que o uso dos olhos de uma pessoa é um dos meios não-verbais culturalmente padronizados de se estabelecer tipos particulares de relacionamentos interpessoais. Se tornarmos meta de quem está olhando para quem e por quanto tempo, podemos fazer inferências úteis sobre a natureza da ocasião e o relacionamento interpessoal. Nas fotografias desta pequena conferência não encontraremos evidência de: autoridade ou socialização informal. Olhos, mãos e atitude postural são todos direcionados ao objeto sendo criado. (...)

Este exame das informações disponíveis com relação a esta pequena e breve conferência demonstra que o bom comportamento de conferência é visível e que grande parte deste comportamento pode ser observado mesmo numa seqüência limitada de fotografias. Nenhuma conversa ou gravação verbal é necessária para este tipo de exame. Não nos interessa aqui o grau de sucesso desta conferência. Interessa apenas o processo e em que medida a natureza deste processo pode ser determinada, examinando-se o comportamento fotograficamente registrado (e certas informações apropriadas e verificáveis que não estão nas fotografias).

Das informações verificáveis externas às fotografias (as identidades dos participantes e o tempo tomado pela conferência) e por observações feitas nas próprias fotografias, podemos distinguir o padrão que Margaret Mead descreveu:

1 – o presidente "tece os fios", ao invés de dirigir o grupo ou invocar autoridade.

2 – As relações interpessoais são informais.

3 – Os participantes são relativamente pouco numerosos porém abarcam o espectro de habilidades requeridas.

4 – A conferência acessa estas habilidades rapidamente (esta conferência terminou em meia hora).

5 – A idéia, a caixa, estava literalmente no meio da mesa, e não na mente de qualquer indivíduo de antemão.

6 – As trocas de comunicação, as contribuições dos participantes, foram engatilhadas pela sua conveniência e não de acordo com regras de superioridade, de autoridade ou de participação igualitária."



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 42

The small conference (1968)

Segunda conferência (25 fotografias)

“Conferência II”, fotografias selecionadas: 16 a 21 (ps. 80-83) / rearranjo

“Observações”

16

A continua a falar.
B e D continuam paralelismo mão/boca.
C olha na direção de A ou B.
H não parece mais olhar ativamente.
F olha na direção de C.
G move a cabeça e a mão que a está apoiando levemente.

17

A ainda falando (ultima foto de sua fala); se endireita um pouco e olha para C; mãos agora fechadas em punho com um dedo projetando-se de uma mão e um lápis da outra.
B e D continuam paralelismo mão/ boca.
F agora também traz a mão à boca.
C olha agora em D com uma pequena inclinação de cabeça.
G curva a cabeça bem à esquerda e franze a testa, provavelmente olha para A.

18

B fala; mão fechada e suspensa perto do rosto.
C se endireita; levanta a cabeça; olha para B.
A tem as mãos relaxadas; gira o corpo; olha para B.
D endireita as costas; inclina-se para frente e olha na direção de B.
G endireita a cabeça; olha para B; aperta os lábios.

19

B continua falando.
C continua a olhar para B agora com o queixo levantado.
D muda de posição na cadeira.
A e G continuam do mesmo jeito como na foto precedente.

20

B continua falando.
A bebe no copo mas continua a olhar para B.
C abaixa a cabeça levemente; abaixa as sobrancelhas; abre um pouco a boca.
D pegou o cachimbo e levou-o à boca; se encosta à cadeira.

21

B continua a falar; sua mão se moveu para o queixo.
A inclina a cabeça para o lado levemente; enrola os dedos sobre a mesa.
C tem os olhos fechados (provavelmente um piscar).
D segura o cachimbo na boca agora com a mão direita.
G move sua cabeça para frente na direção de B; cabeça levemente inclinada para o lado.

“Comentários”

16

G, que será o terceiro a falar, se moveu de modo mínimo até então, mas agora começa a erguer as sobrancelhas e a empurrar seus dedos para cima sobre sua face. B aparenta olhá-lo através da mesa. Mesmo A está orientado para ele. O Paralelismo entre B e D continua.

17

O tom de voz de A sinaliza que ele está chegando ao fim de seu discurso. A mão de F sobe para encobrir sua boca. Apesar de A ainda falar (embora suas mãos tenham fechado agora) E está olhando para C (aquela que fez uma interjeição anteriormente), D ainda mantém seu paralelismo com B mas olhando, talvez, para C que está olhando com bastante atenção para ele. G inclina sua cabeça consideravelmente. Este aumento em movimento sugere que o fim do discurso de A se aproxima.

18

B fala e D quebra seu paralelismo com B e se inclina na direção de B. G se endireitou. C senta ereta, uma nova postura para ela, e olha para B. G se relaciona com o discurso de uma nova forma agora. Sua cabeça não está suportada por uma mão e ele olha diretamente para o falante.

19

As primeiras palavras de B, “Estou um pouco preocupado”, não revelam inteiramente o tipo de comentário que ele está para começar. A natureza completa de seu pronunciamento de duas sentenças não é clara até que ele fala suas sete últimas palavras: “antitético com relação ao que você quer fazer”.

20

Há uma suspensão geral de atividade aqui, visto que os comentários de B ainda não estão claros. A boca de C esta passivamente um pouco aberta, D segura seu cachimbo na boca, H brinca com os dedos; As sobrancelhas de E estão baixas, sugerindo atenção desconcertada. A bebe água mas observa B.

21

Na medida que o significado da curta fala de B se torna claro, G move a cabeça para frente e abre mais os olhos. Os olhos de C piscam; os dedos de A ficam curvados e seus lábios levemente protuberantes. Provavelmente a palavra antitético acabou de ser dita. Isto não era esperado por A e G, que não conhecem o ponto de vista de B, mas não surpreende D e C que o conhecem.”



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 43

The small conference (1968)

Terceira conferência (13 fotografias)

“Conferência III”, fotografias selecionadas: 1 e 2 (ps. 90-94) / rearranjo

“Fotografia 1

A ocasião que examinaremos inicialmente é a primeira vez na qual os participantes ficaram juntos – a recepção. Nesta fotografia podemos fazer as seguintes observações.

- O grupo está dispersado uniformemente pelo salão. O espaço está bem uniformemente tomado. A distribuição dos móveis encoraja esta dispersão.
- As pessoas sentam com um espaçamento razoavelmente uniforme entre si e tendem a sentar na beira dos assentos dos sofás e cadeiras (exceto em cadeiras que não o permitem).
- Canecas de café estão colocadas uniformemente em relação à borda das mesas.
- As costas estão geralmente endireitadas, com as pessoas inclinando-se umas para as outras a partir da cintura e inclinando suas cabeças umas em direção às outras.
- Há poucas pernas cruzadas e ninguém visivelmente cruza os braços sobre o peito.
- Há uma repetida posição masculina: de pernas afastadas com os antebraços descansando sobre os joelhos e mãos unidas na frente.
- As pessoas mais comumente conversam em duplas, às vezes em três.
- Quase todos estão olhando diretamente para outra pessoa, que retorna o olhar. Ou seja, o repetido e regular padrão de interação é aquele no qual pares de pessoas estão olhando e falando diretamente uns com os outros.

A uniformidade do comportamento observável aqui é grande e é encontrada em pequenos detalhes (ex.: posição das mãos e posição dos copos de café) que usualmente são notados em grupos, mas podemos examinar a situação de outra direção para entender esta regularidade na comunicação grupal. (...)

(...) Pessoas em diferentes países conversam com suas cabeças separadas por distâncias que são especiais para cada cultura. Aqui, porém, as cabeças são mantidas bem distantes, uma distancia respeitosa que não viola a distancia costumeira de nenhuma pessoa. As expressões nas faces, na medida em que podemos vê-las, são geralmente atentas, mas sem muita variedade de expressão. (...)

Pode ser que este tipo de ocasião formal inicial, com a oportunidade dada a cada participante para se engajar num mesmo tipo de comportamento comunicacional, seja essencial para a emergência subsequente de individualidades no grupo. Ela conduz a mensagem de cada participante: “Serei previsível e ficarei dentro da gama de variação permitida nesta conferência. Serei um membro deste grupo.”

A significância das observações feitas deste grupo se torna clara quando lembramos que este é um grupo de pessoas de vários países diferentes, que estão se encontrando aqui pela primeira vez, que eles tem uma ocupação comum, e que estão agendados para estarem juntos continuamente por vários dias. É significativo que se comportem neste momento com regularidade; mas não é significativo que coloquem suas canecas num lugar específico ou mantenham as mãos numa posição em particular. O comportamento específico é menos significativo do que o fato de que todos se comportam de igual maneira até onde vemos.”

“Fotografia 2

Esta foto foi tomada na noite do primeiro dia de conferência. A ocasião é de um período de tempo livre à noite. A maioria dos homens deixou seus ternos nos quartos após o jantar, alguns trouxeram-nos mas sem vesti-los. É verão e alguns homens usam gravatas, outros não. Muitas pessoas ainda sentam na beira das cadeiras e se inclinam na direção das outras, poucas pessoas tem as pernas cruzadas e em geral, antebraços ainda estão sobre as pernas com as mãos à frente.

Porém novos elementos podem ser vistos. A atual ocasião foi chamada de recepção na programação da conferência, um termo que implica uma dose de formalidade. Mas esta ocasião foi simplesmente uma noite de tempo livre, que implica em informalidade. Assim encontramos novos elementos de formalidade (sentar-se para frente, inclinando as cabeças em direção aos outros e os ternos carregados) e de informalidade. Mas a preocupação com a identidade do grupo requer que o grau de informalidade seja previsível, assim, o espaçamento entre as pessoas é novo e mais próximo, mas bastante homogêneo entre as pessoas que estão visíveis. Há mais variações de postura e posição. Os móveis foram agora movidos (provavelmente os participantes não os moveriam radicalmente na primeira ocasião) para formar um tipo de círculo. Círculo é uma forma comum de informalidade planejada. Eles podem ser alargados para receber qualquer um que chegue; eles permitem máximo contato visual entre os participantes e implicam numa igualdade de participação social. O círculo aparece repetidas vezes nesta conferência e, em outra ocasião, veremos como os participantes foram forçados a um círculo inapropriado.

(...) Embora seja informal, trata-se de uma informalidade manifestada cuidadosamente. Ainda há muita regularidade no grupo, o círculo, as posturas, a ausência de ternos. Este envolvimento social interpessoal num grupo requer que as pessoas vejam e ouçam umas às outras com atenção, uma vez que as mensagens não verbais são importantes e encontradas em nuances sutis das expressões faciais, tons de voz, o tipo de risadas, pequenos gestos, etc... Se este grupo mudasse agora para discussão intelectual, o padrão de comunicação não verbal mudaria também. O leitor reconhecerá da sua própria experiência, que o comportamento não verbal (a variedade de expressões faciais) de pessoas em ocasiões sociais informais é diferente daquele de pessoas em discussões intelectuais sérias.”



The small conference (1968)

Terceira conferência (13 fotografias)

“Conferência III”, fotografias selecionadas: 11, 12 e 13 (ps. 102-105) / rearranjo

“Fotografias 11, 12 e 13

Quando o lugar onde um grupo se encontra não dita o posicionamento do grupo, podemos assumir que o grupo irá se posicionar por sua conta de forma apropriada para sua comunicação e situação. Podemos então olhar para um grupo e inferir muito sobre a ocasião observando o formato ou o espaçamento que os participantes assumiram.

Nas três fotos desta sessão há três arranjos diferentes de grupos, cada um apropriado para um tipo diferente de ocasião. Em todas três fotos o lugar, o ambiente físico no qual o grupo se encontra, não determinou seu arranjo e formato. No salão (11) há cadeiras e sofás mas o grupo escolheu sentar-se no chão. Ao lado da piscina (12) não há formas determinantes dadas de imediato no ambiente e, sob a árvore (13), o grupo poderia ter assumido qualquer forma.

Estas três fotos correspondem a (ou ilustram) três formas de envolvimento interpessoal grupal possíveis. Um é o arranjo ‘um – para – muitos’, no qual o grupo presta atenção a uma única pessoa ou a um sub-grupo, como por exemplo uma equipe de entretenimento ou a apresentação de um painel. A segunda forma é um arranjo no qual os participantes falam em grupos pequenos e nos quais não há líder explícito. A terceira é a situação na qual o grupo mantém sua identidade de grupo e sinaliza esta identidade, mas faz isto sem manter comunicação face a face ou mesmo verbal.

O grupo sentado no chão do salão encarando o tocador de violão é essencialmente um semi-círculo. Estas pessoas poderiam ter colocado cadeiras formando um semi-círculo, mas isto restringiria as posturas e os movimentos. A ocasião, todavia, requeria maior informalidade, isto é, maior extensão de variação individual de posição e expressão facial. Alguns membros deste grupo escolheram sentar sobre móveis. Mas apesar das variadas expressões e posturas, há a regularidade do semi-círculo e o espaçamento relativamente homogêneo das pessoas no chão. Nesta foto (11), assim como numa anterior (2), as expressões faciais estão têm lugar num ambiente um tanto quanto escuro, mas foram iluminadas pelo ‘flash’ fotográfico.

A foto das oito pessoas em roupas de banho mostra um típico arranjo social americano. Outro exemplo disto, apesar de anterior na conferência, é a fotografia 2. Todos estão ou podem estar face a face com todos os outros. Os participantes falam em turnos. Este é o arranjo padrão em pequenos encontros de amigos numa sala de estar ou em pequenos grupos reunidos em coquetéis. Novamente a regularidade do círculo e o conjunto das posturas dentro do círculo, como na regularidade do semi-círculo na foto precedente (11), são mais característicos deste grupo recentemente formado do que seria de velhos amigos.

Na foto do grupo aglomerado sob a árvore (13) há duas observações significativas a serem feitas: I) as pessoas se aglomeraram ao alcance uns dos outros, mas II) não há duas pessoas se olhando. O espaçamento realmente sugere que este é um grupo. O espaçamento é uma forma de comunicação. Estranhos sentados na grama do parque deixariam mais espaço entre si, a menos que o parque estivesse muito lotado. Estas pessoas estão descansando e escolheram não se comunicar face a face.

Esta foto, mais do que qualquer outra deste livro, ilustra um arranjo de grupo não americano. Este seria um arranjo característico americano se eles estivessem escutando música ou a um discurso no rádio, por exemplo; então seria um arranjo ‘um – para – muitos’. (A única pessoa americana nesta foto é a mulher cuja face esta parcialmente escondida pelo galho de árvore. Ela está sentada mais endireitada e com um braço cruzado). Os americanos têm dificuldade em estar na presença de outras pessoas sem falar continuamente, especialmente quando a intimidade é tênue. Neste arranjo podemos ver que é possível (para não americanos ao menos) um grupo comunicar sua própria identidade grupal dividindo um espaço relativamente pequeno e, ao mesmo tempo, manter a individualidade e a informalidade através de grande variedade de orientações faciais e posições corporais.”



Uso das imagens nas publicações de Mead

World enough: rethinking the future (1975)

Composições 45 a 48

As composições seguintes foram elaboradas para mostrar o segundo trabalho publicado de Mead com o fotógrafo Ken Heyman. Neste livro de formato grande (abordado no capítulo 2) o modo de apresentação das fotografias é, em linhas gerais, o mesmo adotado em *Family* (1965) (composições 34 a 40). O texto de Mead, no entanto, embora intercalado às seções fotográficas (tal como na publicação de 1965), não mantém a mesma correspondência com as mesmas. Para cada uma das 4 partes visuais compostas de páginas contínuas, com fotografias justapostas sob diferentes formas, são escritos de 2 a 4 capítulos ensaísticos, com títulos diversos, sem relação direta com as imagens mostradas (e não apenas 1 capítulo escrito para 1 seção fotográfica como em *Family*).

Para imaginar a publicação original deve-se notar (como nas composições 34 a 40) que os pequenos traços que separam dois grupos de fotografias representam a separação entre páginas face a face. Assim, cada um destes conjuntos fotográficos encontram-se reproduzidos (com redução de 65% no tamanho) e justapostos exatamente como no original, no entanto, aqui as duas páginas estão dispostas verticalmente (e não lado a lado).

As únicas palavras que originalmente acompanham as fotografias referem-se ao país de origem das tomadas e, às vezes, ao conteúdo da cena vista (identificado brevemente). Ficam dispostas em letras pequenas no canto de cada cena mostrada. Cada dupla de páginas face a face enfoca um ou mais assuntos inter-relacionados que são identificados numa "Lista de fotografias" logo após o índice, com informações curtas sobre cada uma das 167 imagens.

Os diferentes assuntos enfocados (e o modo como aparecem) nas páginas face a face aqui reproduzidas encontram-se comentados nestes rearranjos, após o que segue-se o nome do país e, às vezes, uma breve identificação da cena (originalmente apresentados ao lado das imagens). Em seguida é fornecida a identificação que aparece na "Lista de fotografias" no início do livro. Dessa maneira, todos os dados verbais que mantém relação direta com as imagens foram reunidos ao lado das mesmas.

Foram selecionadas páginas duplas de 3 das 4 seções fotográficas de maneira a fornecer uma impressão do conjunto da obra. As cenas aqui reproduzidas pertencem, portanto, às seções "O sonho da salvação tecnológica", "A falácia do sonho" e "Começando novamente". Trechos do texto de Mead, apresentado originalmente em separado sem relações diretas com as imagens, não foram incluídos nestas composições. Ver a seguir.

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 45

World enough: rethinking the future (1975)

Seção fotográfica “O sonho da salvação tecnológica”

(33 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 10 e 11)/ rearranjo

Nestas imagens de reuniões em diferentes países pode-se perceber as diferentes tensões emocionais presentes em cada cena, tanto quanto o uso do espaço pelos seus participantes. Aquilo que Paul Byers e Mead chamaram de “*ethos* conferencial” (ver composições 41 a 44) torna-se perceptível através destas fotografias tomadas sob planos gerais. Contudo, o livro não traz análises fotográficas mas sim, uma reflexão ensaística da autora na qual as fotografias evocam aspectos dos fenômenos gerais abordados textualmente. Neste caso, as grandes reuniões de negócios ou a bolsa de valores representam uma parte do “sonho da salvação tecnológica” na medida em que há aí uma aposta no futuro.

1. “REUNIÃO ADMINISTRATIVA, U.S.A.”

“Uma reunião administrativa da aviação norte-americana, ao fundo um painel oculto com informações da administração; Califórnia, U.S.A.”

3. “BOLSA DE VALORES, ÍNDIA”

“Lances na calçada, antes da abertura da bolsa de valores; Calcutá, Índia.”

2. “BOLSA DE VALORES, FRANÇA”

“Lances em pé, bolsa de valores francesa; Paris, França.”



1



2



3

Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 46

World enough: rethinking the future (1975)

Seção fotográfica "A falácia do sonho"

(32 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 120 e 121)/rearranjo

Estas duas imagens justapostas representam, evidentemente, o problema do armamento, das guerras e dos conflitos armados mundiais que, no livro de Mead e Heyman, são um aspecto da "falácia do sonho da salvação tecnológica", vista até mesmo no comportamento das crianças. Mas quando pensada a partir do método de *Balinese Character* (ver, por exemplo, composições 13, 24 e 27), esta justaposição ganha outras significações, dadas pela mimetização do monumento artístico, sob o qual os garotos brincam numa batalha simulada, tanto como pela cena real de um exército adulto de mulheres. Este último remete, também, às reflexões de Mead sobre a construção social dos gêneros, desenvolvidas em *Sex and temperament*. O significado desta justaposição é ressaltado pelo tamanho grande das imagens, que deixam ver toda a força expressiva destas duas fotografias de Heyman.

1. "ISRAEL"

"Uma linha de mulheres do exército israelita numa parada pública; proximidades de Tel Aviv, Israel."

2. "BULGÁRIA"

"Crianças brincando com armas de plástico ao lado de um memorial em honra dos soldados russos; Sofia, Bulgária."



1



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 47

World enough: rethinking the future (1975)

Seção fotográfica "A falácia do sonho"

(32 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 126 e 127)/ rearranjo

Estas imagens sugerem a temática da pobreza e do desamparo infantil, outro aspecto da "falácia do sonho da salvação tecnológica", vista aqui através dos olhos tristes das crianças, de uma mão anônima que segura um cigarro indevidamente ou de um bebê deixado num beco (cena preparatória de um banho). Estas cenas de crianças contrastam fortemente com as cenas que abordam o assunto em *Family* (1965) (composições 34 a 40) tanto pelo conteúdo emocional como no que diz respeito aos planos utilizados.

Nas fotografias 1 e 2 o plano fechado acentua a ênfase nas expressões faciais infantis (de tristeza, desconfiança ou sofrimento). Na fotografia 3 o plano aberto em grande angular tomado de um ângulo superior enfatiza o desamparo da pequena criança deixada na bacia (a mãe ou a pessoa responsável, provavelmente, está ao lado do fotógrafo ou foi buscar algum outro acessório para o banho). Esta foto foi tomada por Heyman numa favela do Rio de Janeiro (mas Mead viria ao Brasil apenas em 1977).

1. "EL SALVADOR"

"Um garoto segura seu irmão menor; El Salvador."

2. "NEW JERSEY, U.S.A."

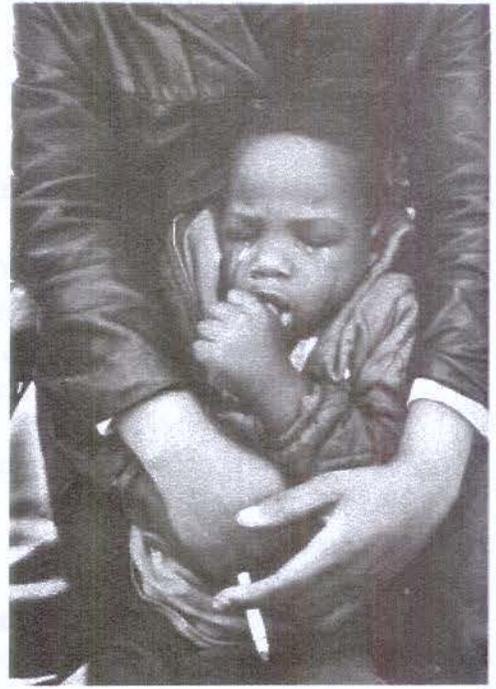
"Uma jovem segurando seu irmão que chora; Newark, New Jersey, U.S.A."

3. "BRASIL"

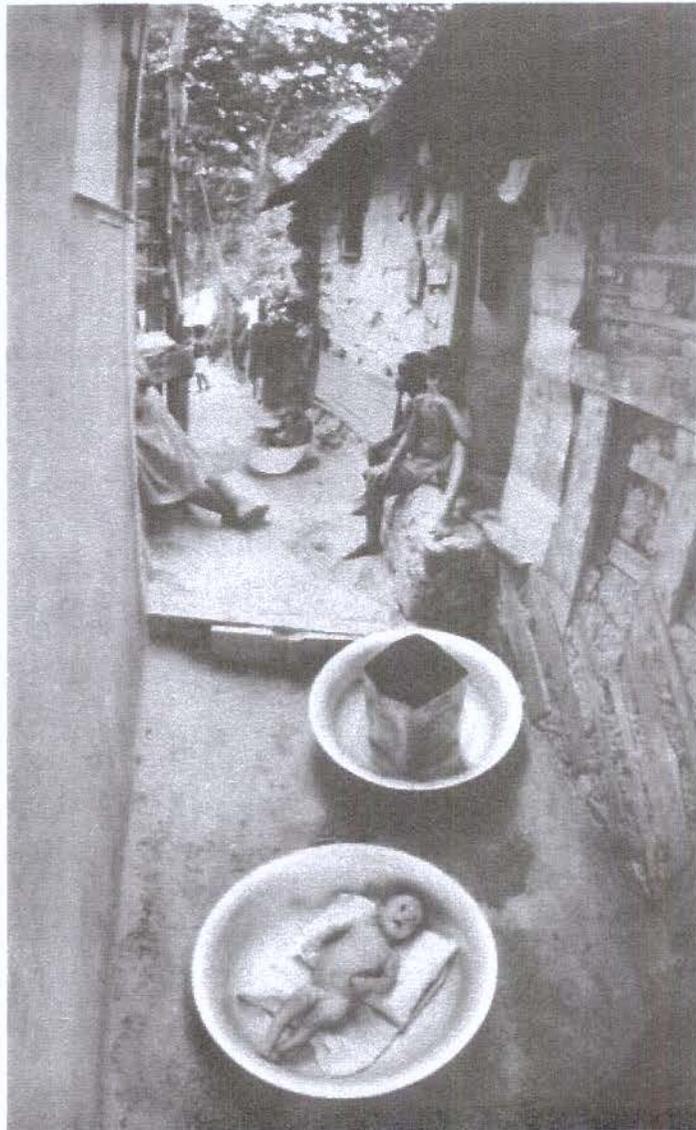
"Um bebê numa bacia; favela do Rio de Janeiro, Brasil."



1



2



Uso das imagens nas publicações de Mead - Composição 48

World enough: rethinking the future (1975)

Seção fotográfica "Começando novamente"

(32 páginas contínuas com imagens justapostas sob formas diversas)

Páginas selecionadas (ps. 170 e 171)/ rearranjo

Aqui aparece o tema do aprendizado em grupo e ao ar livre com destaque para a dança balinesa que é vista, originalmente, na fotografia 1 ampliada numa página inteira. Uma vez não realizado "o sonho da salvação tecnológica", torna-se necessário "começar de novo". As imagens sugerem a importância da educação das crianças e jovens neste processo, procuram transmitir a idéia de que no aprendizado coletivo está uma das chaves para a sobrevivência mais digna das futuras gerações. A amplidão do espaço nas cenas mostradas chama a atenção, também, para a integração das pessoas em seu meio ambiente.

O grande plano geral permite perceber a relação entre as pessoas e o espaço que ocupam, tanto como as próprias características deste espaço (área plana, montanha, presença de árvores, pedras, etc.). Note-se que na fotografia 1, de enquadramento vertical, os movimentos são realizados num mesmo lugar e, com as longas raízes pendendo verticalmente ao fundo, expressam um sentido de elevação (ver composições 9 a 13). Já nas fotografias 2 e 3, de enquadramento horizontal, o movimento de deslocamento ao longo do espaço é enfatizado, no primeiro caso horizontalmente para a esquerda e, no segundo, de forma diagonal para a direita. Nestes casos parece haver um sentido de busca e superação dos limites.

1. "BALI, INDONÉSIA"

"Aula de dança sob uma figueira-de-bengala;
Bali, Indonésia."

2. "ILLINOIS, U.S.A."

"'Siga o mestre'; Mascoutah, Illinois, U.S.A."

3. "SICILY, ITALY"

"Estudantes com seu professor nas montanhas;
Sicília, Itália."



1



2



3

Uso semelhante de imagens em outras publicações

***Gardens of War* (1968)**
***The Edge of Forest* (1976)**
***The Yearbook of Visual Anthropology* (1993)**
***Os Argonautas do Manguê* (2004)**
Composições 49 a 62

Estas composições procuram mostrar alguns desdobramentos das metodologias de uso das imagens vistas na obra de Margaret Mead e de seus parceiros. Tanto *Gardens of War* (1968) de Robert Gardner e Karl Heider (relativo da expedição Peabody-Harvard à Nova Guiné, da qual resultou, também, o filme *Dead Birds*), quanto *The Edge of Forest* (1976) de Richard Sorenson (do Centro Nacional do Filme Antropológico do Instituto Smithsonian, baseado em 7 anos de pesquisas filmicas na Nova Guiné) receberam uma apresentação de Mead (introdução com 4 páginas no primeiro caso e, no segundo, prefácio de 2 páginas).

A coletânea *The Yearbook of Visual Anthropology* (1993) editada por Paolo Chiozzi (da Universidade de Florença, Itália) em comemoração aos 50 anos de *Balinese Character*, traz o trabalho de pesquisa fotográfica de Allison e Marek Jablonko (a partir de sua expedição à Nova Guiné nos anos 60, pela Universidade de Colúmbia) junto ao texto que escreveram sobre a obra precursora de Mead e Bateson. *Os Argonautas do Manguê* (2004), de André Alves, mostra seu trabalho fotográfico (baseado em 5 anos de pesquisa) realizado em Vitória, precedido por uma introdução à obra visual de Margaret Mead e Gregory Bateson (*Balinese Character*) escrita por Etienne Samain (Unicamp).

Estes 4 trabalhos, com profusão de imagens fotográficas e fílmicas (no caso de *The Edge of Forest*) descritas e analisadas, procuram oferecer, a partir das mesmas linhas metodológicas vistas nas obras de Mead, reflexões sobre a vida dos povos, respectivamente, Dani, Fore, Maring (Nova Guiné) e Capichabas (Vitória – ES). As imagens selecionadas para estas composições são reproduções integrais acompanhadas dos dados escritos diretamente relacionados a elas. Procurou-se, na medida do possível, dar uma idéia aproximada do uso das imagens em cada uma destas obras. Neste sentido, alguns comentários foram adicionados a título de esclarecimento.

Embora esta breve apresentação fique em dívida para com a riqueza apresentada nestes trabalhos, espera-se que a visualização de suas imagens possa remeter o leitor aos vários aspectos metodológicos já vistos em outras composições. Assim, no caso de *Gardens of War*, por exemplo, poder-se-á perceber melhor o efeito das justaposições fotográficas em páginas duplas (experimentadas, também, nas publicações de Mead e Heyman [composições 34 a 40 e 45 a 48]). Neste caso, os dados verbais relativos das imagens serão reproduzidos integralmente nas páginas imediatamente anteriores. O mesmo procedimento foi adotado no caso das imagens dos Maring (tomadas na pesquisa de Allison e Marek Jablonko).

Para as imagens dos Fore da Nova Guiné, tanto como dos caranguejeiros de Vitória, a apresentação face a face de textos e imagens procurou respeitar as concepções originalmente desenhadas para estes livros (herdeiras do trabalho precursor de Mead e Bateson). Ver-se-á,

também, que os assuntos abordados pelas cenas mostradas encontram eco nos temas de composições anteriores (note-se a atenção dada às brincadeiras infantis em correlação com os hábitos culturais adultos) o que facilita, comparativamente (ver, por exemplo, composições 13 e 46), a percepção crítica dos limites e das potencialidades do uso de imagens no âmbito de uma antropologia sócio-cultural não ancorada exclusivamente nas expressões escritas.

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 49

Gardens of war (1968)

Capítulo 4 “Brincadeiras”

Páginas selecionadas (ps. 74-77)/ reprodução integral

Este livro apresenta um total de 337 fotografias. Cada capítulo contém uma seção escrita inicial que introduz o leitor à temática abordada (sobre o modo de vida dos Dani da Nova Guiné). Em seguida são dadas descrições (ver abaixo) relativas de cada imagem que será vista, adiante, numa seção fotográfica contínua (com imagens justapostas sob formas diversas). Esta separação, entre a seção escrita e a seção fotográfica em cada capítulo, foi observada nestas composições (49 a 51) que procuram apresentar as imagens selecionadas tal como aparecem na publicação original, em páginas face a face. Assim, as descrições abaixo referem-se às imagens reproduzidas nas próximas 4 páginas.

“1. Um pai demonstra ao seu filho o uso de um arco-e-flecha de brinquedo.

2 a 4. ‘Mate-a-semente’ é um dos jogos de batalhas simuladas jogados por meninos ainda muito jovens para lutar. Os exércitos de opostos de sementes são movidos para frente e para trás em ataques e retiradas. Em imitação detalhada da vida adulta, um guerreiro-semente é colocado sobre o graveto torre-de-vigia e então retirado quando seu exército se retira.

5 a 9. ‘Mate-o-arco’ (*Sigogo Wasin*), jogado por meninos e até meninas em campos abandonados, melhora destreza com a lança. Um grupo de crianças empurra um arco de trepadeira contra um outro grupo que tenta acertá-lo com suas lanças de brinquedo.”





2



3



4



5



6



7



8



9

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 50

Gardens of war (1968)

Capítulo 5 “Espíritos”

Páginas selecionadas (ps. 116 e 117)/ reprodução integral

As descrições abaixo referem-se às imagens reproduzidas nas próximas 2 páginas.

“1 e 2. Faixas de conchas *Cowrie*, que foram trazidas ao funeral e que envolviam o cadáver, são removidas pouco antes da cremação, colocadas no chão e então cuidadosamente distribuídas. Em tese, parentes da mãe do falecido trazem bens feitos de conchas, parentes do pai do falecido trazem porcos e uma troca é então feita. Na verdade estas categorias não são observadas com rigidez. Tanto quando se dá como quando se recebe os presentes no funeral, grita-se para informar o espírito do morto que os vivos se preocupam com ele.

3 e 4. Redes de carregar de mulheres, trazidas como presentes durante o primeiro dia do funeral. Elas são redistribuídas pelas mulheres durante o segundo dia.

5 a 9. A cremação propriamente dita (5) ocorre no meio da tarde, após a refeição comunal de porco e batata doce e depois que as faixas de conchas foram distribuídas. Homens jovens trazem lenha pesada para a pira (6); o corpo é besuntado com gordura de porco por seus parentes mais próximos (7).

Quando o corpo é carregado para a pira acesa (8), os lamentos atingem um crescendo; então, enquanto o corpo é coberto com mais madeira, um homem atira uma flecha contra um maço de grama (9). Este é rapidamente carregado para a entrada do local, para ajudar o espírito no seu caminho para fora de seu corpo e para longe dos vivos.”



1



2



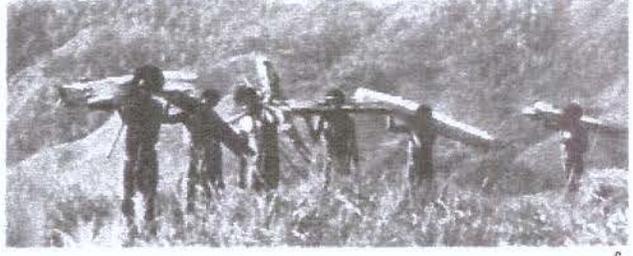
3



4



5



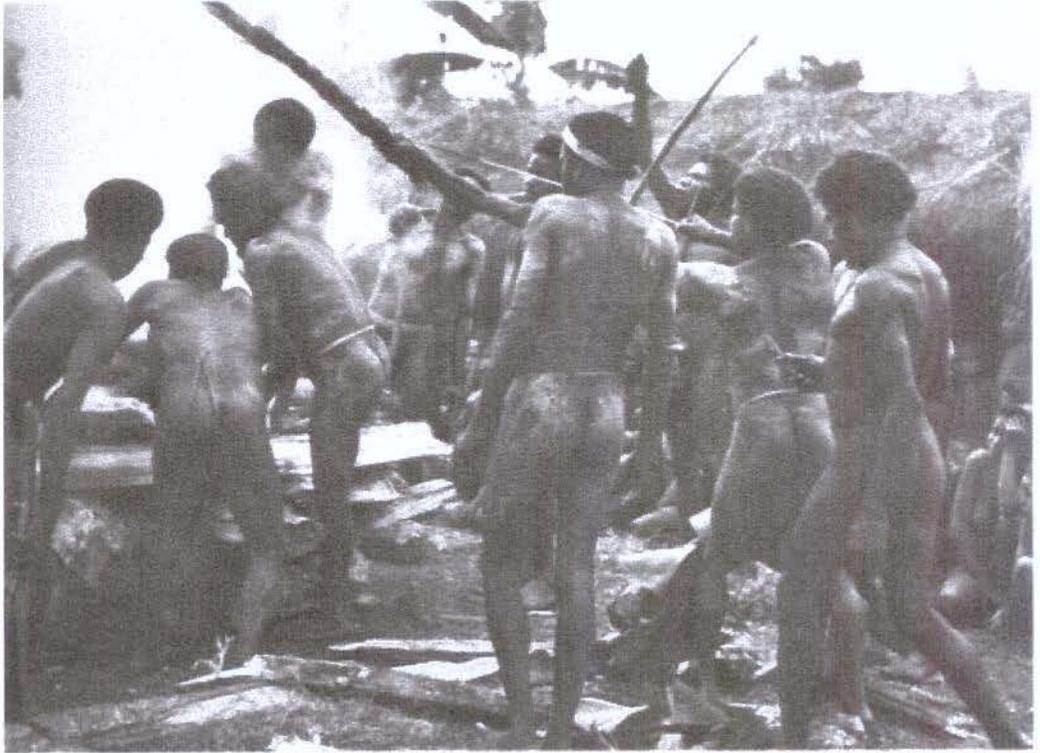
6



7



8



9

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 51

Gardens of war (1968)

Capítulo 6 "Violência"

Páginas selecionadas (ps. 164 e 165)/ reprodução integral

As descrições abaixo referem-se às imagens reproduzidas nas próximas 2 páginas.

"1. Um menino que é muito jovem para lutar observa e aprende da segurança de uma torre de observação.

Jovens freqüentemente trazem suas armas de brinquedo para as batalhas mas ficam longe da linha de frente, na retaguarda, junto dos homens mais velhos, dos feridos e dos homens que não estão dispostos a lutar naquele dia. Mulheres nunca são vistas nas batalhas, apesar de freqüentemente estarem trabalhando em seus jardins de onde podem escutar os sons da batalha.

2. A frente de batalha.

3. Um menino avança com uma lança de jogar. Este tipo de lança, como as usuais lanças de luta ou de espetar, é feito de madeira dura e pode provocar dano considerável. Mas não se

tenta endireitá-la e ela não possui a faixa tecida que é sempre colocada em uma lança de espetar.

4. Um líder de guerra grita instruções que freqüentemente são ignoradas no calor da batalha. Tal homem tem uma particular responsabilidade pela batalha e o desenrolar da luta supostamente reflete sua influência geral com os espíritos.

5. Durante a maior parte do dia a linha de frente permanece estável. Mas, às vezes, um lado monta uma ofensiva repentina e a linha de frente muda rapidamente posicionando guerreiros em linha sobre uma crista.

6. Tensão na linha de frente.

7 e 8. Dois lanceiros."



1



200



3



4



5



6



7



8

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 52

The Edge of forest (1976)

Capítulo 8 “Crescendo”, seção “Manejando as crianças pequenas”

Figura selecionada “Carregando crianças pequenas” (p. 152, fig. 72) / reprodução integral

Os capítulos deste livro sobre o modo de vida dos Fore da Nova Guiné são compostos de textos introdutórios e relativos de cada seção, nas quais são inseridas várias “figuras” (reunião de várias fotografias justapostas) como esta aqui reproduzida (ao todo são 149 figuras com 1 ou até 20 fotografias, em média 8 por figura). Note-se que o formato quadrado-retângulo constante destas “figuras” é o mesmo que foi adotado nas “figuras” do artigo de Mead (1946), tal como se pode ver na composição 17 que, também, trata do tema do manuseio de crianças.

Cada “figura” de *The Edge of Forest* é acompanhada de descrições escritas (aqui reproduzidas integralmente) que aparecem abaixo da mesma ou imediatamente ao lado, na página que lhe faz face. Nas reproduções aqui apresentadas optou-se por dispor o texto relativo das imagens sempre na página ao lado, como forma de destacar o modelo de apresentação das imagens sem deixar, no entanto, de sempre oferecer paralelamente os dados verbais que lhes acompanham, tal como é feito na publicação original.

“Figura 72. CARREGANDO A CRIANÇA PEQUENA. A característica mais saliente da primeira infância entre os Fore era o tempo que as crianças passavam no colo de suas mães ou colegas próximos. Eles raramente eram colocados no chão ou fora de contato físico com um de seus colegas habituais. Sempre havia alguém para segurá-los ou carregá-los. Geralmente era a mãe quem segurava e carregava a jovem criança; mas a medida que ela crescia esta atividade era dividida com outros indivíduos de seu círculo social. Crianças mais velhas, em particular, ajudavam a segurar e carregar as pequenas crianças. Bebês pequenos eram freqüentemente carregados em bolsas de rede (*Bilums*), acolchoados com cascas de árvores e folhas e encostados nas costas de suas mães (**a, b**), mas eles também eram freqüentemente carregados sobre os braços de suas mães. Com o crescimento dos bebês, eles também passam a ser carregados nos quadris (**c, d, e**), crianças mais velhas que ajudavam a tomar conta e participavam do manuseio das mais novas (2 a 3 anos), freqüentemente as carregavam em seus quadris (**f–j**), porém mais freqüentemente sobre as costas (**k, l**), o que os adultos não faziam. Quando estas crianças não estavam sendo carregadas, elas eram mantidas nos colos de suas mães ou de seus associados próximos (**m–p**). Eles não eram deixados de lado para dormir enquanto suas mães ou aqueles que cuidavam deles estavam envolvidos em outras atividades.”



BIBLIOTECA CENTRAL
 DESENVOLVIMENTO
 COLEÇÃO
 UNICAPES

13

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 53

The Edge of forest (1976)

Capítulo 8 “Crescendo”, seção “Alimentando”

Figura selecionada “Alimentando” (p. 158, fig. 78) / reprodução integral

Ver também as abordagens deste mesmo tema nas composições 22 a 24

“Figura 78. ALIMENTANDO. Liberdade considerável é permitida para as jovens crianças na satisfação de seus desejos de mamar. A criança pode se alimentar quando quiser numa variedade de posições, brincando ou manipulando os seios, ou mantendo o seio em sua boca sem sugar. Este livre acesso à alimentação e satisfação é facilitado pelo habitual contato corporal e proximidade que normalmente existe entre a mãe e a criança.”



Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 54

The Edge of forest (1976)

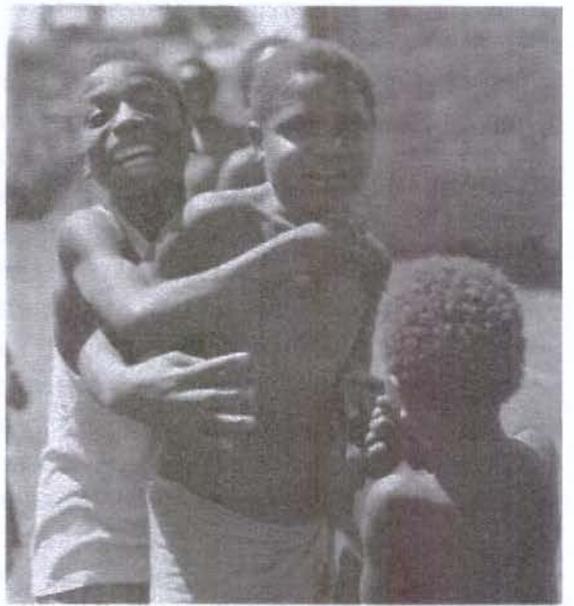
Capítulo 8 “Crescendo”, seção “Comunicação tátil e integração social”

Figura selecionada “Associação tátil e reação à novidade” (p. 205, fig. 125)

/ reprodução integral

Note-se que temática da comunicação não verbal (ver, por exemplo, composições 30 e 41-44) é explorada ao nível tátil nesta e nas duas próximas reproduções.

“Figura 125. ASSOCIAÇÃO TÁTIL E REAÇÃO À NOVIDADE. A maneira na qual os Fore desenvolveram seu repertório comportamental e reagiram a ocorrências não antecipadas, novas ou surpreendentes ao seu redor foi condicionada por seu acesso à segurança através de contato corporal na infância. Assim, crianças mais velhas tanto como mais novas freqüentemente respondiam às novidades e desafios enquanto mantinham contato com outros. Para as crianças Fore pequenas, este contato corporal era um santuário de nutrição e calor humano, que lhes dava uma base na qual curiosidade e interesse podiam ser seguramente mantidos e, para a qual, podiam se retirar quando se exigia demais de suas capacidades cognitivas ou de suas respostas imaturas. Este padrão se manteve com o crescimento das crianças mas, diferentemente de seus colegas pequenos, as crianças mais velhas tendiam a procurar seus próprios amigos para obter o sentimento de segurança advindo do contato corporal. Nestas fotografias, as crianças respondiam de maneira típica à novidade de minha presença e comportamento em vilarejos em que chegara a pouco.”



317

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 55

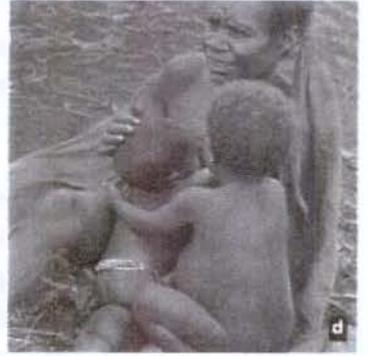
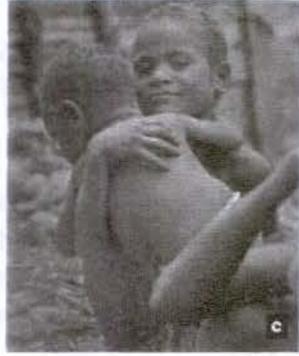
The Edge of forest (1976)

Capítulo 8 “Crescendo”, seção “Comunicação tátil e integração social”

Figura selecionada “Brincadeiras afetuosas e comunicação tátil” (p. 206, fig. 126) /
reprodução integral

Nesta composição (k), tanto quanto na anterior (54), a descrição assume explicitamente o estímulo da câmera nos comportamentos registrados. Numa outra “figura” (93, não reproduzida aqui) é dada uma seqüência de 12 fotogramas (fílmicos) nos quais uma criança pequena corre chorando apavorada em direção à câmera. A descrição relativa explica que se trata de “um outro exemplo de criança amedrontada” pela chegada do pesquisador com a câmera e, ainda, que embora tenha ocorrido que este último se encontrasse entre a criança e sua mãe, a “pequena correu e ultrapassou a câmera num esforço para alcançar a mãe tão rápido quanto possível”. Em *Balinese Character* há, também, cenas para as quais os comentários relativos assumem que o comportamento registrado foi provocado pela presença da câmera (por exemplo, prancha 67, figs. 1 e 8, não reproduzidas aqui, nas quais aparecem crianças amedrontadas que procuram se esconder).

“Figura 126. BRINCADEIRAS AFETUOSAS E COMUNICAÇÃO TÁTIL. Proximidade física e brincadeiras com indivíduos de maior interesse e valor para a criança começam na infância e levam à elaboração de reações comunicativas interativas estereotipadas. Muitas das brincadeiras afetuosas observadas entre crianças envolvem tal “retorno” afetivo baseado na associação tátil. Aqui, uma criança de aproximadamente três anos de idade agarra um de seus colegas costumeiros e é encorajado a este ato na maneira pela qual seu amigo mais velho curva os ombros e segura sua mão (a); outra criança da mesma faixa etária relaxa seus braços suspensos, o costumeiro sinal para ser erguido, enquanto seu amigo o abraça, no entanto, contra suas pernas e abdômen em reconhecimento e simpatia a este pedido não verbal porém, sem satisfazê-lo completamente. (b); uma menina toca levemente as costas de outra criança mais jovem com a ponta de seus dedos, indicando uma atenção afetiva proferida (c); similarmente, uma criança toca levemente o pescoço de outra para indicar seu interesse afetivo porém não insistente (d); uma criança indica seu interesse estimulando uma resposta de outra tocando-a em seu queixo (e); uma jovem menina toca uma criança para reforçar a atenção que espera dela (f); um menino indica seu interesse em brincar com uma menina mais velha segurando levemente seu braço mas, por estar ocupada em dar a atenção requerida por outra criança, ele também a toca leve e repetidas vezes com a outra mão, uma indicação que ele a está convidando e sendo aceito (g); um grupo de jovens crianças se amontoam, tocando uns aos outros para atrair atenção de seus amigos aos seus interesses, enquanto seguram uns aos outros para reforçar sua auto confiança frente à novidade (h); um grupo de meninos se enrosca numa brincadeira sensual (i); um menino abraça seu colega mais velho, indicando incerteza com relação à minha presença, e visando aumentar seu senso de segurança (j); duas meninas mantém sua solidariedade e mutuamente reforçam sua auto-confiança e curiosidade em face ao novo estímulo que é a minha presença (k).”



Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 56

The Edge of forest (1976)

Capítulo 8 “Crescendo”, seção “Comunicação tátil e integração social”,

Figura selecionada “Dividindo alimentos com os menores” (p. 209, fig. 129) / reprodução integral

Aqui a idéia de que em grupos de amigos alguns entendimentos freqüentemente dispensam a “construção verbal explícita” lembra a análise fotográfica da 2ª conferência no livro de Mead e Paul Byers (1968), na qual Gregory Bateson, Ray Birdwhistell e Margaret Mead expressam entre si (através de gestos e posturas faciais) um entendimento que escapa aos demais participantes.

“Figura 129. DIVIDINDO ALIMENTOS COM OS MENORES. As crianças esperavam que os seus colegas adultos próximos dividissem sua comida com eles. Através de expressão, gesto e associação tátil, elas recebiam a comida que os interessava. A estreita amizade que se desenvolveu entre aqueles que dividiam comida era tal que o interesse em alimento era normalmente expresso sem o auxílio da comunicação verbal. Na verdade, muitos dos meios não verbais de obter alimento haviam se desenvolvido mesmo antes que a criança fosse capaz de falar. Aqueles dentro de tais associações de amigos continuamente agiam visando a satisfação das necessidades de seu grupo. O entendimento mútuo nestes pequenos grupos era tal que os desejos, interesses e problemas eram percebidos freqüentemente antes da comunicação verbal e tornava a construção verbal explícita desnecessária. Aqui um menino indica seu interesse nas nozes que estão sendo abertas por um de seus amigos do vilarejo (a); uma garota gesticula seu interesse por comida que não pode alcançar (b); um pequeno menino alcança um pedaço de batata doce requentada sendo comida por um menino mais velho de seu vilarejo (c); uma moça passa uma espiga de milho assada a uma menina mais jovem que estava de pé por perto (d); um jovem menino indica seu desejo por um pedaço do alimento que está sendo comido por um amigo do mesmo vilarejo através de sua postura, de sua expressão e de um tapinha no braço (e,f).”



Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 57

Yearbook of visual anthropology (1992) / "As We Understand it"

"Parte II: uma história para os Maring"

Pranchas selecionadas: 10 e 11 (ps. 64 e 65) / reprodução integral

No caso deste artigo e das 24 pranchas que constituem sua 2ª parte (dedicada aos Maring da Nova Guiné), as imagens foram apresentadas em páginas contínuas sob justaposições variadas. Um texto introdutório de cada prancha é apresentado antes da seção de imagens que se fazem acompanhar apenas de uma breve identificação. Nestas composições (57 a 59) todos os dados verbais relativos das imagens (transcritos na íntegra) foram reunidos numa página imediatamente anterior às fotografias, que se encontram reproduzidas em sua disposição original mas, desacompanhadas de legendas. Os comentários abaixo referem-se, desta maneira, às imagens das próximas 2 páginas.

"As casas são baixas, com estruturas separadas para homens e mulheres, e aninhadas em estreitos terraços escavados nas encostas. Quintais familiares eram protegidos de porcos por fortes cercas ou por barrancos inclinados. Os barrancos fornecem uma vantagem: deles os mais idosos, ou os muito novos para se moverem com facilidade, poderiam observar tanto vizinhos de passagem como visitantes vindos de outras áreas. Muko, o único avô vivo do grupo local Fungai, freqüentemente ficava em companhia de Kringa e Piag enquanto suas mães estavam fora nos jardins. Kwiank, um vizinho com cerca de 8 anos, a caminho de se juntar com outros meninos para caçar lagartos e pássaros, fez uma parada (1). Zunindo seus lábios na barriga de Piag, ele o fez rir. Crianças de todos as idades brincavam bastante com os mais jovens e bebês (2 a 6).

1. Kwiank entra no quintal de Kondibia e Atema.
Tenegump. A.J. 16 de dezembro de 1963.

2. Kwiank brinca com Piag em frente a casa de Kondibia. Tenegump. A.J. 16 de dezembro de 1963.

3 a 6. Kwiank segura Piag e o faz rir zunindo seu estômago.

Tenegump. A.J. 16 de dezembro de 1963."

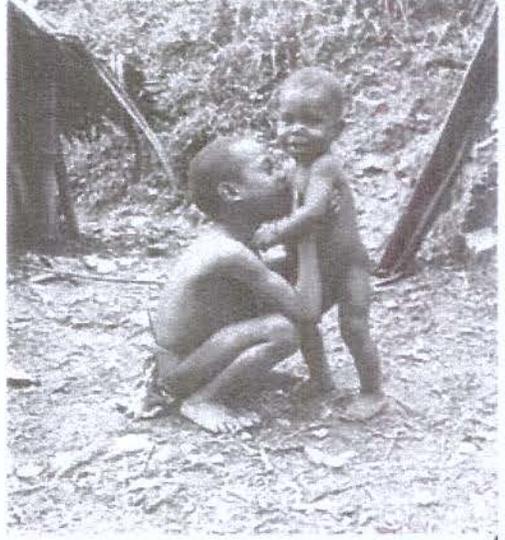




2



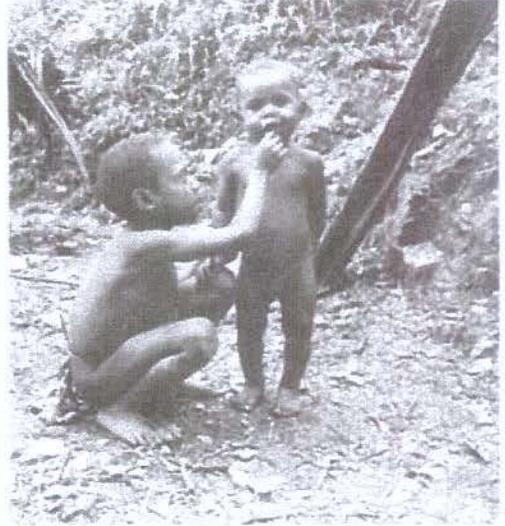
3



4



5



6

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 58

Yearbook of visual anthropology (1992) / “As We Understand it”

“Parte II: uma história para os Maring”

Pranchas selecionadas: 14 e 15 (ps. 68 e 69) / reprodução integral

Os comentários abaixo referem-se às imagens das próximas 2 páginas.

“Os Fungais, como todos os grupos locais Maring, eram igualitários. Não havia chefe hereditário ou formalmente eleito e ninguém, seja um respeitado homem mais velho, como Gul, ou uma vigorosa mulher ou muito menos um ‘oficial’ indicado pela administração australiana, como Luluai Pfun, podia dar ordens a alguém. Tudo o que era necessário realizar conjuntamente era decidido lentamente, após muita conversa, tanto pública quanto privadamente. Disputas individuais eram geralmente mantidas em níveis seguros revelando os problemas à comunidade. Qualquer um que desejasse podia escutar ou falar.

As discussões não conduziam a qualquer acordo, mas serviam para desenvolver consenso suficiente de forma que as disputas teriam menor chance de degenerar em conflitos físicos.

A habilidade de uma pessoa em obter conformidade para os seus desejos ou de outrem dependia de seus atributos pessoais tais como: sabedoria comprovada e habilidade em oratória ao invés do posicionamento particular na estrutura política ou social.

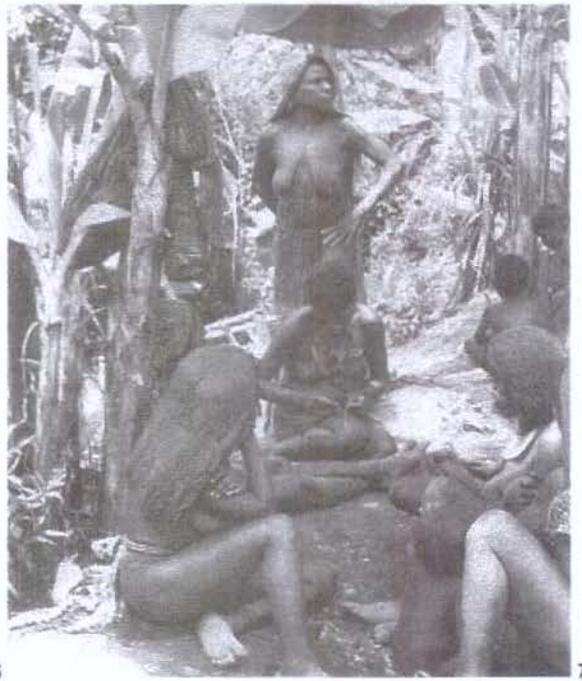
1. Kwipn, um homem mais velho do grupo local Kono, veio até Gunts para falar em nome de uma jovem Kono insatisfeita, casada com um Fungai. Gunts. A.J. 25 de abril de 1963.

2 e 3. Luluai Pfun responde. Gunts. A.J. 25 de abril de 1963.

4 a 6. Kwipn continua a expor seu ponto de vista. Gunts. A.J. 25 de abril de 1963.

7. Minme, a sogra da jovem em questão tem a palavra. Gunts. A.J. 25 de abril de 1963.”





Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 59

Yearbook of visual anthropology (1993) / "As We Understand it"

"Parte II: uma história para os Maring"

Pranchas selecionadas: 18 e 19 (ps. 72 e 73) / reprodução integral

Os comentários abaixo referem-se às imagens das próximas 2 páginas.

"Para o povo Fungai, a três dias de caminhada do posto de patrulha e a cinco horas de caminhada da missão anglicana mais próxima, o primeiro contato de longo termo com o "novo" foi conosco, os antropólogos trabalhando entre eles. Em nosso esforço para documentar seu modo 'tradicional' de vida nós evitamos nos fotografar e aos jovens que adotaram calções europeus. Apesar desta predisposição, itens de nosso mundo que os Fungais já haviam incorporado ao seu mundo aparecem na maioria de nossas fotos. Quando chegamos em Gunts, fomos convidados a nos estabelecermos lá por muitos dos Fungai, e fomos fortemente suportados em toda nossa estadia por Gul (1). Uma casa de um cômodo nos foi construída pelos Fungai e por membros dos três grupos vizinhos (2). Ela logo se tornou uma atração para crianças, para homens locais, para membros visitantes de clãs vizinhos e, em menor grau, para mulheres e garotas Fungai. Nossas vestimentas, hábitos, equipamentos e trabalho eram objeto da curiosidade desavergonhada de todos. Nossas janelas serviam não só para olharmos para fora mas, também, para que as pessoas olhassem para dentro, até mesmo adentrando-as para que pudessem fazer desenhos com o papel e os suprimentos de pintura que havíamos trazido.

1. Gul se senta sobre o toco de uma árvore. Ele acaba de virar a cabeça após sorrir para Marek. Gunts. M.J. 29-30 de junho de 1963.

2. A casa dos Jablonko está aninhada no principal terreno do vilarejo. Gunts. A.J. 8 de julho de 1963.

3. Tultul Gara, de Fogaikump, observa Marek trabalhando em sua escrivaninha. Gunts. A.J. 7 de junho de 1963.

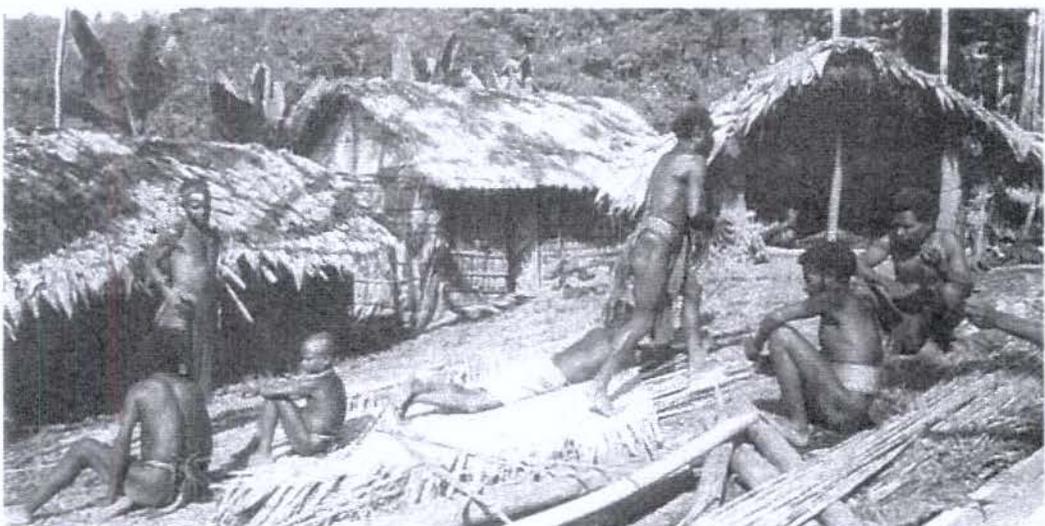
4. Gomb, observado por Auta e Mapi, se inclina contra a janela para pintar, usando nossa esteira como superfície de trabalho. Gunts. A.J. 7 de junho de 1963.

5. Kabang, um Bomagai, senta-se em nossa cama e enrola um cigarro. Gunts. A.J. 20 de agosto de 1963.

6. Allison olha para alguns contatos fotográficos, enquanto é observado por jovens do grupo Korama. Gunts. M.J. 9 de dezembro de 1963."



1



2



3



4



5



6

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 60

Os Argonautas do mangue (2004)

“Análise fotográfica”

Prancha 6 – “As embarcações I” (p. 160) / reprodução integral

Neste livro são apresentadas 28 pranchas (com média de 6 fotografias para cada uma) além de uma “narrativa visual” desacompanhada de dados verbais ou numéricos (com 24 fotografias). Analisa-se todo o ciclo de extração de caranguejos (do Manguezal ao consumidor final) pelos trabalhadores moradores da região do município de Vitória no Espírito Santo (os “caranguejeiros”). Note-se a semelhança entre a justaposição destas duas imagens e aquela elaborada com as fotografias dos pescadores Manus na composição 31, figs. 1 e 2. Esta e as outras 2 pranchas selecionadas estão reproduzidas aqui integralmente e em seu tamanho original, com seus respectivos comentários escritos (transcritos entre aspas).

“Ao redor dos manguezais da baía de Vitória, podem ser observados diversos pequenos portos de canoas utilizados pelas pessoas que pescam profissionalmente ou por lazer no mangue. Estes dois são os mais utilizados pelos caranguejeiros. A maior parte das embarcações utilizadas atualmente é construída com tábuas de madeira. Existem ainda algumas canoas de ‘um pau só’, entalhadas em um tronco de árvore, que hoje não são mais confeccionadas e tendem a acabar num futuro próximo.

Foto 1 – Porto de canoas do Bar do Lilico, na Ilha das Caieiras. Esse é um dos portos onde existe o maior número de canoas ‘de um pau só’ em Vitória. Essas canoas eram construídas a partir da escavação de um único tronco e são as embarcações mais antigas encontradas no mangue. O fato de ainda existirem nesse local embarcações que muitas vezes foram construídas no começo do século passado pode ser um indicativo de uma ligação mais antiga dos moradores desse bairro com a pesca e a coleta de mariscos no manguezal. Esse porto é utilizado principalmente por caranguejeiros que residem na ilha das Caieiras e na região da Grande São Pedro.

Ilha das caieiras, Bar do Lilico, 29 de janeiro de 1997, 7 – 42.

Foto 2 – Porto de canoas localizado em frente à casa do João Preto (João Batista Anatório), em Maria Ortiz. Esse porto é utilizado pelos caranguejeiros que residem principalmente em Maria Ortiz e no Jabour. A maior parte das embarcações é construída com tábuas, algumas vezes pelos próprios caranguejeiros.

Maria Ortiz, 9 de março de 1997, 44 – 34.”



1



2

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 61

Argonautas do mangue (2004)

“Análise fotográfica”

Prancha 10 – “Captura ‘no braço’” (p. 168) / reprodução integral

“Essa técnica consiste basicamente em localizar o buraco do caranguejo e enfiar o braço na lama para captura-lo com a mão. Normalmente, ‘fura-se’ a lama com o pé ou com a mão na direção de onde se imagina que o caranguejo esteja e introduz-se o braço nesse ‘furo’. Se a direção do furo estiver certa, ou seja, se ele atingir a toca, sairá água por sua abertura. Os movimentos têm de ser rápidos. No momento em que a lama é ‘furada’, o caranguejo nota que algo estranho está acontecendo e corre para o fundo da toca. Se ele chegar ao fundo, o braço pode não alcançá-lo.

A mão deve estar fechada quando o braço é introduzido no buraco, para evitar que o caranguejo agarre os dedos com as puãs. No momento em que toca o caranguejo, a mão é rapidamente aberta e ele é prensado contra a lama e puxado para a superfície. Muitas vezes, para alcançar o caranguejo dentro do buraco, é necessário literalmente enterrar-se na lama até a metade do corpo.

Os caranguejeiros que utilizam essa técnica entram no mangue somente com um short ou uma bermuda e com o corpo untado com óleo diesel. O óleo serve como repelente de maruins e mutucas, insetos encontrados em grande quantidade no manguezal, cujas picadas são bastante doloridas. Os caranguejeiros calçam tênis velhos ou botas de borracha cortadas na altura do calcanhar e preferem trabalhar em áreas de ‘mangue mole’, onde é mais fácil a introdução do braço na lama.

Fotos 1 e 2 – detalhe da expressão de dois caranguejeiros (Joel Felix, no lado direito da prancha, e Washington das Neves, no lado esquerdo), no momento em que estão puxando o caranguejo do fundo da toca. Esse momento exige concentração, pois o caranguejo pode soltar uma ou mais pernas. Note na foto 2, preso à cintura de Joel, o frasco plástico de desodorante cuja função é transportar o óleo diesel.

‘Mangue do Rodrigo’, 29 de janeiro de 1997, 8 – 18, e ‘Mangue da Margarida’, 16 de janeiro de 1997, 2 – 13.

Fotos 3 e 4 – Note que, enquanto o braço esquerdo segura o caule da árvore e sustenta o corpo, o direito é utilizado para pegar o caranguejo.

‘Mangue do Rodrigo’, 29 de janeiro de 1997, 9 – 34, e ‘Mangue da Margarida’, 16 de janeiro de 1997, 2 – 31.

Fotos 5 e 6 – Para capturar o caranguejo é necessário, em algum momento, enterrar-se na lama. Note, ao lado direito dos caranguejeiros, o saco de ráfia utilizado para transportar o caranguejo.

‘Mangue do Rodrigo’, 29 de janeiro de 1997, 10 – 28a, e ‘Mangue da Margarida’, 16 de janeiro de 1997, 2 – 6.

Foto 7 – Washington coloca os caranguejos no saco de ráfia.

‘Mangue do Rodrigo’, 29 de janeiro de 1997, 8 – 4.

Foto 8 – forma como Joel transporta até quatro caranguejos na mão esquerda, enquanto pega outros com a mão direita.

‘Mangue da Margarida’, 16 de janeiro de 1997, 2 – 5.”



1



2



3



4



5



6



7



8

Uso semelhante de imagens em outras publicações - Composição 62

Argonautas do mangue (2004)

“Análise fotográfica”

Prancha 15 – “Captura na andada I” (p. 178) / reprodução integral

“Durante quase todo o ano, a captura do caranguejo exige grandes deslocamentos no interior da floresta de mangue e o domínio das técnicas de captura. Na época da andada eles ficam mais vulneráveis e fáceis de apanhar, andam por todo o mangue e perdem o instinto de defesa e direção, aproximando-se muitas vezes dos bairros que foram construídos sobre o mangue. Esses dias representam para as crianças uma espécie de iniciação. Sozinhas, com os amigos ou com parentes, elas vão para o mangue pegar os caranguejos que estão andando. A captura durante a andada vira uma espécie de brincadeira, de diversão, para pessoas de todas as idades. Nesta seqüência, Índio (Sergio Fortunado) leva o filho Romerito Fortunado dos Santos para apanhar caranguejos no dia da andada. Índio e Romerito vão em uma canoa, e eu e Valdemar das Neves vamos em outra. Enquanto Valdemar e Índio entram juntos no mangue, Romerito entra só (eu o acompanho). O pai recomenda que ele ande pela beirada do mangue, sem se afastar muito das canoas. Índio não é caranguejeiro, trabalha na pesca do siri, mas, no dia da andada, assim como muitas pessoas que exercem outras profissões (não necessariamente ligadas ao manguezal), vai para o mangue capturar caranguejos.

Foto 1 – Índio amarra a canoa no remo fincado na lama, enquanto Romerito se prepara para entrar no mangue.

‘Mangue do Pó-de-serra’, 10 de fevereiro de 1997, 19 – 19.

Foto 2 – Com auxílio de um pedaço de pau, Romerito prende um caranguejo contra a lama.

‘Mangue do Pó-de-Serra’, 10 de fevereiro de 1997, 18 – 16.

Foto 3 - Meio sem jeito, ele pega o caranguejo pela ponta da pata e joga-o dentro do saco.

‘Mangue do Pó-de-Serra’, 10 de fevereiro de 1997, 18 – 8.

Foto 4 – Índio chega ao bote e chama Romerito. Com o pedaço de pau numa mão e o saco com os caranguejos na outra, ele volta para o barco.

‘Mangue do Pó-de-Serra’, 10 de fevereiro de 1997, 18 – 12.

Fotos 5 e 6 – Ao chegar à embarcação, logo entrega o saco com os caranguejos para o pai. Parece que ambos ficaram orgulhosos pelo resultado da ‘caçada’.

‘Mariuçú’, 10 de fevereiro de 1997, 18 – 14 e 15.”



1



2



3



4



5



6

L-8

Bibliografia, filmografia e sites

Bibliografia

A bibliografia que se segue foi organizada em 8 seções:

- 1 - *Bibliografia selecionada de Margaret Mead* (livros e artigos)
(em ordem cronológica pela data da edição original)
- 2 - *Artigos de Margaret Mead focalizando a visualidade na antropologia*
(em ordem cronológica pela data da edição original)
- 3 - *Livros e artigos sobre Margaret Mead*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)
- 4 - *Outros autores relacionados à obra de Mead: antropologia e áreas afins*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)
- 5 - *Problemática do discurso antropológico: impasses e novas perspectivas*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)
- 6 - *Problematizações teóricas das imagens e reflexões sobre sua utilização*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)
- 7 - *Problemática do uso da imagens técnicas na história da Antropologia*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)
- 8 - *Publicações na área de "Antropologia Visual"*
(em ordem alfabética por sobrenome do autor)

Filmografia e sites encontram-se relacionados após a bibliografia.

1 – Bibliografia selecionada de Margaret Mead

Livros

- 1924 *Intelligence Tests of Italian and American Children*, Unpublished master's essay.
- 1925 *An Inquiry Into the Question of Cultural Stability in Polynesia*, New York, Columbia University Press (Contributions to Anthropology, vol. IX).
- 1928 *Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization*, New York, William Morrow, 297p.
- 1930 Mead, M. "The Social organization of Manu'a" in *Bernice P. Bishop Museum Bulletin*, 76, Hawaii, Honolulu.
- 1930 *Growing Up in New Guinea. A Comparative Study of Primitive Education*, New York, William Morrow, 372p.
- 1934 *Kinship in the Admiralty islands*. New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 34, Part II, 1934.
- 1935 *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, New York, William Morrow, 335p. (Edições brasileiras: *Sexo e Temperamento*, São Paulo, Perspectiva, 1969, 1979, 1988, 1999)
- 1937 (ed.) *Cooperation and Competition Among Primitive Peoples*, New York, McGraw-Hill.
- 1938 *The Mountain Arapesh I. An importing culture*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. XXXVI, part III, 1938.
- 1940 *The Mountain Arapesh II. Supernaturalism*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 37, Part 3.
- 1942 with Bateson, Gregory. *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Special Publications of New York Academy of Sciences, vol. 2, 277p.
- 1947 *The Mountain Arapesh III. Socio-economic life e The Mountain Arapesh IV. Diary of events in Alitua*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 40, Part 3.
- 1949 *The Mountain Arapesh V. The record of Unabeln with Forschach analyses*, New York, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History, vol. 41, Part 3.
- 1949 *Male and Female. A Study of the Sexes in a Changing World*, New York, William Morrow. (Edição brasileira: *Macho e Fêmea. Um Estudo dos Sexos Num Mundo em Transformação*, Petrópolis, Vozes, 1971, 318p.)
- 1951 *Soviet Attitudes Toward Authority. An Interdisciplinary Approach to Problems of Soviet Character*, New York, McGraw-Hill.
- 1951 with McGregor, Frances C. *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood*, New York, Putnam, 223p.
- 1953 with Métraux, Rhoda (eds.) *The Study of Culture at a Distance*, Chicago, University of Chicago Press, 480p.
- 1953 (ed.) *Cultural Patterns and Technical Change. A manual prepared by The World Federation for Mental Health and edited by Margaret Mead*, Paris-Holanda, UNESCO, 348p.
- 1953 with Calas, Nicolas. (eds.) *Primitive Heritage. An Anthropological Anthology*, New York, Victor Gollancz LTD., 592p.
- 1955 with Wolfenstein, Martha (eds.) *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago, University of Chicago Press.

- 1956 *New Lives for Old. Cultural Transformation – Manus, 1928-1953*, New York, William Morrow, 548p.
- 1959 *People and Places*, New York, World Publishing, 318p.
- 1959 (ed.) *An Anthropologist at Work. Writings of Ruth Benedict*, Boston, Houghton Mifflin.
- 1960 with Bunzel, Ruth L. (eds.) *The Golden Age of American Anthropology*, New York, George Braziller, 630p.
- 1962 *A Creative Life For Your Children*, Washington, U.S. Department of Health, Education and Welfare/ Social Security Administration/ Children's Bureau, 41p.
- 1963 with Bird, J. B. and Himmelheber, Hans. *Technique & Personality*, New York, The Museum of Primitive Art/ N.Y. Graphic Society.
- 1964 *Continuities in Cultural Evolution*, New Haven, Yale University Press, 471p.
- 1965 with Heyman, Ken. *Family*, New York, The Macmillan Company, 208p.
- 1965 *Anthropologists and What They Do*, New York, Franklin Watts, 209p.
- 1968 with Byers, Paul. *The Small Conference. An Innovation in Communication*, Paris and the Hague, Mouton, Publications of the International Social Science Council No. 9, 126p.
- 1970 *Culture and Commitment. A Study of the Generation Gap*, New York, Garden City.
- 1970 with Métraux, Rhoda. *A Way of Seeing*, New York, McCall Publishing. Essays originally published in Redbook magazine 1962-1969.
- 1972 *Blackberry Winter. My Earlier Years*, New York, William Morrow, 305p. (Edição espanhola: *Margaret Mead. Experiencias personales y científicas de una antropóloga*, Barcelona, Paidós, 1994, 275p.)
- 1975 with Heyman, Ken. *World Enough. Rethinking the Future*, Boston, Little, Brown & Cia., 218p.
- 1976 with Gordon, Joan (ed.) *Margaret Mead: The Complete Bibliography, 1925-1975*, The Hague/ Paris, Mouton, 202p.
- 1977 *Letters From the Field: 1925-1975*, New York, Harper & Row, 343p. (Edição francesa: *Écrits sur le vif. Lettres 1925-1975*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1980, 267p.)
- 1980 with Rhoda Metraux, *Aspects of the Present*, New York, William Morrow. (Edição brasileira: *Aspectos do Presente*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982, 283p.)

Artigos selecionados de Margaret Mead

"More comprehensive field methods" in *American Anthropologist*, vol. 35, 1933, pp. 1-15.

"Research on primitive children" in Carmichael, Leonard. *Manual of child psychology*, New York, John Wiley & Sons, 1946.

Mead, M. "Children and ritual in Bali" in Mead, M. e Wolfenstein, M. (eds.) *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago, University of Chicago Press, 1955, pp. 40-51

"Apprenticeship Under Boas" in Goldschmidt, Walter (ed.) *The Anthropology of Franz Boas. Essays on the centennial of his birth*. The American Anthropological Association, vol. 61, no. 5, out1959, pp. 29-45.

"Filming Peri village – Manus" in Mead, M. and Métraux, Rhoda. *A Way of Seeing*, New York, McCall Publishing. (Essays originally published in Redbook magazine 1962-1969), 1970.

2 – Artigos de Margaret Mead focalizando a visualidade na antropologia

- 1956 "Some uses of still photography in culture and personality studies" in Harin, Douglas G. (ed.) *Personal character and cultural milieu*, Syracuse University Press, pp. 79-105.
- 1963 "Anthropology and the camera" in Morgan, Willard D. (ed.) *The Encyclopedia of Photography*, New York, Greystone, (1) pp. 166-184.
- 1970 "The art and technology of fieldwork" in Naroll, Raoul and Cohen, Ronald (eds.) *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*, New York, Natural History Press, pp. 246-265. (Columbia U.P., 1973)
- 1975 "Visual Anthropology in a discipline of words" in Hockings, Paul (ed.) *Principes of visual anthropology*, The Hague, Mouton Publishers, 1975, pp. 3-10 (comunicação original de 1973).
- 1976 "For God's sake, Margaret", conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead" (by Stewart Brand) in *The CoEvolution Quarterly*, California, University of Pennsylvania, junho, n° 10 (published by the Whole Earth Catalog), pp. 32-44.

3 – Livros e artigos sobre Margaret Mead

American Anthropological Association. *American Anthropologist*, vol. 82, no. 2, junho de 1980 (edição dedicada especialmente à obra de Margaret Mead).

Bateson, Mary Catherine. "Continuities in Insight and Innovation: Toward a Biography of Margaret Mead" in *American Anthropologist*, vol. 82, no. 2, junho de 1980, pp. 270-277.

_____. *With a daughter's eye. A memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson*, Harper Perennial, 1994 (1ª edição: New York, William Morrow, 1984).

Birdwhistell, Ray. "Margaret Mead (1901-1978) In Memoriam" in *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980.

Burby, Liza N. *Margaret Mead (Making their mark)*, Powerkids Press, 1997. ([site mead2001.org](http://site.mead2001.org))

Cassidy, Robert. *Margaret Mead. A voice for the century*, Universe Books, 1982.

Castiglia, Julie. *Margaret Mead*, Silver Burdett Press, 1989. ([site mead2001.org](http://site.mead2001.org))

Church, Carol Bauer. *Margaret Mead. Student of the global village*, Green Haven Press/ Crestwood House, 1976, 99p.

Corrêa, Mariza. "O espartilho de minha avó: linhagens femininas na antropologia", pp. 189 e 195 (circulação restrita). Publicado em Corrêa, Mariza. *Antropólogas e antropologia*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, 278p.

Darnell, Regna. "Psychologizing Boasian Anthropology: Ruth Benedict and Margaret Mead" in *Edward Sapir. Linguist, Anthropologist, Humanist*. Berkeley, University of California Press, pp. 171-188.

Dillon, Wilton S. "Margaret Mead and Government" in *American Anthropologist*, vol. 82, no. 2, junho de 1980, pp. 319-348.

Fox, Renee C. "Margaret Mead." *The International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, Free Press, Vol. 18, 1979, pp. 513-28.

Freeman, Derek. *Margaret Mead and Samoa. The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983.

Grinager, Patricia. *Uncommon lives. My lifelong friendship with Margaret Mead*, Rowman & Littlefield, 1999.

Grosskurth, Phyllis. *Margaret Mead: uma vida de controvérsia*, Rio de Janeiro, LTC, 1989. (1ª edição: *Margaret Mead: a life of controversy*, New York, Penguin, 1988.)

Holmes, Lowell D. *Quest for the Real Samoa*, South Hadley, Mass., Bergin and Garvey, 1987.

Howard, Jane. *Margaret Mead. A Life*, New York, Fawcett Columbine, 1984.

Lapsley, Hilary. *Margaret Mead and Ruth Benedict. The Kinship of Women*, University of Mass. Press, 1999.

Ludei, Jacqueline. *Margaret Mead. An impact biography*, New York, Franklin Watts, 118p.

Lutkehaus, Nancy C. "Margaret Mead and the 'Rustling-of-the-Wind-in-the-Palm-Trees' School of Ethnographic Writing" in Behar, R. and Gordon, D. A. (eds.) *Women Writing Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 186-206.

Mark, Joan T. e Gingerich, Owen (eds.) *Margaret Mead. Coming of Age in America*, Oxford University Press, 1999 (Oxford Portraits in Science).

Metraux, Rhoda. "Margaret Mead: a Biographical Sketch" in *American Anthropologist*, vol. 82, no. 2, junho de 1980, pp. 262-269.

Moss, Allyn. *Margaret Mead: no Limiar de um Mundo Novo*, São Paulo, Ed. das Américas, 1969 (1ª ed.: 1963).

Pollard, Michael. *Margaret Mead, Anthropologist*, Blackbirch Marketing, 1999 (Giants of Science). (site mead2001.org)

Romanucci-Ross, Lola (1980) "Anthropological Field Research: Margaret Mead, muse of the clinical experience" in *American Anthropologist*, vol. 82, no. 2, junho de 1980, pp. 304-318.

Tilton, Rafael. *Importance of Margaret Mead*, Lucent Books, 1994. (site mead2001.org)

Yans-McLaughlin, Virginia. "Mobilizing Culture and Personality for World War II" in Stocking Jr., George W. (ed.) *Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Culture and Personality* (History of Anthropology, vol. 4), Madison, University of Wisconsin Press, 1986, pp. 184-217.

Ziesk, Edra e Homer, Martina S. *Margaret Mead: Anthropologist*, Chelsea House, 1990 (American Women of Achievement). (site mead2001.org)

4 – Outros autores relacionados à obra de Mead: antropologia e áreas afins

Bateson, Gregory. *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.

_____. "Morale and National Character" in Watson, Goodwin. (ed.) *Civilian Morale*, Boston, Houghton Mifflin, 1942, pp. 71-91.

_____. "Notes on the Photographs and Captions" in Bateson, Gregory e Mead, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Special Publications of New York Academy of Sciences, vol. 2, 1942, pp. 49-54.

_____. "Sex and culture" in Haring, Douglas. (ed.) *Personal Character and Cultural Milieu*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956, pp. 143-155.

Benedict, Ruth. *Patterns of Culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1934. (Edição portuguesa: *Padrões de Cultura*, Lisboa, Edições "Livros do Brasil" Lisboa, 2000).

_____. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1946.

Belo, Jane. *Trance in Bali*, New York, Columbia University Press, 1960.

_____. (ed.) *Traditional Balinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1970.

Birdwhistell, Ray. *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952.

_____. "The use of Audio-Visual Teaching Aids" in Mandelbaum, David G. e outros (eds.) *Resources for the Teaching of Anthropology*, Memoir no. 95 of the American Anthropological Association, 1963.

Byers, Paul. "Still Photography in the Systematic Recording and Analysis of Behavioral Data" in *Human Organization*, vol. 23, 1964, pp. 78-84.

_____. "Cameras Don't Take Pictures". *The Columbia University Forum*, IX, vol. 1, pp. 27-31.

Darwin, Charles. *Expression of Emotion in Men and Animals*, New York, Philosophical Library, 1955. (1ª edição: 1872)

Fortune, Reo. *The Sorcerers of Dobu*, New York, 1932.

_____. *Manus Religion*, Filadélfia, American Philosophical Society, 1935.

Gardner, R. and Heider, K. *Gardens of War: Life and death in the New Guinea stone age*, New York, Random House, 1968.

Gesell, Arnold et al. *An Atlas of Infant Behavior: a systematic delineation of the forms and early growth of human behavior patterns, illustrated by 3200 action photographs, in two volumes*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1934.

Gesell, A. Iig, Frances. e Ames, L. B. *Infant and child in the culture of today: the guidance of development in home and nursery school*, New York, Harper e Row, 1974. (Publicado originalmente em 1943)

Gesell, Arnold. *The First Five Years of Life. A guide to the study of the preschool child*, New York, Harper & Brothers, 1940.

_____. "Cinemanalysis: A Method of Behavior Study" in *Journal of General Psychology*, 1945, vol. 47, p. 3.

Hall, Edward. T. *The Silent Language*, New York, Garden City, Doubleday, 1959.

Holt, Claire and Bateson, Gregory. "Form and function of dance in Bali" in Boas, Franz. (ed.) *The Function of Dance in Human Society*, New York, Dance Horizons, 1972.

McPhee, Colin. *A House in Bali*, Singapura, Periplus, 2002 (publicado originalmente em 1947).

_____. *Music in Bali*, New Haven and London, Yale University Press, 1966.

Skinner, B. F. *Ciência e comportamento humano*, São Paulo, Martins Fontes, 1989 (7ª ed.), "caráter cultural", pp. 397-398.

Sorenson, Richard. *The Edge of Forest. Land, Childhood and Change in a New Guinea Protoagricultural Society*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1976.

Spock, Benjamin. *The common sense book of baby and child care*, New York, Duell, Sloan and Pierce, 1957.

Watson, John B. *Psychological care of infant and child*, New York, Norton, 1928.

de Zoete, Beryl and Spies, Walter. *Dance and Drama in Bali*, London, Faber and Faber, 1938.

5 – Problemática do discurso antropológico: impasses e perspectivas

Behar, R. and Gordon, D. A. (eds.) *Women Writing Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995

Bloch, Maurice. "Le cognitif et l'ethnographique", in Jamin, Jean. (dir.) *Gradhiva*, n° 17, Paris, 1995.

Boon, J.A. *Other Tribes. Other scribes*, Cambridge, University Press, 1982.

Bourguignon, E. *Antropologia Psicologica*, Bari, Laterza, 1983.

Canclini, Nestor Garcia. "Antropólogos sob a lupa, ou como falar das tribos quando as tribos são eles mesmos?", in *Ciência Hoje*, vol.15, n. 93, 1993, pp. 27-32.

Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, trad. de Patrícia Farias e José Reginaldo Santos Gonçalves, 1998 (1ª edição: 1988).

Clifford, James e Marcus, George. *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

- Corrêa, Mariza. *Antropólogas e antropologia*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, 278p.
- Damell, Regna. "Deux ou trois choses que je sais du postmodernisme. 'Le moment expérimental' dans l'anthropologie nord-américaine", in Jamin, Jean. (dir.) *Gradhiva*, n° 17, Paris, 1995.
- Geertz, Clifford *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, trad. Vera Mello Joscelyne, Petrópolis, Ed. Vozes, 1997.
- _____. *Works and lives. The Anthropologist as author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- Karnouh, C. "L'observation ethnographique ou les vertus du paradoxe", in *Communication and Cognition*, XIV, n. 1, 1981, pp. 39-55.
- Kilani, Mondher. "Les anthropologues et leur savoir: du terrain au texte", in Kilani, Mondher e outros. *Le Discours Anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- Kuper, Adam. *The Invention of Primitive Society. Transformations of an Illusion*, London and New York, Routledge, 1988.
- Maingueneau, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- Marcus, George e Fisher, M. *Anthropology as Cultural Critique. An experimental moment in the human sciences*, Chicago, The University of Chicago and London, 1986.
- Marcus, George e Cushman, D. "Ethnographies as Texts", in *Annual Review of Anthropology*, vol.11, 1982, pp.25-69.
- Myerhoff, Barbara e Ruby, Jay. "Introduction", in Ruby, Jay. (ed.) *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, pp. 1-35.
- Rappaport, Roy A. "Concluding comments on ritual and reflexivity", in *Semiótica*, n. 30 (1/2), 1980, pp. 181-193.
- Ricoeur, Paul *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*, trad. Hilton Japiassu, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1978.
- Rosaio, R. "Rhetoric and The Authority of Ethnography. Postmodernism and the Social Reproduction of Texts", in *Current Anthropology*, vol. 29, n. 3, 1988.
- Samain, Etienne G. "Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e Modos de Construção dos Indivíduos e das Sociedades Humanas", in Soc. Bras. de Psicanálise de S.P. (org.) *Perturbador Mundo Novo. História, Psicanálise e Sociedade Contemporânea. 1492 - 1900 - 1992*, São Paulo, Ed. Escuta, 1994, pp. 289-301.
- Stocking Jr., George W. (ed.) *Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Culture and Personality (History of Anthropology, vol. 4)*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986
- Sperber, Dan. "Contra certos a priori antropológicos", in Morin, Edgard. (org.) *A Unidade do Homem. Invariantes biológicos e universais culturais*, tradução de Heloysa Lima Dantas, São Paulo, Ed. Cultrix/EDUSP, 1978, Vol. 3, pp.17-34.
- _____. "L'étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives", in Jodelet, Denise. (ed.) *Les Représentations Sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 115-130.
- _____. "Interpreting and explaining cultural representations", in Gisli Palsson (ed.) *Beyond boundaries: Understanding, translation and anthropological discourse*, Oxford, Ed. Berg, 1993, pp.162-183.
- _____. *Le savoir des anthropologues*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Toffin, G. "Écriture romanesque et écriture de l'ethnologie", in *L'homme*, n. 111-112 (julho-dezembro), XXVI, 1989, pp. 509-527.
- Winkin, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*, Campinas, Papirus, 1998 (organização e apresentação de Etienne Samain).
- Zonabend, F. "Du texte au prétexte", in *Études Rurales*, n. 97-98 (janeiro-junho), 1985, pp. 33-38.

6 – Problematizações teóricas das imagens e reflexões sobre sua utilização

- Almeida, Milton José de. *Imagens e sons: A nova cultura oral*, São Paulo, Ed. Cortez, 1994. (Col. Questões da nossa época, 32)
- Aumont, Jacques. *A Imagem*, Campinas, Ed. Papyrus, 1993.
- Ball, Michael S. e Smith, W. H. *Analysing Visual Data*, Newbury Park, London, New Delhi, Sage Publications, 1992.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.
- Benjamin, Walter. "Pequena história da fotografia" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 94.
- Bastide, F. "Iconographie des textes scientifiques", in *Culture Technique*, 1985, n° 14 (junho) pp. 133- 155.
- Briand, J.P. e Chapoulie, J-M. "The Uses of Observation in French Sociology", in *Symbolic Interaction*, vol.14, n° 4, 1991, pp. 449-469
- Beceyro, Raúl. *Ensayos de Fotografía*, México, Arte e Libros, 1978.
- _____. "Les discours possibles sur la photographie, leurs pièges", in Bruni, Ciro. *Pour la Photographie*, Paris, Gemus, 1983, pp. 112-116.
- Berger, John. "Apparences", in Berger, John e Mohr, Jean. *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspéro, 1981, pp. 81-129.
- Bourdieu, Pierre. *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux da la Photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965.
- Chaffin, Richard. *Snapshot. Versions of Life*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Chaplin, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*, London, Routledge, 1994.
- Colleyn, Jean- Paul. "La complémentarité de l'écrit et de l'audiovisuel" in *Les Chemins de Nya. Culte et Possession au Mali*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988, pp. 17-31.
- Curry, Timothy J. e Clarke, Alfred C. *Introducing Visual Sociology*, Dubuque, Iowa, Kendall/Hunt Publishing Co., 1977.
- Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas, Ed. Papyrus, 1994 (Edição original de 1983).
- Feldman-Bianco, Bela e Leite, Miriam L. Moreira. (orgs.) *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*, Campinas, Papyrus, 1998.
- Flusser, Vilém. *A fotografia filozófica*, entrevista em vídeo dirigido por Miklós Peternák e András Sólyom, transcrição e tradução de Liliane Schrank Lehmann, 1992.
- _____. *A filosofia da caixa-preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Ed. Hucitec, 1985.
- Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
- Freund, Gisèle. *La Fotografia como documento social*, Barcelona, G. Gili, 1976.
- Gombrich, Ernst. "L'image visuelle" in *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 323-349.
- Guran, Milton. *Linguagem Fotográfica e informação*, Rio de Janeiro, Ed. Rio Fundo, 1992.
- _____. "A 'fotografia eficiente' e as ciências sociais", in *Comunicare* (Univ. Aberta de Porto), 1994.
- Joly, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas, Ed. Papyrus, trad. Marina Appenzeller, 1996 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

- Kossoy, Boris. *Fotografia e História*, São Paulo, Ateliê Editorial, (2ª ed. rev.), 2001, 163p.
- Machado, Arlindo. *A Ilusão Especular*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- Marcus, George. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", in *SVA Review*, n.6, 1990.
- Maresca, Sylvain. "Refletir as Ciências Sociais no espelho da Fotografia", in Fry, Peter e outras (orgs.) *Pluralismo, Espaço Social e Pesquisa*, São Paulo, Ed. Hucitec/Anpocs, 1995.
- _____. *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Oliveira, Ana C. e Fechine, Yvana (eds.) *Imagens Técnicas*, São Paulo, Ed. Hacker, 1998.
- Psathas, George. "Review of *Introducing Visual Sociology*", in *Studies in Visual Communication*, Vol. 5, nº 1, 1979, pp. 70-72.
- Samain, Etienne (org.) *O Fotográfico*, São Paulo, Ed. Hucitec/ CNPq, 1998.
- Santaella, Lúcia e Nöth, Winfried *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, São Paulo, Ed. Iluminuras, 1998.
- Santos, Roberto Corrêa dos. "Fotoescritura" in *Modos de saber, modos de adoecer*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, pp. 137-151.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'image Précaire - Du Dispositif Photographique*, Paris, Ed. Seuil, 1987 (Edição brasileira: *A Imagem Precária*, Campinas, Ed. Papyrus, 1996).
- Sontag, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- Tomas, David. "Toward an anthropology of sight:: Ritual Performance and the photographic process", in *Semiótica*, 1988, 68 (3/4), pp. 245-270.
- Tormay, Serge. "Photographie et traitement d'autrui: réflexions d'un ethnographe", in *L'Etnographie*, nº 109 (printemps), 1991, pp. 97-118.
- Van Lier, Henri. *Philosophie de la Photographie*, Bruxelles, Palais de Beaux-Arts, 1981.
- Von Simson, Olga. (coord.) *Especial sobre Fotografia. Boletim do Centro de Memória UNICAMP*, vol.5, n.10, 1993.
- Wagner, Jon. (ed.) *Images of Information. Still Photography in The Social Sciences*, Beverly Hills/London, Sage Publications, 1979.

7 – Problemática do uso da imagens técnicas na história da antropologia

- Balicki, Asen. "Visual Anthropology: the legacy of Margaret Mead" (mimeo), 1986, 16p.
- Birdwhistell, Ray. "Margaret Mead (1901-1978) In Memoriam" in *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980.
- Becker, Howard S. "Balinese Character: a photographic analysis by Gregory Bateson and Margaret Mead" in *Exploring society photographically*, Illinois, The University of Chicago Press, 1981, pp. 12-17.
- Edwards, Elizabeth. (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Yale University Press/ The Royal Anthropological Institute (Londres), 1992.
- Heider, Karl. "Bateson and Mead in Bali and New Guinea" in *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976.
- Hitchcock, Michael and Norris, Lucy. "Bali photographed" in Hitchcock, M. and Norris, L. *Bali. The imaginary museum. The photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*, Oxford, Oxford University Press, pp. 51-65.

- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. "Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo" in *Cadernos de Campo*, no. 7, São Paulo, PPGAS-USP, pp. 91-113.
- Jacknis, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film" in *Cultural Anthropology*, Vol. 3, n° 4, May 1988, pp. 160-177.
- Lakoff, Andrew. "Freezing Time: Margaret Mead's diagnostic photography" in *Visual Anthropology Review*, vol. 12(1), 1996.
- Larson, Heidi. "Anthropology exposed: photography and anthropology since Balinese Character" in *Yearbook of Visual Anthropology*, Vol. 1, 1993, pp. 13-26.
- Murphy, Gardner e Murphy, Lois Barclay. "Review of Balinese Character" in *American Anthropologist*, vol. 45, 1943, pp. 615-619.
- Pinney, Christopher. "A história paralela da Antropologia e da Fotografia" in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e fotografia*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1996, pp 29-52./ "The Parallel Histories of Anthropology and Photography" in Edwards, Elizabeth (ed.), *Op. Cit.* pp. 74-95.
- Ruby, Jay. "Franz Boas and Early Camera Study of Behavior", in *Kinesics Report*, 1980, pp. 7-16.
- Ruby, Jay. "The professionalization of Visual Anthropology in the U.S. – The 1960's and 1970's" in *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Vol. 3, n. 9, dez2004, pp. 356-70.
- Samain, Etienne e Mendonça, João M. "Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira" in *Revista de Antropologia*, vol. 43, no. 1, São Paulo, USP, 2000, pp. 183-236.
- Samain, Etienne. "No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia" in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 6. Imagens diversas*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1998, pp. 141-158.
- _____. "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia" in Eckert, Cornélia e Godolphin, Nuno. (orgs.) *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1995, n° 2, pp. 19-48.
- _____. "Os riscos do texto e da Imagem. Em torno de 'Balinese Character' (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead" in *Significação. Revista Brasileira de Semiótica (ECA-USP)*, vol. 14, 2000, pp. 62-88.
- _____. "Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead" in Alves, André. *Os Argonautas do Mangue*, Campinas, Editora Unicamp/ Imprensa Oficial, 2004, pp. 15-72.
- Sullivan, Gerald. "Recording social interaction: Margaret Mead and Gregory Bateson's contribution to Visual Anthropology in ethnographic context", Göttingen, *Origins of Visual Anthropology Conference IWF*, jun2001, pp. 1-10.
- Worth, Sol. "Margaret Mead and the shift from 'visual anthropology' to the 'anthropology of visual communication'" in *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980, pp. 15-22.
- Wright, Terence. "The Fields Photographs of Jenness and Malinowsky and the Beginnings of Modern Anthropology" in *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 22 (1), 1991, pp. 41-58.

8 – Publicações nas áreas de Antropologia e Comunicação Visual

- Alves, André. *Os Argonautas do Mangue precedido de Balinese Character (re)visitado por Etienne Samain*, Campinas, Editora Unicamp/ Imprensa Oficial, 2004.
- Banks, Marcus e Howard, Morphy. *Rethinking Visual Anthropology*, Londres, University Press of New Haven, 1997.
- Banta, Melissa e Hinsley, Curtis M. *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge (Massachusetts), Peabody Museum Press, 1986.
- Caldarola, Victor J. "Visual Contexts. A Photographic Research Method in Anthropology", in *Studies in Visual Communication*, vol. 11, n° 3, 1985, pp. 33-53.

_____. "The Generation of Primary Photographic Data in Ethnographic Fieldwork: Context and The Problem of Objectivity", in Taureg, Martin e Ruby, Jay. (eds.) *Visual Explorations of The World*, Aachen, Edition Herodot im Rader-Verlag, 1987, pp. 217-228.

Canevacci, Masimo. *Antropologia da Comunicação Visual*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

_____. *Antropologia da Comunicação Visual*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

Collier Jr., John. "Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments" in *American Anthropologist*, vol. 59, 1957, pp. 843-859.

_____. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York, Holt, Rhinehart and Winston, 1967. (Nova edição ampliada: Collier Jr., John e Collier, Malcom. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.) (Edição brasileira: *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*, São Paulo, EPU-EdUSP, 1973.)

_____. "Visual Anthropology" in Wagner, Jon. (ed.) *Images of Information. Still Photography in The Social Science*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979, pp. 271-281.

_____. "Visual Anthropology's Contribution to the Field of Anthropology" in *Visual Anthropology*, vol. 1, 1987, pp. 37-46.

Desbois, E. "Pour un traitement anthropologique de l'image", in Koechlin, B. Lajoux, J. D. e Terrenoire, J. P. (eds.) *Anthropologie de la gestuelle. Anthropologie de l'image. Geste et Image* (numéro spécial), 1982, pp. 121-128.

France, Claudine de. *Cinema e Antropologia*, Campinas, Ed. Unicamp (tradução: Március Freire), 1998, 435p.

_____. (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, Ed. Unicamp (tradução: Március Freire), 2000, 145p.

_____. (ed.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton/EHESS, 1979.

Gardner, R. and Heider, K. *Gardens of War. Life and death in the New Guinea stone age*, New York, Random House, 1968.

Goffman, Erving. *Frame analysis. An essay of the organization of experience*, New York, Harper and Row, 1974.

_____. "Gender Advertisements" in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 3, n. 2, 1976, pp.69-154.

Heider, Karl. *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976.

Heider, Karl and Hermer, Carol. *Films for Anthropological Teaching*, Washington, American Anthropological Association, 1995.

Hockings, Paul. (ed.) *Principles of visual anthropology*, The Hague, Mouton Publishers, 1975

MacDougall, David. "Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual?" in *II Mostra Internacional do Filme Etnográfico* (Catálogo do evento), Rio de Janeiro, Interior Produções/ Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994.

Papinot, Christian. "La photographie et son adaptation ao terrain. Une expérience malgache", in *Xoana-Images et Sciences Sociales*, n. 1, Paris, Jean-Michel Place, 1993, pp. 59-80.

Piette, Albert. "La photographie comme mode de connaissance anthropologique", in *Terrain*, n. 18, 1992, pp. 129-136.

_____. "Epistemology and Practical Applications of Anthropological Photography", in *Visual Anthropology*, vol. 6, 1993, pp. 157-170.

Pink, Sarah. "Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology" in *Visual Studies*, Routledge, vol. 18, no. 2, 2003.

Ruby, Jay. "The Teaching of Visual Anthropology" in Chiozzi, Paolo. *Teaching Visual Anthropology*, Firenze, Editrice "Sedicesimo", 1989.

_____. *Picturing Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Ruby, Jay e Chalfen, R. "The teaching of Visual Anthropology at Temple", *SAVICOM Newsletter* 5, 1974

Samain, Etienne G., "Para que a antropologia consiga tornar-se visual", in Fausto Neto, A. Braga, J.L. e Porto, S.D. (orgs.) *Brasil. Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Ed. Diadorim, 1994, pp. 33-46.

Scherer, Joanna Cohan. "Historical Photographs as Anthropological Documents: a retrospect", in *Visual Anthropology*, vol. 3 (92-3), 1990, pp. 131-155.

Snyder, Robert E. "John Collier Jr.: Visual Anthropologist" in Weaver, Mike e Hammond, Anne (eds.) *History of Photography*, Londres, Taylor e Francis, 1995, vol. 19, no. 1, pp. 32-45.

Sorenson, Richard. *The Edge of Forest. Land, Childhood and Change in a New Guinea Protoagricultural Society*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1976.

Worth, Sol. *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.

Revistas brasileiras:

Caderno de Textos do Museu do Índio: Antropologia Visual, Rio de Janeiro, FUNAI, 1987.

Eckert, Cornélia e Godolphin, Nuno. (orgs.) *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, n.2, Porto Alegre, UFRGS, 1995.

Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patricia (eds.) *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, Ed. PPCIS/UERJ/NAI (publicação semestral desde 1995).

Filmografia

A partir dos filmes captados durante pesquisas de campo em Bali e na Nova Guiné:

Série *Character formation in different cultures* (New York, New York University film library, 16 mm, b&w, sound) [site mead2001.org]

With Gregory Bateson

- *A Balinese Family*, 1951, 17 min.
- *Bathing Babies in Three Cultures*, 1954, 9 min.
- *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, 1954, 20 min.
- *First Days in the Life of a New Guinea Baby*, 1952, 19 min.
- *Karba's First Years*, 1952, 20 min.

With Gregory Bateson and Jane Belo

- *Trance and Dance in Bali*, 1952, 20 min.
- *Learning to Dance in Bali*, 1978, 13 min.

Outros filmes realizados nos quais Mead colaborou:

- *Reflections: Margaret Mead*, (colorido), 1975, 59 min. [site mead2001.org]
- *Margaret Mead: a portrait by a friend* (Jean Rouch), (colorido), 1977, 30 min. [site amnh.org]
- *New Lives for Old*, (colorido), 1959, 20 min. [site mead2001.org]
- *Four Families*, (preto e branco), 1960, 60 min. [site mead2001.org]
- *Margaret Mead's New Guinea Journal*, (colorido), 1969, 90 min. [site mead2001.org]
- *The Family: lifestyles of the future*, (colorido), 1971, 22 min. [site mead2001.org]

Filmes póstumos sobre Mead e/ou seus trabalhos:

- *Margaret Mead*, (colorido), 1988, 12 min. [site mead2001.org]
- *Margaret Mead and Samoa* (Frank Heymans), (colorido), 1988, 51 min.
- *Strangers Abroad: Margaret Mead – Coming of age*, (colorido), 1990, 52 min. [site mead2001.org]
- *Margaret Mead: an observer observed*, (colorido), 1996, 85 min. [site mead2001.org]

Outros filmes relacionados:

- *The Hunters* (John Marshall), 1956, 73 min. (sobre os Bushmen)
- *Dead Birds* (Robert Gardner), 1963, 83 min. (sobre os Dani)
- *The Lion Hunters* (Jean Rouch), 1970, 68 min. (na África Ocidental)
- *Les Maîtres Fous* (Jean Rouch), 1953, 30 min. (na África Ocidental)
- *Netsilik Eskimo Series* (Asen Balikci), 1960s, (doze filmes).
- *The Feast* (Timothy Asch), 1970, 29 min. (sobre os Yanomamö)
- *Navajos Film Themselves Series* (Sol Worth and John Adair), 1966. (sete filmes feitos pelos Navajos).

Sites

| | |
|---|--|
| Instituto para Estudos Interculturais (IIS) | www.mead2001.org |
| Museu Americano de História Natural (AMNH) | www.amnh.org/programs/mead |
| Biblioteca do Congresso em Washington | www.loc.gov/exhibits/mead |

Apêndice

Apêndice:

Cronologia geral da vida e da obra de Margaret Mead

Aqui estão reunidos sucintamente alguns dados de pesquisa coletados sobre vida e obra de Margaret Mead. Cada episódio (publicação, viagem, conferência) é agrupado separadamente sendo seguido, sempre que possível entre colchetes, da indicação da fonte (livro ou artigo) na qual se apóia. Para as fontes mais consultadas serão usadas siglas-abreviaturas (ver lista abaixo). Assim, nestes casos, aparecerá entre colchetes a sigla-abreviatura do livro e o(s) número(s) de página(s) referido. Tanto os principais livros e artigos publicados, bem como as viagens de campo e conferências da autora em diferentes partes do mundo, estarão destacadas em negrito. Constitui, dessa maneira, um guia básico cronológico relativo da trajetória de Mead.

Relação de siglas utilizadas:

Livros de Mead:

BW – Blackberry Winter. My Earlier Years (1972)

MMCB – Margaret Mead. The Complete Bibliography 1925-1975 (1976)

Livros/artigos de outros autores:

WDE – With a Daughter's Eye. A Memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson (1984) por Mary Catherine Bateson

MMRB – Margaret Mead and Ruth Benedict (1999) por Hilary Lapsley

MMSNW – Margaret Mead. Shaping a New World (1963) por Allyn Moss

PG – Margaret Mead (1988) por Phyllis Grosskurth

1901

- Margaret Mead nasceu na Filadélfia, estado da Pensilvânia, filha do professor de economia Edward Sherwood Mead (1874-1956) e de Emily Sherwood Mead (1871-1950) graduada em sociologia.
- A família de Mead manteve até 1910 uma grande casa em Hammonton, estado da Nova Jersey (onde haviam muitos imigrantes italianos sobre os quais a mãe de Mead desenvolveu pesquisas)
- Posteriormente a família também residiu em Lansdowne e Swarthmore (subúrbios da Filadélfia)

1911

- A família de Mead se muda para o município de Bucks, estado da Pensilvânia, onde adquire uma grande fazenda com 107 acres

1913

- Mead ingressa na escola "Buckingham Friends" [MMSNW, 24]

1915

- MM tira seu diploma na escola "Buckingham Friends" fazendo na ocasião um discurso sobre a 1ª guerra [MMSNW, 27]

1916

- MM ingressa numa escola em Doylestown, estado da Pensilvânia [MMSNW, 29; BW, 83]

1918

- A família de Mead se muda para New Hope [BW, 86; MMSNW, 33]

1919

- MM ingressa na De Paw University em Greencastle, estado da Indiana (perto de Chicago) [MMSNW, 43]

1920

- MM ingressa no Barnard College (pertencente à Universidade de Columbia em Nova York)

1923

- MM casa-se com Luther Cressman

1924

- MM conclui seu "master's thesis in psychology" sobre testes de inteligência aplicados em crianças americanas e italianas

1925

- MM escolhe iniciar seus estudos de pós-graduação em antropologia sob coordenação de Franz Boas
- MM parte para **Samoa** em sua primeira viagem como etnógrafa, sob orientação de Franz Boas. Passa por Honolulu e Hawai e Pago Pago, antes de chegar à Ta'u uma das pequenas ilhas do grupo Manu'a. [PG, 24,25]

1926

- MM termina sua primeira pesquisa de campo. Volta, então, de Samoa, passando por Sydney-Inglaterra. Conhece Reo Fortune durante a viagem, falam sobre Rivers e Freud...
- MM recebe diagnóstico médico no qual estaria incapacitada para ter filhos [WDE, 13]

1927

- MM é chamada para o cargo de conservadora da seção de etnologia do Museu Americano de História Natural

- Margaret Mead examina as coleções antropológicas dos Museus Alemães (com Reo Fortune). Perde sua avó paterna Martha Adaline que vivia com seus pais desde que se casaram [BW, 52]

- MM Divorcia-se de seu primeiro marido Luther

- MM articula uma viagem de pesquisa à Nova Guiné (Manus)

1928

- MM casa-se novamente, já em viagem à **Nova Guiné**, com Reo Fortune, com quem divide sua segunda pesquisa de campo (Reo trabalha sob orientação de Radcliffe-Brown, dando seqüência às suas investigações psicológicas já iniciadas entre os feiticeiros Dobus, abordando, desta vez a religião dos Manus)

- MM investiga o pensamento primitivo entre os habitantes da ilha de Manus (na aldeia de Peré), adultos e crianças menores de cinco anos, procurando demonstrar como o pensamento destes povos primitivos não se enquadra nas categorias de Freud e de Lévy-Bruhl ("animista", "pré-lógico", em suma, para Freud em Totem e Taboo: a idéia de que os primitivos tem um tipo de pensamento equivalente ao dos neuróticos e ao das crianças ocidentais...!?)

- MM publica ***Coming of age in Samoa: a psychological study of primitive youth for western civilization*** em New York. O livro é publicado quando ela se encontra ainda na Nova Guiné com Reo Fortune...

1929

- MM e Reo Fortune retornam em setembro e instalam-se em Nova York. Neste apartamento eles terão contato com Howard Scott, que falará em automatização e numa sociedade onde todos tenham que trabalhar 15 horas por semana e apenas durante 20 anos (a tecnocracia) [BW, 176]

1930

- MM publica *Growing up in New Guinea: a comparative study of primitive education* em New York

- MM publica "An ethnologist's footnote to *Totem and taboo*" em *Psychoanalytic review*.

- Durante a primavera MM e Reo Fortune fazem um trabalho numa reserva Omaha nos E.U.A. (Nebraska) do que resultou *Omaha Secret Societies* de Reo Fortune [BW, 181]

1931

- MM escreve *Kinship in the Admiralty Islands*, uma monografia técnica sobre o parentesco entre os Manus, em resposta à uma crítica publicada vinda de um aluno de Malinowski

- MM e Reo Fortune fazem um curso de verão na Universidade de Columbia ministrado por Radcliffe-Brown [BW, 182]

- Em dezembro MM e Reo Fortune chegam na área montanhosa Arapesh (na aldeia de Alitua) na Nova Guiné, onde ficam por sete meses e meio passando depois a estudar a tribo dos Mundugomor nas margens do Rio Sepik

1932

- MM e Reo F., ao passarem o ano novo num destacamento do governo em Ambunti, encontram-se com Gregory Bateson na aldeia latmul chamada Kankanamum iniciando uma colaboração (e enamoramento) que teria continuidade na indicação de Gregory para que trabalhassem em Washkuk e no lago Tchambuli (hoje Chambri), este último sendo escolhido, do que resultaria *Sexo e temperamento* (sobre os Arapesh, Mundugomor e Tchambuli) e um intercâmbio duradouro entre Mead e Bateson... [WDE, 154-155]

1933

- Na primavera, Mead, Fortune e Bateson se separam após voltarem do rio Sepik até a Austrália [BW, 205]

- Mead participa do seminário organizado por Lawrence Frank em Dartmouth, no qual aprende de John Dollard "uma maneira mais concreta de descrever o caráter cultural" [BW, 205]

- [Seminário Hanover de Relações Humanas][]

1934

- MM divorcia-se de seu segundo marido Reo Fortune

- MM, Gregory Bateson, C. H. Waddington e Justin Blanco-White se reúnem na Irlanda e retomam a questão sobre os "tipos temperamentais" [BW, 205]

1935

- MM publica *Sex and temperament in three primitive societies* em New York

- MM e Gregory Bateson se casam em Singapura [WDE, 9, 173]

1936

- MM casa-se com Gregory Bateson a caminho de Bali (entre Java e Singapura), onde iniciariam juntos o trabalho que resultou, entre outras obras, o livro *Balinese Character – A photographic Analysis* [BW, 207]

1938

- MM e Bateson retornam de Bali em março e passam mais uma vez pelos latmul do Rio Sepik (onde pesquisam produzindo filmes) antes de voltarem para Nova York

1939

- Nasce a filha de MM e Bateson, Mary Catherine Bateson, em 8dez
- MM e Bateson se estabelecem num apartamento na 93ª avenida em Nova York [WDE, 33]

1941

- MM e Lawrence Frank participam de conferência em 7dez [WDE, 33]

1942

- MM e Bateson mudam-se para a casa de Lawrence Frank em Nova York "at 72 Perry Street in Greenwich Village" [WDE,33]
- MM trabalha para o governo americano durante a guerra no Conselho Nacional de Pesquisa sobre Hábitos de Alimentação
- MM e Bateson publicam ***Balinese Character. A Photographic Analysis***

1943

- Gregory Bateson começa a trabalhar em Washington
- MM realiza uma pesquisa na Inglaterra em torno de diferenças de caráter entre ingleses e americanos (sobre relações de namoro entre americanas e soldados ingleses)... [WDE, 36]

1946

- MM e Bateson mudam-se para uma casa alugada a meia milha dos Frank, local chamado Briarfield [WDE, 40]

1947

- MM viaja até a **Inglaterra** com Mary Catherine e visita Geoffrey Gorer [WDE, 19]
- MM viaja até a **Austria** para o 1º "Salzburg Summer Seminars" [WDE, 72]
- Iniciam-se os trabalhos da *Columbia University Research in Contemporary Cultures* com Ruth Benedict e MM, indo até 1953

1948

- Ruth Benedict faleceu num hospital em Nova York [WDE, 140]

1950

- MM divorcia-se de Gregory Bateson [WDE, 57]

1951

- "Lecture tour" na **Austrália** [WDE, 73]
- Publicação de ***Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood***

1953

- Publicação do ***The study of culture at a distance*** por MM e outros
- MM retorna aos Manus (**Nova Guiné**) em sua primeira pesquisa de campo após a guerra do que resultou ***New lifes for old. Manus Cultural Transformation 1928-1953*** (1956) [WDE, 66]

1955

- Publicação do livro de Darwin com prefácio de Mead

1956

- MM viaja a **Israel** do que resultaria posteriormente, incorporando também a estada entre os Manus em 1953, ***Culture and commitment. A study of the generations gap*** (1970) [WDE, 117, 121]
- Publicação de ***New Lifes for Old. Cultural Transformation. Manus 1928-1953***

1959

- Publicação de *People and Places*

1962

- MM inicia sua coluna mensal na revista *Redbook Magazine* feita para um público de leitoras jovens norte-americanas, em 1980 seu redator-chefe, Sey Chassler, dedica-lhe o prefácio da coletânea de artigos publicados de 1969 a 1979 chamada *Aspects of present*, a coletânea referente ao período 1962-1969 intitula-se *A way of seeing* tendo sido publicada em 1970.

- Conferência "on **Paralanguage and Kinesics**" na qual Mead propõe o uso do termo "semiotics" [WDE, 255]

1963

- Inicia-se nova pesquisa nas ilhas do Almirantado (**Nova Guiné**) entre 1963-67 financiada pelo Museu Americano de História Natural e pelo Instituto Nacional de Saúde Mental (NIMH) com Theodore Schwartz e Lola Romanucci-Ross [Romanucci-Ross, 1980, 315]

1964

- MM é promovida à curadora plena (não mais associada) do Museu Americano de História Natural, no qual se envolveu na criação do "new hall of the peoples of the south pacific" [WDE, 75]

1965

- Publicação de *Family* com Ken Heyman

1968

- Publicação de *The Small Conference. An Innovation in Communication*

1969

- Nasce Sevanne Margaret-Vanni, neta de MM no Irã [WDE, 125,130]

- Em março MM participa das conferências sobre "O homem e a natureza" no Museu Americano de História Natural (ocasião do centenário do mesmo). No apêndice de *A study of the generations gap* MM atribui a origem do livro a este acontecimento.

1973

- MM participou do IX Congresso Internacional de Antropologia e Etnologia em Chicago, no qual apresentou a comunicação "**Visual Anthropology in a Discipline of Words**" publicada em 1975

1974

- MM viajou com Geoffrey Gorer e visita Mary Catherine em **Teerã** [WDE, 179]

1975

- Publicação de *World Enough. Rethinking the Future* com Ken Heyman

1977

- MM participou da reunião da Associação Americana de Antropologia no Texas ("in the fall") [WDE, 262]

- MM participou do IV Fórum Pan-Americano sobre Adolescência em **Salvador** tendo passado pelo Rio de Janeiro [fonte: Dr. Luis Carlos Osório]

1978

- MM faleceu em 15nov, foi cremada em Nova York e teve suas cinzas depositadas na Pennsylvania junto ao túmulo de seus pais

1980

- A revista *American Anthropologist* publicou um volume em homenagem à MM
- Falecimento de Gregory Bateson num Centro Budista na Califórnia seguido de cremação

1983

- Publicação do livro de Derek Freeman sobre Mead e Samoa

1984

- Publicação do livro de Mary Catherine Bateson sobre seus pais

Anexos

Anexo I: “As setes culturas do Pacífico” in Mead, M. Macho e Fêmea. *Um Estudo dos Sexos Num Mundo em Transformação*, Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 292-304.

“AS SETE CULTURAS DO PACÍFICO

Nas seções seguintes, apresentarei num estilo tão condensado quanto possível os esboços etnográficos de sete culturas sobre as quais redigi as páginas precedentes. Utilizo vocabulário técnico, porque qualquer outro método de apresentação toma excessivo espaço. Estes apêndices são feitos para o estudante e para o leitor comum que estão interessados em assuntos tais como dimensão da população, natureza do solo, época em que o povo foi estudado etc. Organizei-os na ordem em que foram estudados por mim e anexei uma bibliografia de todas as minhas publicações, as de meus colaboradores e aquelas significativas que se seguiram ao meu trabalho nestes vários campos. Bibliografias mais extensas de trabalhos prévios serão encontradas em minhas publicações.

A. Samoa

Meu material foi coletado durante uma pesquisa de campo de nove meses em 1925-26, como bolsista em Ciências Biológicas do Conselho Nacional de Pesquisa, num Projeto designado para o estudo do adolescente do sexo feminino.

As Ilhas Samoanas, com uma população de 40.222 habitantes em 1926, estão povoadas por um grupo polinésio, povo de cútis trigueira clara e cabelos negros ondeados, falando uma língua também polinésia. As ilhas foram cristianizadas na primeira metade do século XIX e estavam administrativamente divididas entre o Mandato da Liga das Nações sob a Nova Zelândia, denominadas Samoa Ocidental, e abrangendo as ilhas de Upolu e Savaii e a Samoa Americana, governada pela Marinha dos Estados Unidos. As atividades guerreiras, o uso de cabeças como troféus, a pena capital ministrada pelos cabeças da família ou pelos conselhos aldeãos, o infanticídio, a poligamia e a tomada pública dos símbolos da virgindade haviam sido abolidos. O povo foi alfabetizado em língua samoana, escrita na ortografia europeia e ensinada por missionários também samoanos, enquanto os dois governos proviam algum tipo de escolaridade formal na língua inglesa. A polpa seca do côco era o principal produto de exportação, que as pessoas trocavam por fazendas, que substituíam o tecido de casca de árvore e esteiras, exceto para propósitos cerimoniais e mosquiteiros, que passavam a substituir os originais da terra. Lâmpadas de querosene bem como o querosene, sabão, goma, facas de ferro e baldes também tinham sido introduzidos. Papel, canetas e tinta tanto quanto lápis eram usados para a documentação e a volumosa correspondência entre as ilhas. Os impostos eram pagos com os dividendos da polpa de côco e um pequeno número de samoanos apenas trabalhava por dinheiro. A alienação da terra estava proibida, de modo que nem colônias nem comerciantes estrangeiros de estabeleceram. O nível de cuidados médicos era alto, a cargo de experimentado pessoal da marinha. A estação naval era mantida por cerca de duzentas pessoas e cada três semanas um navio passava pela região de São Francisco para Sydney ou vice-versa. A Igreja era parte integrante de todas as aldeias, tanto quanto o banco escolar. A família do pastor era mantida pela comunidade e cumulada de honras cerimoniais. Uma forma branda de congregacionalismo (sociedade missionária de Londres) era a religião prevalecente. Havia também missões e escolas católico-romanas em Tutuila e uma pequena missão mórmon.

Todo o meu trabalho detalhado foi feito na remota ilha do grupo Manu'a e especialmente na aldeia de Tau na ilha do mesmo nome. E os comentários que se seguem referem-se somente aquele grupo, embora a maior parte do padrão de família seja constante em toda a área. Contudo, as experiências diferentes com os europeus nas ilhas maiores, especialmente perto de Upolu que tem uma população europeia há bastante tempo, introduziram indubitavelmente algumas mudanças nos padrões, diversas das que se ligam à condição aborígine.

Os samoanos vivem em aldeias autônomas, mantidas unidas sob a forma da relação cerimonial em que os homens que detêm os títulos mais altos de cada uma delas se reúnem numa assembléia deliberativa formal denominada Grande Fono. Cada aldeia tem um ampto suprimento de títulos em poder das famílias, com recomendações e interferência ocasional do Conselho da aldeia, que consistia de todos os cabeças de famílias. Cada título era classificado, seja como um título de chefe ou como um título de chefe falante e as funções desses dois grupos eram complementares. A forma do Conselho aldeão se duplicava com esposas de homens sem títulos. Esses quatro grupos dividiam as atividades comunais da aldeia. Cada aldeia tinha um ou mais altos chefes com direito a conceder o título especial *taupou* a uma menina de sua unidade familiar ou um outro, *manala*, a um jovem. Cada unidade familiar era presidida por um homem com título e consistia de uma família extensa, dentro da qual o trabalho se dividia por idade e status, sendo que o cabeça determinava quem devia fazer a jardinagem, que deveria pescar, quanto de fição de esteiras devia ser planejado o resultado era apropriado como propriedade familiar. As famílias biológicas raramente viviam a sós e a disciplina estava mais centralizada nos *matai* (título do cabeça de família) do que num pai biológico. Os indivíduos reservavam-se o direito de reivindicação de terra de ambas as linhas familiares dentro do âmbito da residência e exerciam um veto nos conselhos da família da mãe. O sistema de parentesco era de tipo bilateral simples com arraigado tabu na relação irmão-irmã. O status estava intimamente associado ao título, sendo que os filhos dos chefes eram classificados juntos com homens sem títulos.

Os samoanos viviam em casas redondas ou ovais sem muros, com tetos altos de folhagem e soalhos de seixos rolados, em que as redes eram estendidas para deitar-se e sentar. A alimentação consistia de taro, inhames, fruta-pão, bananas, cocos e era suplementada por peixe, marisco, carne de porco e aves. Preparava-se a alimentação em cozinhas familiares ou em fornos de terra da aldeia e servidos sobre folhas verdes. Não possuíam cerâmica. A bebida cerimonial era um líquido não-intoxicante da raiz de *Piper methysticum*. A vestimenta consistia num sarongue curto chamado *lavava*, agora feito de fazenda. Uma blusa de fazenda para mulheres, na maioria das ocasiões, e camisas para os homens, quando iam à igreja. Alguns jovens eram ainda tatuados, sendo que tal hábito já estava proibido em Manu'a há duas gerações. Ambos os sexos andavam descalços. Dormiam sobre as redes, mas com a ajuda de duros travesseiros de sementes de

algodão arbóreo e sob modernos mosquiteiros. Os utensílios e a cutelaria européia já se achavam presentes, mas somente para servi-lo ocasionalmente de uma refeição à maneira ocidental para funcionários visitantes. As casas do chefe e do pastor também possuíam uma mesa e uma cadeira ou outra para os visitantes, no geral, toda a vida acontecia no chão.

Cada unidade familiar era auto-suficiente para as necessidades cotidianas, mas certos homens eram especializados em pesca, sendo os peixes postos num contexto de troca de presentes entre famílias relacionadas. A construção de casas e canoas constituíam-se também em artesanatos especializados, pelos quais se pagavam pingues recompensas. Não havia comércio, mas trocas afins mediante redes, tecido de casca de árvore, constituindo a contribuição do lado feminino, e alimentos, recipientes de madeira, canoas etc, do lado masculino. Havia também um permanente e pequeno empréstimo informal. As unidades familiares contribuíam com o produto do trabalho obrigatório na aldeia e donativos para as festas aldeãs muitas vezes denominadas de ritos de passagem para os membros da maioria das casas. O padrão de relacionamento com a unidade familiar se achava generalizado na organização social, de modo que toda aldeia agia como parente consanguíneo dos chefes. E os chefes falantes, como um corpo, exerciam poderes comparáveis àqueles exercidos pela linha descendente feminina dentro de uma linhagem. As prerrogativas de linhagem incluíam títulos, terra, local de moradia e algumas vezes privilégios específicos ligados a alguns dos títulos.

Samoa se destacava entre os grupos polinésios por sua ênfase maior na organização social do que no sobrenatural e pela importância das sanções seculares. "Nos velhos tempos, tínhamos dois deuses, Tangaloa e a Aldeia, mas o maior deles era a Aldeia". A comunidade aldeã local permaneceu centro e fonte de toda autoridade e poder, estando a superestrutura de títulos de um lado e a dos grandes deuses e deuses de linhagem do outro, mais discretamente tratada. A oratória e as danças estavam bem desenvolvidas, mas as artes decorativas, com exceção dos desenhos esfregados e pintados na casca de árvore, das redes discretamente padronizadas e umas tantas clavas, não se mostravam assim. O mesmo acontecia com a literatura. A guerra era estilizada como parte do inter-relacionamento das aldeias que eram cerimonialmente rivais e ocasionavam alguns acidentes. A hostilidade entre os indivíduos se expressava mais sutilmente, sob a forma de cochichos e maquinações políticas do que por choques abertos. A sociedade representava uma economia de abundância, uma forma de organização social flexível e funcional, na qual os indivíduos se situavam em termos de idade, sexo, status, num conjunto de expectativas individuais que a maioria estava em condições de atingir e numa definição de uma vida desejável — em termos de recompensas pessoais, alimentos, abrigo, sexo, prazer, status, segurança, que estava também em condições de prover. As doenças mais sérias eram framboesia e conjuntivites, ambas sensíveis à medicação moderna, e hoje em dia a taxa de aumento populacional é a mais alta do mundo. Até a Segunda Guerra Mundial e possivelmente durante ela, época da qual não temos ainda bons registros, os samoanos representavam um dos ajustamentos conhecidos mais bem sucedidos e sem trauma à mudança cultural. Esse ajustamento feliz pode ser atribuído em parte à flexibilidade da cultura, à proteção econômica que proibia a alienação da terra e a introdução de valores competitivos econômicos europeus; à congruência feliz do padrão de congregacionalismo inglês com a organização social samoana e ao contraponto feliz entre o sistema de carnada e status de Samoa e o da Marinha dos Estados Unidos.

PUBLICAÇÕES SOBRE SAMOA

MEAD, Margaret, *Coming of Age in Samoa* (descrição da vida familiar e desenvolvimento psicológico). *William Morrow*, N. Iorque, 1928 (reimpressão em *From the South Seas*, William Morrow, N. Iorque, 1939).

Edições inglesas: Jonathan Cape, Londres, 1929; Penguin Books, Londres, 1943.

Edição espanhola: *Adolescência Y Cultura em Samoa*, tradução de Elena Dukelski Yoffe, Editorial Abril, Buenos Aires, 1945).

MEAD, Margaret, "A Lapse of Animism among a Primitive People", *Psyche*, Vol. 9 (1928), pp. 72-77.

- "Samoan Children at Work and at Play", *Natural History*, Vol. 26 (1928) pp. 626-36.

- "The Role of the individual in Samoan Culture", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 58, (1928), pp. 481-95.

- "Americanization in Samoa", *American Mercury*, Vol. 16 (1929), pp. 264-70.

- "Social Organization of Manua (tratamento teórico e descritivo formal)", *Bernice P. Bishop Museum Bulletin* 76, Honolulu, 1930.

- "Two South Sea Educational Experiments and Their American Implications", *University of Pennsylvania Bulletin*, (Vol. 31) (1931), pp. 493-97.

- "The Samoans" (um curto resumo que comina estrutura social e estrutura de personalidade), in *Cooperation and Competition among primitive Peoples*, editado por Margaret Mead,

McGraw-Hill, N. Iorque, 1937; cap. IX, pp. 282-312.

LÍNGUA

STEUBEL, Otto, *Samoanische Texte, Veröffentlichungen aus dem Königlichen Muscum für Völkerkunde*, Vol. 4, Parte 2-4, Berlin, 1896.

PRATT, Gorge, *Grammar and Dictionary of the Samoan Language*, 4ª edição, London Missionary Society, Malua, Samoa, 1911.

A Bíblia foi traduzida para o samoano pela London Missionary Society.

ANTROPOLOGIA FÍSICA

SULLIVAN, Louis R., *A Contribution to Samoan Somatology*, *Bernice P. Bishop Museum Memoirs*, Vol. 8, pp. 81-98, Honolulu, 1921.

— *Marquesan Somatology, with Comparative Notes on Samoa and Tanga*, *Bernice P. Bishop Museum Memoirs*, Vol. 9, pp. 141-249, Honolulu, 1923.

CONTACTO CULTURAL

KOESING, Felix M., *Modern Samoa: Its Government and Changing Life*, Stanford University Press, 1934.
— *The South Seas in the Modern World*, John Day, N. Iorque, 1941. (Institute of Pacific Relations, International Research Series).

PSICOLOGIA

COOK, P. H., "The Application of the Rorschach Test to a Samoan Group", *Rorschach Research Exchange*, Vol. 6 (1942), pp. 51-60.
ROWE, Newton A., *Samoa under the Sailing Gods*, Putman, N. Iorque, 1930.
COPP, J. D., *Autobiography of a Modern Samoan Boy*, a ser publicado pela Beacon Press.

POPULAÇÃO

DURAND, John D., *The Population of Western Samoa, Reports on the Population of Trust Territories Nº 1*, Nações Unidas, Departamento de Questões Sociais, Divisão de População, Lake Success, N. Iorque, 17 de Janeiro de 1948.

LITERATURA

STEVENSON, Robert Louis, *Vailima Letters*, Stone & Kimball, Chicago, 1895.
— *In the South Seas*, Scribner, N. Iorque, 1896.
FRASER, John, "Some Folk-songs and Myths from Samoa", *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*: Vol. 24 (1890), pp. 195-217; Vol. 25 (1891), pp. 70-86, 96-121, 121-146, 241-286; Vol. 26 (1892), pp. 264-301.
— "Some Folk-songs and Myths from Samoa", *Journal of the Polynesian Society*: Vol. 5 (1896), pp. 171-183; Vol. 6 (1897), pp. 19-36, 67-76, 107-122; Vol. 7 (1898), pp. 15-29.
Te Rangi Hiroa (P. B. Buck), *Samoa Material Culture*, Bernice P. Bishop Museum Bulletin 75, Honolulu, 1930.

B. OS POVOS MANUS DAS ILHAS DO ALMIRANTADO

Em 1928, quando foi feito este estudo, os povos manus eram um grupo de dois mil indivíduos vivendo em doze aldeias autônomas ao longo da costa sul das ilhas do Almirantado, na ilha central do arquipélago do mesmo nome, situada entre as latitudes 1° 50' e 3° 50' e as longitudes de 146° e 148° leste. Ela constitui o início, no noroeste ocidental, de uma longa cadeia recurvada de ilhas e grupos de ilhas que se estreitam gradativamente na direção nordeste-sudoeste, compondo-se dos grupos Nova Irlanda, Salomão e Novas Hébridas.

O povo é de cor morena clara, alto e bem construído, com o cabelo encarapinhado dos melanésios e falando-lhes a mesma língua. As aldeias estão construídas em lagoas adjacentes às regiões pesqueiras e, com exceção da aldeia de Mbuke, que faz cerâmica e tem alguns campos de sagu, ganhos na guerra dos povos do Grande Almirantado, eles dependem da pesca e do comércio para sua sobrevivência. Madeira para construção da casa, bastões para anzóis, utensílios e ferramentas, tudo é comerciado com outros povos das ilhas do Almirantado, sendo o transporte dos artigos de troca feito em canoas que enfrentam o mar alto, um item importante que têm a oferecer a outros povos. Em suas transações serviam-se de dentes de cachorro e conchas como dinheiro. A despeito de sua posição periférica, sem terra, a não ser as pequenas plataformas e pequenas ilhas ocasionais surgidas, constituíam-se num povo prepotente, sadio, preferindo o comércio à guerra, sobressaindo contudo como competentes guerreiros quando nela se engajavam. Suas casas eram mobiliadas com objetos de madeira, enormes gongos, camas em plataformas esculpidas e coleções de potes finamente lavrados, comerciados com outros povos. Dependiam da rotina cotidiana da pesca e das atividades de pesca em águas profundas, feitas uma vez por mês para obtenção de alimentos carboidratados.

A vida política na aldeia estava organizada em torno de um complexo sistema de trocas afins em que bens não perecíveis eram trocados por comida, recipientes, saias de capim, provendo contínuo estímulo ao esforço econômico. Este foi depois reforçado por um sistema religioso, sob o qual cada unidade familiar era estimulada e protegida contra os espíritos de outras casas por um espírito protetor de um representante masculino morto recentemente. Os homens estavam organizados em constelações de trabalho, de líderes financeiros e seguidores dependentes além de um número considerável de independentes que simplesmente pescavam e alimentavam suas famílias. Não havia chefia embora houvesse remanescência de status. Não havia conselho aldeão de tipo algum. Um rígido código moral unido a industriiosidade e o controle sexual entre as mulheres manus, e reforçado pela crença de que quaisquer doenças eram punições dos espíritos por um pecado econômico ou sexual, mantinha a comunidade integrada e ativa, com um abandono ocasional de indivíduos que se dirigiam a outras localidades.

As ilhas do Almirantado passaram a controle europeu como resultado da colonização alemã e posteriormente a mandato australiano após a Primeira Guerra Mundial. No tempo em que as estudei, o povo não tinha sido catequizado. Mas havia decidido que em última instância — depois dos atuais líderes econômicos mais ambiciosos terem oferecido a maior troca econômica inter-aldeã possível de se dar — tornar-se-ia católico-romano, substituindo seu sistema atual de confissão aberta por um confessional, e ao mesmo tempo aprendendo a escrever e registrar fatos. Muitos manus serviram na polícia nativa, mesmo em tempos da dominação alemã, e a maioria de adolescentes do sexo masculino que não tinha saído a trabalho falava o inglês "pidgin". O ferro era comumente usado. As pedras suplementavam o dinheiro de conchas, as velas industriais tinham substituído as originais nos barcos, túnicas de fazenda para as mulheres a quem se impuseram drásticas proibições, e que tinham substituído os tecidos de ramos, roupas de algodão substituíam as antigas tangas de tecidos de

casca de árvore dos homens. Mas os manus utilizavam os recursos da civilização europeia de modo hábil e prudente. Mantinham práticas como a de fazer fogo com uma espécie de arado, considerando os fósforos uma despesa desnecessária. Trabalhando para os europeus, mostravam apurada inteligência e habilitação para lidar com maquinaria e um tipo de estrutura de caráter que se tinha ajustado particularmente bem à força policial, uma escolha ocupacional interrompida por sua participação na famosa greve de trabalho nativo em Rabaul em 1929. Esta greve foi organizada pela polícia, que era composta predominantemente de manus.

Eles apresentam a curiosa anomalia de um pequeno grupo no nível da idade da pedra, sem monoteísmo, sem quaisquer formas políticas mais complexas que os grupos de parentes, ligados entre si por elos e trocas afins, que desenvolveu uma forma de estrutura de caráter que, em seu puritanismo, em sua capacidade de adiar o prazer pelo ganho econômico, sua industrioseidade, sua capacidade de explorar outros indivíduos pelo lucro e seu alto grau livre de inteligência, incluindo uma grande facilidade com as máquinas, é curiosamente semelhante à estrutura de caráter associado à ascensão do protestantismo e do capitalismo moderno na Europa ocidental.

As ilhas do Almirantado foram capturadas pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial e posteriormente pelas forças australianas e norte-americanas. Uma enorme estação aeronaval americana foi construída em Lorengau. As ilhas estão hoje sob novo protetorado que inclui o antigo território de mandato na Nova Guiné e o antigo Papua. A pesquisa de campo foi conduzida pelo Dr. R. F. Fortune e eu mesma durante um período de seis meses entre 1928-29, quando recebi uma bolsa de estudos do Conselho de Pesquisas em Ciências Sociais. Esta foi a primeira cultura que visitei onde o inglês "pidgin" era usado como língua medianeira, de modo que deveria ser aprendido de um aluno de escola que falava manu e tinha compreensão do inglês, embora não tivesse capacidade de exprimir-se nesta língua. Isto se dava ao mesmo tempo que trabalhávamos com a língua manu.

PUBLICAÇÕES SOBRE OS MANUS DAS ILHAS DO ALMIRANTADO

- MEAD, Margaret, "The Manus of the Admiralty Islands" (curto sumário geral), in *Cooperation among Primitive Peoples*, editado por Margaret Mead, McGraw-Hill, N. Iorque, 1937, Cap. VII, pp. 210-39.
— *Growing Up in New Guinea* (discussão do crescimento infantil e desenvolvimento do caráter), William Morrow, N. Iorque, 1930 (reimpresso in — *From the South Seas*, William Morrow, N. Iorque, 1939). English editions: George Routledge, Londres. 1931, Penguin Books, Londres. 1942.
— *Kinship in the Admiralty Islands* (estudo detalhado da organização de parentesco), American Museum of Natural History, *Anthropological Papers* (Vol. 34, Parte II), 1934.
FORTUNE, Reo F., *Manus Religion* (estudo detalhado da religião, com explicações, item por item, do modo pelo qual se exercem as sanções religiosas), American Philosophical Society, Philadelphia, 1935.

PRIMEIRAS EXPLORAÇÕES

PARKINSON, Richard H., *Dreissig Jahre in der Südsee*, Strecker und Schröder, Stuttgart, 1907.

LÍNGUA

- MEIER, P. Josef, "Mythen und Sagen der Admiraltätsinsulaner", *Anthropos*; Vol. 2 (1907), pp. 646-67; 933-41; Vol. 3 (1908), pp. 193-206, 651-71; Vol. 4 (1909), pp. 354-74.
Ver também: FORTUNE, Reo F., "Manus Religion", *Oceania*, Vol. 2, (1931), pp. 74-108.
MEAD, Margaret, "An Investigation of the Thought of Primitive Children with Special Reference to Animism", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 62 (1932), pp. 173-190.
— "Two South Sea Educational Experiments and Their American Implications", *University of Pennsylvania Bulletin*, Vol. 31 (1931), pp. 493-97.
SPITZ, René A., "Frühkindliches Erleben und der Erwachsenenkultur bei dem Primitiven; Bemerkungen zu Margaret Mead 'Growing Up in New Guinea'", *Imago*, Vol. 21 (1935), pp. 367-87.

ARTIGOS POPULARES ILUSTRADOS

- MEAD, Margaret, "Melanesian Middiemen", *Natural History*, Vol. 30 (1930), pp. 115-30.
— "Living with the Natives of Melanesia", *Natural History*, Vol. 31 (1931), pp. 62-74.
— "Water Babies of the South Seas", *Parents' Magazine*, Vol. 5 (1930), pp. 20-21.
— "Savage Masters of the South Seas", *Safety Education*, Vol. 10 (1931), pp. 226-230.

C. OS ARAPESH

Os arapesh são um povo de língua papua, de pele bronzeada e cabelos encarapinhados, que ocupam uma parcela de território em forma de cunha da costa noroeste da Nova Guiné, que vai desde a costa do Pacífico sobre a tripla cadeia das montanhas do Príncipe Alexandre até às planícies que formam as nascentes do rio Sepik. As fronteiras do território são indeterminadas. O povo não tem um nome para o grupo como um todo e a palavra arapesh foi usada pelo antropólogo a partir da expressão nativa para "seres humanos". Ele vive em três ambientes diferentes: a praia, onde pesca e comercia com as ilhas adjacentes; a montanha, de onde extrai uma sobrevivência precária com a caça, a horta e os campos de sagu; e as planícies, onde estão em contacto ativo com povos caçadores de cabeça e onde possuem enormes hortas de inhame. Seu número tem sido estimado em oito a nove mil pessoas. Os arapesh da montanha já foram estudados pelo Dr. Fortune e por mim durante sete meses em 1931 e pelo Dr. Fortune em uma visita em 1936.

O povo vive em pequeníssimas aldeias, a maior das quais servia de base a cerca de 85 pessoas, com hortas espalhadas e jardins. Essas aldeias, teoricamente pertencentes a algum proprietário na linha patrilineal, eram mantidas por uma frouxa aliança a uma localidade nominal, que ocasionalmente se envolvia numa disputa de fronteiras ou por mulheres. Não havia uma forma de organização política, mas um governo frouxo de homens mais velhos que podiam impor sanções contra transgressores sociais. Os padrões de trabalho, horticultura, caça e construção de moradias envolviam considerável quantidade de ajuda de uma pessoa a outra, correspondendo a algum tipo de trabalho grupal ou iniciando-o. Os alimentos eram muito escassos, as festas, raras, e a fome sempre uma possibilidade.

O povo vivia entre a intimidação dos arapesh das planícies, mais vigorosos, que exigiam hospitalidade sob ameaça de feitiçaria e faziam chantagens económicas, e os comerciantes da praia, através dos quais ficaram conhecendo festivais organizados e também objetos de adorno e divertimentos. A organização da atividade económica, suficiente para atender as planícies e fazer as importações desejáveis da praia e manter um mínimo de vida cerimonial local exauriam suas energias ao máximo.

A organização do parentesco era patrilinear, prevalecendo a residência patrilocal. As ligações com a mãe, contudo, desempenhavam papel importante. As casas eram construídas tanto em pilastras quanto no chão; a roupa feminina consistia em dois aventais de um tipo de cortiça e a masculina, numa estreita tanga de tecido de casca de árvore. As trocas afins eram de caráter nominal. A sanção moral principal era um sistema sustentado por tabus e sancionado pelos *marsalais* — espíritos da chuva que viviam em certos pontos onde as almas dos mortos também se reuniam — que separavam o crescimento e todos os processos conectados com ele e a vida, da sexualidade ativa, da agressão e da morte.

Arcos e flechas, lanças, potes, redes, utensílios de pedra — todos eram importados, embora imitações muito simples pudessem também ser feitas. Os arapesh da montanha tinham uma atitude de extrema humildade para com seu próprio artesanato ou arte, e faziam somente as tentativas mais rudimentares de copiar o trabalho artístico mais aperfeiçoado de seus vizinhos.

Sendo parte do velho território de mandato da Nova Guiné, o recrutamento começou nesta área antes da Primeira Guerra Mundial e antes de 1931 esperava-se que todos os adolescentes do sexo masculino abandonassem o local por trabalho. Da cultura europeia, haviam recebido facas, machadinhas, contas, fósforos, lâminas e uma pequena quantidade de tecido usados pelos homens como cobertura para os quadris e pelas mulheres quando dançavam. Estão localizados numa área que foi ocupada pelos japoneses na Segunda Guerra, estando expostos às lutas entre eles e às forças australianas e norte-americanas. Foi descoberto ouro na planície, numa região que está a um dia de viagem para o interior, partindo da aldeia de Alitua, onde trabalhamos. Isto significou um aumento de contacto mesmo antes da Segunda Guerra Mundial.

PUBLICAÇÕES SOBRE OS ARAPESH DA NOVA GUINÉ

MEAD, Margaret, "The Arapesh of New Guinea" (breve sumário), in *Corporation and Competition among Primitive Peoples*, editado por Margaret Mead, McGraw-Hill, N. Iorque, 1937; Cap. I pp. 20-50.

EDUCAÇÃO INFANTIL E ESTRUTURA DO CARÁTER

MEAD, Margaret, "The Mountain-Dwelling Arapesh", Parte Um de *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, William Morrow, N. Iorque, 1935 (reimpresso em — *From the South Seas*, William Morrow, N. Iorque, 1939), pp. 3-161.

Edição inglesa: George Routledge, Londres, 1935.

Edição espanhola: *Sexo y Temperamento*, tradução de Ines Malinow, Editorial Abril, Buenos Aires, 1947.

Edição sueca: *Kvinnligt, Manligt, Mänskligt*, tradução de Gulli Högbom, Tidens Förlag, Estocolmo, 1948.

FORTUNE, Reo F., "Arapesh Maternity", *Nature*, Vol. 152 (1943) p 164.

ORGANIZAÇÃO SOCIAL, ECONOMIA, CULTURA MATERIAL E DETALHES DE ACONTECIMENTOS DA VIDA COTIDIANA

MEAD, Margaret, *The Mountain Arapesh*, *American Museum of Natural History Anthropological Papers*, N. Iorque: I. "An Importing Culture", Vol. 36 (1938). Parte 3, pp. 139-349; II. "Supernaturalism", Vol. 37 (1940), Parte 3, pp. 317-451; III. "Socio-Economic Life; IV Diary of Events in Alitua", Vol. 40 (1947), Parte 3, pp. 163-419; V. "The Record of Unabelin", (com Rorschachs), no prelo.

LÍNGUA E FOLCLORE

FORTUNE, Reo F., "Arapesh", *American Ethnological Society Publications*, Vol. 49 (1942), N. Iorque.

GUERRA

FORTUNE, Reo F., "Arapesh Warfare", *American Anthropologist*, Vol. 41, (1940), pp. 22-41.

— "The Rules of Relationship Behavior in One Variety of Primitive Warfare", *Man*, Vol. 47 (1947), pp. 108-110.

MEAD, Margaret, "The Marsalai Cuit among the Arapesh", *Oceania*, Vol 4 (1933), pp. 37-53.

ARTIGOS POPULARES ILUSTRADOS

- MEAD, Margaret, "Where Magic Rules and Men Are Gods", *New York Times Magazine*, 25 de Junho de 1933, pp. 8-9.
— "Where Sorcerers Call the Time", *Ásia*, Vol. 34 (1934), pp. 232-35.
— "Tamberans and Tumbuans in New Guinea", *Natural History*, Vol. 34, pp. 234-236.
— "How the Papuan Plans His Dinner", *Natural History*, Vol. 34 (1934), pp. 377-388

D. OS MUNDUGUMOR DA NOVA GUINÉ

Os mundugumor totalizam um milhar; falam uma língua papua que apresenta sinais de simplificação por ter sido um idioma de comércio. Vivem em dois agrupamentos de aldeias, quatro de um lado e duas do outro, próximas às águas rápidas do rio Yuat que se encontra com a borda sul do rio Sepik em Yuarimo. O Dr. Fortune e eu trabalhamos entre eles por três ou quatro meses durante o outono de 1932. Àquela época, embora não evangelizados e só recentemente sob controle governamental é que crianças de dez ou doze anos se tenham tornado canibais, os mundugumor apresentavam o quadro de uma cultura desintegrada. As cerimônias não eram frequentes e um grande número de homens estava fora trabalhando, sendo que somente um pequeno grupo havia retornado ao lar.

Os mundugumor estavam interligados pelo parentesco e por relações de troca entre as linhagens de sexos alternados, chamadas cordas. Assim, um homem pertencia à corda do pai de sua mãe e uma mulher, à corda da mãe de seu pai. Um sistema tremendamente difícil de casamentos arranjados entre a corda de netos de primos cruzados mantinha-se somente em ficção. Os homens dominantes na comunidade possuíam enormes lares polígamos cujo contingente era parcialmente recrutado entre o povo miserável subalimentado e intimidado das terras baixas entre os rios, que tinham fornecido campo para caça de cabeças e também vítimas para as festas canibais e que ainda continuavam a fornecer cestas, potes e sacos de dormir para o grupo dominante. Cada aldeia tinha estado já alternadamente envolvida em alianças e guerras contra outras aldeias, incluindo-se as vizinhas. A caça de cabeças, com requintados tratados, sistemas de alianças de reféns e espiões e cerimoniais que honravam ainda mais quando em situação de discórdia, compunham a principal ocupação dos homens que estavam tão divididos entre si por costumes da organização social que cada qual se opunha aos demais, a não ser em alianças temporárias ou armistícios durante cerimônias. Praticavam um pouco de caça e troca, produziam quantidade considerável de pintura, escultura e ornamentação de figuras de madeira, tendo desenvolvido um estilo artístico peculiar. As mulheres faziam o restante do trabalho ajudadas por meninos: trabalhavam o sagu, pescavam, subiam nos coqueiros, movimentavam-se com uma segurança livre e agressiva através de um mundo violento e perigoso.

Os mundugumor viviam no distrito Sepik do velho território de mandato e foram catequizados durante certo período entre 1933-1938, quando tive oportunidade de rever minha principal informante, Omblean de Kenakatem, aldeia em que me fixei durante minha permanência lá. Na divisão de trabalho de campo, trabalhei principalmente sobre conduta infantil e cultura material. Não há outros estudos desta área publicados.

PUBLICAÇÕES SOBRE OS MUNDUGUMOR DA NOVA GUINÉ

criação infantil e estrutura do caráter

- MEAD, Margaret, "The River-Dwelling Mundugumor", Parte 2 de *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, William Morrow, N. Iorque, 1935 (reimpresso em — *From the South Seas*, William Morrow, N. Iorque, 1939), pp. 164-233.

CULTURA MATERIAL E ARTE

- MEAD, Margaret, *The Mountain Arapesh*: I. "An Importing Culture". American Museum of Natural History, *Anthropological Papers*, Vol. 36, Parte 3, pp. 139-349, N. Iorque, 1938 (ilustrado).
- "Tamberans and Tumbuans in New Guinea", *Natural History*, Vol. 34, (1934), pp. 234-36 (ilustrado).

E. OS IATMUL DA NOVA GUINÉ

Os iatmul do Médio Sepik representam uma das mais notáveis culturas da Nova Guiné. Suas aldeias ocupam áreas em ambas as margens do rio a mais ou menos 150 a 200 milhas da nascente. Falam uma complexa língua papua que possui também uma forma simplificada, usada como jargão de troca pelas tribos vizinhas. Suas magníficas aldeias com moradias feitas sobre grandes estacas e bela Casa dos Homens ficavam sob a água parte do ano. As canoas construídas para a guerra eram finamente decoradas. Um sistema aperfeiçoado de clãs patrilineais, contrabalançado por uma grande atenção aos clãs matrilineais, três formas diferentes de casamento, vários tipos de graduação de idade e sistemas de metade, resultavam numa forma rica e complexa de organização social. As aldeias separadas achavam-se frouxamente relacionadas por um complicado sistema de nomes cosmológicos e totêmicos por teorias de origem que retraçam a vida de uma aldeia atrás da outra. Mas não havia organização política centralizada e mesmo nas aldeias, a maior das quais se compunha de quinhentas pessoas, mantinham-se um tipo pouco fácil de ordem, colocando-se os subgrupos em competição uns com os outros. A caça de cabeças e um amplo número de cerimoniais formavam a moldura dentro da qual se davam todas as atividades dos homens. Economicamente o povo era rico, dependendo de suprimentos abundantes de sagu e da pesca feita pelas mulheres em diques artificiais. Havia alguma horta. Embora algumas aldeias comerciassem com os povos da floresta em mercados, visando bens específicos tais como potes, eixos de pedra e ocre, os iatmul eram em geral auto-suficientes, praticando uma ampla gama de artesanato e artes, tais como cestaria, escultura, pintura de tecido, modelagem em crânios etc.

Nosso conhecimento sobre a cultura baseia-se em quatro viagens de campo de Gregory Bateson: em 1929, uma pequena expedição subiu rio acima para coleta e reconhecimento; em 1930, seis meses na aldeia de Mindimbit; em 1932-33, em Kankanamum e Palim; e uma permanência de oito meses em 1938 em Tambumum em que eu o acompanhei, estudei as crianças, cooperei na coleta dos registros fotográficos para prover material comparativo com Bali. Repousei amplamente no farto conhecimento de Bateson da cultura iatmul, mas todo o material específico sobre crianças é resultado desta viagem de campo a Tambumum e acha-se relacionado às diferenciações daquela cultura em relação à cultura iatmul rio acima, em que se baseia o estudo de travestismo em *Naven*.

PUBLICAÇÕES SOBRE OS IATMUL DA NOVA GUINÉ

- BATESON, Gregory. "Social Structure of the Iatmul People of the Sepik River", Partes I-III: *Oceania*, Vol. II (1932), pp. 245-91, 401-53.
- "Music in New Guinea", *Eagle*, Vol. 48 (1935), Cambridge, pp. 158-70.
 - "Culture Contact and Schismogenesis", *Man*, Vol. 35 (1935), pp. 178-83.
 - *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Cambridge University Press, 1936.
 - MEAD, Margaret, "Public Opinion Mechanisms among Primitive Peoples", *Public Opinion Quarterly*, Vol. I (1937), pp. 5-16.
 - "Character Formation in Two South Seas Societies", *Transactions of the 66th Annual Meeting of the American Neurological Association*, 1940, pp. 99-103.
 - "Conflict of Cultures in América", *Proceedings of the 54th Annual Convention of the Middle States Association of Colleges and Secondary Schools*, 1940, pp. 1-19.
 - "Administrative Contributions to Democratic Character Formation at the Adolescent Level", *Journal of the Association of Deans of Women*, Vol. 4 (1941), pp. 51-57.
 - "The Family in the Future", in *Beyond Victory*, editado por Ruth Nanda Anshen, Harcourt, Brace, N. Iorque, 1943.
 - "Research on Primitive Children", in *Manual of Child Psychology*, editado por Leonard Carmichael, John Wiley, N. Iorque, 1946, pp. 667-706.
 - "Age Patterning in Personality Development", *American Journal of Orthopsychiatry*, Vol. 17 (1947), pp. 231-40.

F. OS TCHAMBULI

Os tchambuli formam uma pequena tribo de quinhentos indivíduos ao todo, que vivem ao lado do lago Tchambuli, perto da montanha do mesmo nome. As duas vias aquáticas conectam o lago com o rio Sepik, a cerca de 180 milhas de sua nascente. Falam uma difícil língua papua que não é compreendida pelos povos ao redor e cujos idiomas têm de aprender. Na época em que o Dr. Fortune e eu os estudamos em 1933, estavam sob o controle de governo de território de mandato da Nova Guiné havia sete ou oito anos e apenas recentemente tinham abandonado seu território ancestral, temendo os belicosos iatmul e partindo em três grupos separados para viver com povos da floresta. Agora, sob a Pax Britannica, com instrumentos de ferro, experimentavam um renascimento cultural, construindo uma série de Casas de Homens ricamente decoradas ao longo da praia e grandes moradias familiares no hinterland. Possuíam algumas hortas mas dependiam basicamente da pesca e do comércio de outros alimentos em mercados periódicos. As mulheres eram hábeis artesãs de redes, cestos, capas de chuva, redes de mosquito, enquanto os homens passavam a maior parte do seu tempo esculpindo, pintando e organizando refinadas peças teatrais. Cada um dos três núcleos estava dividido em grupos de clãs patrilineais, clãs que se mantinham unidos pelo casamento no grupo do irmão da mãe e os clãs ou partes deles eram organizados por vários tipos de metades inter-relacionadas. Havia um interesse maior na arte e no cerimonial do que na guerra e as vítimas de caçadas de cabeça eram de criminosos da aldeia próxima, ou eram compradas. Ao longo da margem da superfície negra e polida do lago, este povo altivo, que se decorava todo o esmêro, executava uma espécie de balé permanente. As mulheres saíam a pescar com grandes lírios rosas amarrados nos braços. A divisão de trabalho planejada para a pesquisa foi a mesma que entre os mundugumor e os únicos trabalhos sobre os tchambuli são a terceira parte do meu *Sexo e Temperamente* e os itens de cultura material e artes aqui citados.

G. BALI

O povo de Bali contrasta fortemente com todos os outros discutidos neste livro. Não são um povo primitivo, mas indonésios que falam uma língua malaia e que por centenas de anos estiveram expostos às altas culturas do sudeste da Ásia e da China. Quase um milhão de pessoas de sua pequena ilha de 2.905 milhas quadradas a leste de Java vivia numa sociedade que em muito recorda a Idade Média na Europa ou, pelo menos, até que o domínio holandês fosse instituído no começo do século. O país estava dividido em pequenos reinos em que os governantes da casta Kesatria mantinham um semidomínio sobre os brâmanes, auferindo um leve tributo de uma população camponesa sem castas que vivia em aldeias. Cada uma delas tinha uma estrutura social perfeitamente organizada e auto-suficiente, posse da terra regulada, irrigação e todos os tipos de organização social exceto aqueles poucos que os príncipes reinantes tinham abolido. O hinduísmo penetrava profundamente na estrutura religiosa, mas havia também muitos traços do velho budismo. A casta, que se acreditava ter sido trazida de Java quando os javaneses hindus fugiram à difusão do islamismo, mantinha-se discretamente em Bali, onde era possível a um homem de casta alta casar-se com uma mulher de uma baixa e ainda assim conceder algum tipo de status a seus filhos.

A estrutura econômica estava baseada na combinação de uma agricultura administrada comunal e feudalmente, em que o arroz era a colheita principal, e um sistema de mercados no qual os produtos artesanais de indivíduos e grupos e os alimentos eram comprados e vendidos a dinheiro, através da moeda de cobre chinesa. As casas eram relativamente pequenas mas belamente construídas e dispostas. Os templos consistiam na maior parte dos casos em áreas e terraços abertos e pequenos santuários em que os deuses hindus e pré-hindus eram adorados de acordo com um calendário de

grande complexidade. Os sacerdotes e escribas sabiam escrever de uma forma antiga, sobre páginas cortadas das folhas das palmeiras. O ferro, o ouro e a prata eram trabalhados e se teciam panos finos tingidos.

As artes, especialmente música, dança e teatro, estavam muito desenvolvidas e uma grande parte do tempo deste povo, cuja conduta tão remota parece um sonho, incluía uma grande capacidade para atividades quase que incessantes de preparo de cerimônias dramáticas. O jogo, centralizado na briga de galos, estava muito desenvolvido, mas a bebida, a despeito da presença de licores intoxicantes, era rara. O transe, a divinação e os rituais de data fixa também desempenhavam partes importantes na vida religiosa, que açambarcava cada faceta da vida balinesa, desde as pequenas oferendas feitas ao fim de cada refeição às cerimônias oferecidas pelos príncipes e que custavam centenas de milhares de guildas. A despeito das diferenças conspícuas entre príncipe e camponês, entre o sacerdote brãmame e o oficiente de um templo numa aldeia local, entre os rudes artesãos da montanha e os da planície com seu cerimonial e seu simbolismo, uma grande parcela da vida balinesa estava ao alcance de todos os seus membros. Assim, embora encontremos diferenças extremas e detalhadas entre uma parte e outra de Bali ou entre a conduta formal de diversas castas ou ainda entre as diferentes seitas sacerdotais, a estrutura de caráter parece extremamente homogênea, com poucas diferenças entre as aldeias, cujos habitantes nunca caem em transe, embora na outra quase todos caiam.

O estudo de uma sociedade tão complexa, principalmente quando feito por duas pessoas, exige tarefa diversa do estudo de pequenas culturas recém-descobertas e ao mesmo tempo em vias de desaparecer. Em dois anos, de 1936 a 1938, e numa nova visita em 1939, Bateson e eu lá trabalhamos, em colaboração com Jane Belo, que ali já havia permanecido muitos anos anteriormente. Devemos abordagens específicas a Colin McPhee, que estava estudando a música, ao finado Walter Spies que devotara muitos anos a uma exploração pessoal intensiva de todas as artes e a Katherine Mershon, que se especializou em dança e conduta religiosa. Àquela época, podíamos tão somente ter amostras de modos estreitamente intensivos de aspectos da cultura ou acompanhar um grupo de crianças ou um conjunto de dançarinos de transe ou um grupo de artistas jovens ou o calendário de uma aldeia em particular, com registros escritos e também visuais. Existe, evidentemente, uma grande literatura sobre Bali, tanto técnica quanto popular. Estudiosos holandeses têm pesquisado sobre lei e construído seqüências arqueológicas a partir de um estudo detalhado de remanescentes. Apresentarei aqui tão somente uma bibliografia de nosso trabalho e aquela dos colaboradores em que nos tenhamos apoiado durante a preparação do nosso.

PUBLICAÇÕES SOBRE BALI

ESTRUTURA DE CARÁTER E SISTEMA SIMBÓLICO

- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences Special Publication, (1942), (100 quadros).
- ABEL, Theodora M., "Free Designs of Limited Scope as a Personality Index", *Character and Personality*, Vol. 7 (1938), pp. 50-62.
- BATESON, Gregory, "The Frustration-Aggression Hypothesis", *Psychological Review*, Vol. 48, (1941), pp. 350-55.
- "Bali: The Value System of a Steady State", in *Social Structure: Studies Presented to A. R. Radcliffe-Brown*, editado por Meyer Fortes, a ser publicado por Clarendon Press.
- BELO, Jane, "The Balinese Temper", *Character and Personality*, Vol. 4 (1935), pp. 120-46.
- "Bali: Rangda and Barong", *American Ethnological Society Monograph* Nº 16, a ser publicado em fevereiro de 1949.
- MEAD, Margaret, "Researches in Bali, 1936-49", *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Série II, Vol. 2 (1939), pp. 1-4.
- "Public Opinion Mechanisms among Primitive People", *Public Opinion Quarterly*, Vol. 1 (1937), pp. 5-16.
- "Character Formation in Two South Seas Societies", *Transactions of the 66th Annual Meeting of the American Neurological Association*, (1940), pp. 99-103.
- "Administrative Contributions to Democratic Character Formation at the Adolescent Level", *Journal of the National Association of Deans of Women*, Vol. 4 (1941), pp. 51-57 (reimpresso em *Personality in Nature, Society, and Culture*, editado por Clyde Kluckhohn e Henry A. Murray, Knopf, N. Iorque, 1948; Parte 3, Cap. 37, pp. 523-30).
- MEAD, Margaret, "Conflict of Cultures in America", *Proceedings of the 54th Annual Convention of the Middle States Association of Colleges and Secondary Schools*, 1940.
- "Educative Effects of Social Environment as Disclosed by Studies of Primitive Societies", in *Symposium on Environment and Education* (E. W. Burgess, W. L. Warner, Franz Alexander, Margaret Mead), *Supplementary Educational Monographs* (University of Chicago Bº 54 (1942), pp. 48-61.
- "Research on Primitive Children", in *Handbook of Child Psychology*, editado por Leonard Carmichael, John Wiley, N. Iorque, 1946, pp. 667-706.
- "The Family in the Future", in *Beyond Victory*, editado por Ruth Nanda Ashen, Harcourt, Brace, N. Iorque, 1943, pp. 66-87.
- "Age Patterning in Personality Development", *American Journal of Orthopsychiatry*, Vol. 17 (1947), pp. 231-40.
- BATESON, Gregory, "An Old Temple and a New Myth", *Djawa*, Vol. 17 (1937), pp. 1-18.
- BELO, Jane, "A Study of Customs Pertaining to Twins in Bali", *Tijdschrift voor Ind. Taal, Land, en Volkenkunde*, Vol. 75 (1935), pp. 483-549.
- "A Study of a Balinese Family", *American Anthropologist*, Vol. 38, (1936), pp. 12-31.

ARTES

- BATESON, Gregory, "Bali: The Human Problem of Reoccupation; Supplementary Material on the Exhibit", Museum of Modern Art, N. Iorque, 1942, (mimeografado).
- (com Claire Holt), "Form and Function of the Dance in Bali", in *The Function of Dance in Human Society. a Seminar Directed by Franciska Boas*, Boas School, N. Iorque, 1944, pp. 46-52.
- BELO, Jane, "Balinese Children's Drawings", *Djawa*, Vol. 17 (1937), pp. 1-13.
- HOLT, Claire, "Les danses de Bali", *Archives internationales de la danse*, Parte I (abril, 15, 1935), pp. 51-53; Parte II (15 de julho de 1935), pp. 84-86.
- "Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises", *Catalogue et Commentaires*, XIII Exposição dos Arquivos Internacionais da Dança (1939), Maisonneuve, Paris, 1939.
- "Analytical Catalogue of Collection of Balinese Carvings in the American Museum of Natural History", N. Iorque (não-publicado).
- MCPHEE, Colin, "The 'Absolute' Music of Bali", *Modern Music*, Vol. 12 (1935), p. 165.
- "The Balinese Wajang Koelit and Its Music", *Djawa*, Vol. 16 (1936), p. 1.
- "Angkloeng Music In Bali", *Djawa*, Vol. 17 (1937).
- "Children and Music in Bali", *Djawa*, Vol. 18 (1938), pp. 1-14.
- "Figuration in Balinese Music", *Peabody Bulletin*, maio de 1940.
- *A House in Bali*, John Day, N. Iorque, 1947.
- "Dance in Bali", *Dance Index*, a ser publicado em janeiro de 1949.
- "Five-Tone Music of Bali", *Musical Quarterly*, a ser publicado em abril de 1949.
- Gravação: Music of Bali; seis composições balinesas com arranjo para dois pianos e executada por Benjamin Britten e Colin McPhee, G. Schirmer, N. Iorque.
- Música publicada: Balinese Ceremonial Music — Pemungkah, Gambangan, Tabuh Telu; transcrito para dois pianos, G. Schirmer, N. Iorque.
- MEAD, Margaret, "Strolling Players in the Mountains of Bali", *Natural History*, Vol. 43 (1939), pp. 17-26.
- "The Arts in Bali", *Yale Review*, Vol 30 (1940), pp. 335-47.
- "Community Drama, Bali and América", *American Scholar*, Vol. 2 (1941-42), pp. 79-88.
- ZOETE, Beryl de, e SPIES, Walter, *Dance and Drama in Bali* (prefácio de Arthur Waley), Harper, N. Iorque e Londres, 1939.

Anexo II: índice de Balinese Character (1942)

| | Page |
|--|------|
| INTRODUCTION | XI |
| BALINESE CHARACTER BY MARGARET MEAD | 1 |
| NOTES ON THE PHOTOGRAPHS AND CAPTIONS BY GREGORY BATESON | 49 |
| PLATES AND CAPTIONS BY GREGORY BATESON..... | 56 |
| ETHNOGRAPHIC NOTE ON BALI | 256 |
| BIBLIOGRAPHIC NOTE | 264 |
| GLOSSARY AND INDEX OF NATIVE WORDS AND PERSONAL NAMES | 267 |

LIST OF PLATES

INTRODUCTORY

| PLATES | FACING PAGE |
|---|-------------|
| 1. Bajoeng Gede: Village and Temples..... | 56 |
| 2. Bajoeng Gede: Agriculture | 59 |
| 3. Communities with Irrigation..... | 60 |
| 4. Anthropomorphic Offerings | 63 |
| 5. Crowds (<i>Rame</i>)..... | 64 |
| 6. Industrialization | 67 |
| 7. Awayness..... | 68 |
| 8. Official Trance..... | 71 |

SPATIAL ORIENTATION AND LEVELS

| | |
|---|----|
| 9. Sharing and Social Organization..... | 72 |
| 10. Elevation and Respect I | 75 |
| 11. Elevation and Respect II | 76 |
| 12. Elevation and Respect III | 79 |
| 13. Elevation and Respect IV..... | 80 |
| 14. Elevation and Respect V | 83 |

LEARNING

| | |
|--|----|
| 15. Visual and Kinaesthetic Learning I..... | 84 |
| 16. Visual and Kinaesthetic Learning II..... | 87 |
| 17. Balance | 88 |

INTEGRATION AND DISINTEGRATION OF THE BODY

| | |
|---------------------------------------|----|
| 18. Trance and <i>Beroek</i> I..... | 91 |
| 19. Trance and <i>Beroek</i> II..... | 92 |
| 20. Trance and <i>Beroek</i> III..... | 95 |
| 21. Hand Postures in Daily Life..... | 96 |
| 22. Hand Postures in Dance | 99 |

| | |
|--|-----|
| 23. Hand Postures in Arts and Trance | 100 |
| 24. The Surface of the Body | 103 |
| 25. Hands, Skin, and Mouth..... | 104 |

ORIFICES OF THE BODY

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 26. Attack on the Mouth | 107 |
| 27. Defense of the Mouth..... | 108 |
| 28. Fingers in Mouth | 111 |
| 29. Eating Meals | 112 |
| 30. Pre-chopped Food | 115 |
| 31. The Body as a Tube..... | 116 |
| 32. Body Products..... | 119 |
| 33. Scavengers, Food, and Feces | 120 |
| 34. Elimination by Scrambling..... | 123 |
| 35. Suckling | 124 |
| 36. Eating Snacks..... | 127 |
| 37. Water and Drinking | 128 |

AUTOCOSMIC PLAY

| | |
|--|-----|
| 38. Autocosmic Symbols: The Baby..... | 131 |
| 39. Genital Manipulation | 132 |
| 40. Autocosmic Toys..... | 135 |
| 41. Autocosmic Symbols on Strings..... | 136 |
| 42. A Bird on a String..... | 139 |
| 43. Cockfighting | 140 |
| 44. Audiences and Autocosmic Symbols | 143 |

PARENTS AND CHILDREN

| | |
|---|-----|
| 45. The Child as a God | 144 |
| 46. The Mother: Fear | 147 |
| 47. Simulation and Frustration | 148 |
| 48. The Mother: Narcissism | 151 |
| 49. Borrowed Babies..... | 152 |
| 50. Sulks | 155 |
| 51. Boy's Tantrums | 156 |
| 52. Men Singin and Her Son I | 159 |
| 53. Men Singin and Her Son II | 160 |
| 54. Girl's Tantrums..... | 163 |
| 55. Trance: The Setting..... | 164 |
| 56. Trance: Attack on the Witch | 167 |
| 57. Trance: Attack on the Self | 168 |
| 58. Trance: Ecstasy and Recovery | 171 |
| 59. Courtship Dancers | 172 |
| 60. Courtship and the Witch's Cloth | 175 |
| 61. Little Witches..... | 176 |

| | |
|---|-----|
| 62. Parents: Witch and Dragon | 179 |
| 63. The Father-Child Relationship | 180 |
| 64. A Father and His Daughter | 183 |
| 65. The Father: Friendly Roughness..... | 184 |
| 66. The Dragon (<i>Barong</i>) | 187 |
| 67. The Dragon and Fear of Space..... | 188 |
| 68. Fear and Sleep..... | 191 |

SIBLINGS

| | |
|---|-----|
| 69. Sibling Rivalry I | 192 |
| 70. Sibling Rivalry II | 195 |
| 71. Sibling Rivalry III | 196 |
| 72. Sibling Rivalry IV | 199 |
| 73. Each Parent with Three Children | 200 |
| 74. Roles of Siblings | 203 |

STAGES OF CHILD DEVELOPMENT

| | |
|--|-----|
| 75. Infancy and Unresponsiveness | 204 |
| 76. Small Girl's Play I | 207 |
| 77. Small Girl's Play II | 208 |
| 78. Small Girl's Play III | 211 |
| 79. Child Nurse | 212 |
| 80. Female Childhood | 215 |
| 81. Female Adolescence I | 216 |
| 82. Female Adolescence II | 219 |
| 83. Male Childhood | 220 |

rites de passage

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 84. 210-Day Birthday I | 223 |
| 85. 210-Day Birthday II | 224 |
| 86. Tooth-filing | 227 |
| 87. Marriage | 228 |
| 88. Death on the Stage | 231 |
| 89. Funerals | 232 |
| 90. Exhumation I | 235 |
| 91. Exhumation II | 236 |
| 92. The Ly-Out of the Body | 239 |
| 93. The House and the Corpse | 240 |
| 94. Carrying the Corpse I | 243 |
| 95. Carrying the Corpse II | 244 |
| 96. Burning the Corpse | 247 |
| 97. Representations of the Body | 248 |
| 98. Representations of the Soul | 251 |
| 99. Farewell to the Dead | 252 |
| 100. The Continuity of Life | 255 |

Anexo III: índice de Growth and Culture (1951)

Part I

by Margaret Mead

| | |
|---|----|
| Note on Orthography and Pronunciation | 02 |
| CHAPTER 1: The Need for Awareness | 03 |
| CHAPTER 2: The Significance of Growth in Culture | 24 |
| CHAPTER 3: Childhood in the Village of Bajoeng Gedé | 36 |

Part II

| | |
|---|----|
| Introduction to the Plates and Captions, by Margaret Mead | 55 |
|---|----|

PLATES 1 – LVIII

Plate arrangement, by Frances Cooke Macgregor

Captions, by Margaret Mead and Frances Cooke Macgregor

The Eight Children

| Plates | | Page |
|--------|-------------------|------|
| I | I Karba | 65 |
| II | I Karba (cont.) | 67 |
| III | I Kenjoen | 69 |
| IV | I Kenjoen (cont.) | 71 |
| V | I Marti | 73 |
| VI | I Marti (cont.) | 75 |
| VII | I Marta | 77 |
| VIII | I Marta (cont.) | 79 |
| IX | I Tongos | 81 |

Contents

| Plates | | Page |
|--|-----------------------|------|
| X | I Tongos (cont.) | 83 |
| XI | I Raoeh | 85 |
| XII | I Raoeh (cont.) | 87 |
| XIII | I Ngendon | 89 |
| XIV | I Ngendon (cont.) | 91 |
| XV | I Sepek | 93 |
| XVI | I Sepek (cont.) | 95 |
| <i>Traditional Ways of Sleeping, Suckling, Feeding, and Bathing</i> | | |
| XVII | Sleeping | 97 |
| XVIII | Suckling | 99 |
| XIX | Feeding | 101 |
| XX | Bathing | 103 |
| <i>Peculiarities of Maturational Path Taken by Balinese Children</i> | | |
| XXI | Late Frogging | 105 |
| XXII | Sitting | 107 |
| XXIII | Creeping | 109 |
| XXIV | All Fours | 111 |
| XXV | Squatting | 113 |
| XXVI | Standing with Support | 115 |
| XXVII | Standing Alone | 117 |
| XXVIII | Walking | 119 |
| <i>Whole-Body Postures</i> | | |
| XXIX | Balance | 121 |
| XXX | Compensatory Balance | 123 |
| XXXI | Postural Flexibility | 125 |
| XXXII | Symmetry | 127 |
| XXXIII | Postural Variations | 129 |

Contents

| Plates | Page |
|--|------|
| XXXIV Extension of Body Parts | 131 |
| XXXV Flexion of Body Parts | 133 |
| XXXVI Outward Rotation | 135 |
| XXXVII Inward Rotation | 137 |
| XXXVIII Low Tonal Organization | 139 |
| <i>Handling Children</i> | |
| XXXIX Firm Hands | 141 |
| XL Inattentive Hands | 143 |
| XLI Attentive Hands | 145 |
| <i>Hand and Foot Postures</i> | |
| XLII Prehension | 147 |
| XLIII Prehension (cont.) | 149 |
| XLV Ulnar Grasp | 151 |
| XLVI Individuation of Fingers | 155 |
| XLVII Individuation of Fingers (cont.) | 157 |
| XLVIII Little Finger Abduction | 159 |
| XLIX Forefinger Extension and Abduction | 161 |
| L Cupped Hands | 163 |
| LI Fanning Hands | 165 |
| LII Total Foot Postures | 167 |
| LIII Toe Postures | 169 |
| <i>Special Aspects of Behavior</i> | |
| LIV Disassociated Body Parts | 171 |
| LV A Disassociated Hand | 173 |
| LVI Disassociated Eyes | 175 |
| LVII Tantrums | 177 |

Contents

| | Page |
|------------------------------|------|
| Plates | |
| LVIII Finger to Mouth | 179 |
| Conclusion, by Margaret Mead | 181 |

Appendixes

| | |
|---|-----|
| 1. Practical and Theoretical Steps Involved in This Research, by Margaret Mead | 189 |
| 2. Notes to Chapters | 209 |
| 3. Bibliographical Note | 211 |
| Index-Glossary | 219 |