

**Palavras e Imagens.
comparações entre textos, legendas e fotografias na obra
Naven de Gregory Bateson¹**

***Words and Pictures.
comparisons between texts, captions and photos in the work
Gregory Bateson's Naven***

Marialba Rita Maretti²

RESUMO

O objetivo deste artigo é trazer a luz questionamentos que se referem a relação, muitas vezes problemática, entre imagens e palavras. De ordens semânticas diferentes, mas também muitas vezes complementares, as relações existentes entre narrativas textuais e narrativas imagéticas nem sempre ganham a atenção que merecem nos estudos da área de Antropologia Visual. Sendo assim, partiremos das imagens contidas na obra *Naven* de Gregory Bateson - estudo de uma cerimônia homônima praticada pelos latmul, tribo da Nova Guiné, em meados dos anos 1930 -, a fim de acompanharmos a montagem fotográfica que Bateson utiliza no livro, realizamos três experimentos com o objetivo de comparar a utilização, complementariedade e diferenças entre textos, legendas e fotografias na obra.

Palavras-chave: *Naven*. Gregory Bateson. Fotografia. Antropologia Visual.

ABSTRACT

This paper aims to en light questions that are related to the often problematic relationship between images and words. The relationship between textual narratives and imagery narratives which comes from different semantics though complementary ones, do not always get attention they need in Visual Anthropology is studies. Thus in order to persue the photographic assembling which Gregory Bateson uses in his book *Naven*, a study of a the homonymous ceremony practiced by the New Guinea's tribe latmul in the mid 1930s, three experiments will be carried out in order to compare the us age, the complementarity and the differences between texts, captions and photos.

Key words: *Naven*. Gregory Bateson. Photography. Visual Anthropology.

¹ As reflexões contidas neste artigo fazem parte da dissertação de mestrado "Iconografia *Naven*. Estudo sobre as imagens da obra *Naven* de Gregory Bateson", realizada com auxílio Fapesp, defendido pela autora no programada de pós graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

² Graduada e Licenciada em Ciências Sociais, especialista em Artes Visuais pela Unicamp e mestre em Multimeios/Antropologia Visual pela mesma universidade, mestrado realizado com auxílio fapesp.



O objetivo desse artigo é trazer a luz questionamentos que se referem a relação, muitas vezes problemática, entre imagens e palavras. De ordens semânticas diferentes, mas também muitas vezes complementares, as relações existentes entre narrativas textuais e narrativas imagéticas nem sempre ganham a atenção que merecem nos estudos da área de Antropologia Visual.

Sendo assim, resolvemos partir da obra *Naven* de Gregory Bateson. A obra - recentemente traduzida para o português - trata do estudo de uma cerimônia homônima ao título praticada pelos latmul, tribo da Nova Guiné, em meados dos anos 1930, destinada a congratular o filho de uma irmã por um feito considerado adulto. Em *Naven*, após trezentas páginas com uma análise tripla do ritual (etológica, sociológica e estrutural), Bateson apresenta 28 pranchas fotográficas totalizando 49 fotografias, as quais são constantemente referenciadas durante o relato etnográfico.

A fim de perseguirmos a montagem fotográfica que Bateson utiliza em *Naven* realizamos três experimentos:

1) a primeira experiência é buscar comparar as relações entre fotografia e texto utilizadas por Bateson em *Naven* e em *Balinese Character*. Contudo, se levarmos em consideração que a grande empreitada (no que se refere ao uso da fotografia enquanto recurso metodológico) ainda estaria por vir com a publicação de *Balinese Character: a photographic analysis* anos mais tarde, poderemos compreender como Bateson concebeu a relação entre imagem e texto no início de sua trajetória como antropólogo. Nesse sentido, pretendemos evidenciar como as prerrogativas existentes em *Naven* encontram eco na confecção de *Balinese Character*;

2) a segunda experimentação refere-se a montagem que Bateson utiliza no “caderno de fotos” de *Naven*. Buscaremos por meio de um conjunto de seis pranchas fotográficas, 22, 23, 24, 25, 26 e 27, compreender como o autor buscou realizar uma segunda narrativa de ordem visual na obra.

Por último, 3) o terceiro ensaio busca exemplificar a circularidade presente no livro *Naven*, para tanto, buscamos encontrar ligações entre duas pranchas fotográficas que não se referenciam em suas legendas, a saber, a primeira e a última fotografias.

Para iniciar o primeiro experimento, relembramos que, após a pesquisa realizada junto aos latmul, Bateson casa-se com Margaret Mead em Singapura, a caminho de seu próximo trabalho de campo, que irá ser feito pelo casal: uma proposta multidisciplinar financiada pelo Comitê para Estudos da Demência Precoce (esquizofrenia), em Bali.

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 latmul. O problema em comum (na pesquisa que ambos realizaram com os balineses) girava em torno das emoções e das maneiras através dos 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 temperamento. 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 latmul da Nova Guiné. (MENDONÇA, 2005, p. 43).

O resultado deste trabalho, com duração de dois anos em campo, foi o livro *Balinese Character: a photographic analysis*. O objetivo central desse livro é indicado por Mendonça (2005) ser um teste da utilidade da fotografia como ferramenta etnológica. Assim, o trabalho de campo se desenrolou com Bateson clicando incessantemente enquanto Mead realizava anotações textuais, a fim de descrever o contexto de cada tomada. Ao final, foram cerca de 25000 fotografias³, para a publicação foram selecionadas 759, dispostas em cem pranchas fotografias agrupadas por temas⁴. Tais pranchas são compostas de uma dupla página, que aberta nos fornece, de um lado, um conjunto de fotografias e, de outro, comentários descritivos e analíticos sobre estas fotos. Como explicado por Mendonça:

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

³ Além dos registros fílmicos realizados durante a mesma expedição. Para aprofundar sobre a questão sobre esta obra, além das demais obras de Mead indicamos: MENDONÇA, João Martinho de. *Pensando a visualidade no campo da Antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. 2005. 450 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas.

⁴ A organização da obra *Balinese Character* foi analisada e descrita por Samain em seu longo prefácio ao livro: SAMAIN, Etienne e ALVES, André . *Os Argonautas do Manguê (André Alves): precedido de Balinese Character (re)visitado (Etienne Samain)* . 1. ed. Campinas e São Paulo: Editora da UNICAMP e Imprensa Oficial, 2004. v. 1.

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 arquivo). 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. (MENDONÇA, 2005, p. 89).

Mendonça (2005, p. 85), indica que tanto a escrita quanto a fotografia constituíam para o casal duas técnicas comunicacionais, “dois métodos parciais de descrição do *ethos*” balinês. Assim, tanto a escrita quanto a visualidade foram utilizados em conjunto de forma a enriquecer a descrição e a análise. O autor ainda salienta que “a forma de apresentação das imagens surge como um modo peculiar de refletir sobre as relações internas entre diferentes contextos em uma mesma sociedade”. (MENDONÇA, 2005, p. 90), já que a obra apresenta além de fotografias, gravuras e desenhos balineses que visualizados em conjunto, produzem novos sentidos e explicações do *ethos* desta sociedade.

A fim de demonstrar mais claramente como se dá o dialogo entre texto e imagem na obra *Balinese Character*, iremos na página seguinte reproduzir uma prancha fotográfica desta obra⁵.

Balinese Character foi considerado, por Collier (1973) como o ponto inicial de uma nova disciplina, denominada Antropologia visual. Com a publicação desta obra: “Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram a primeira e exaustiva pesquisa, nunca superada até o presente, de uma outra cultura, cujos resultados foram publicadas no *Balinese Character*” (Collier, 1973, p. 08). Na mesma trilha de Collier, Samain (2004) considera *Balinese Character* como sendo

um livro que evocaria, pela primeira vez na história da Antropologia visual, numa constante interação entre registros verbais e registros visuais (concebidos como verdadeiras fontes de pesquisa e não apenas como meras e possíveis ilustrações), os modelos e os processos de socialização por meio dos quais uma criança nascida em Bali incorpora a cultura de seu povo e se torna um autêntico balinês. (SAMAIN, 2004, p. 53).

Corroborando com a visão de Collier e Samain, Ricci (2006) apresenta o livro de Bateson e Mead, e ressalta o fato de que pela primeira vez a “fotografia e

⁵ Ainda não existe uma tradução de *Balinese Character* para a língua portuguesa, devido a isto reproduziremos uma tradução feita por João Martinho de Mendonça, presente em: MENDONÇA, João Martinho Braga de. “Composições verbais-visuais a partir da obra de Mead e outros autores” in _____. *Pensando a visualidade no campo da Antropologia. Reflexões e usos da Imagem na obra de Margaret Mead*. 2005. 450 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, p. 290 – 291.

cinema são usadas como documentos primários da pesquisa sobre campo e não somente como mero suporte da observação e conseqüentemente com função ilustrativa da escrita⁶ (RICCI, 2006, p. 22).

O pesquisador Sébastien Darbon (2005), cujo posicionamento é de levantar limitações quanto ao uso de imagens em pesquisas, aponta para a maestria metodológica de Margaret Mead e Gregory Bateson em *Balinese Character*, a qual

além da maneira – seguramente exemplar – com que a imagem era concebida como instrumento de realçar uma dimensão metodológica. Essas fotografias vêm sistematicamente acompanhadas de dois tipos de comentários: uma contextualização e um início de interpretação de um lado, uma descrição sistemática do que se vê na foto de outro lado. Em suma, uma espécie de redundância. Em outras palavras, Bateson considera que, de um simples ponto de vista descritivo, a fotografia não basta. (DARBON, 2005, p. 103).

Um posicionamento contrario a estes, a respeito da conjunção entre escrita e imagem na obra do casal, foi feito por Freire (2006), que apontou as fotografias em *Balinese Character* como não passando de meras ilustrações. O autor defende que esta etnografia poderia ter sido construída sem a presença das imagens, o que não declinaria em nada seu conteúdo.

menos do que uma descrição *com* fotografias, trata-se, nessa obra, de uma descrição *de* fotografias. Ora, mas a descrição, em linguagem escrita, de um determinado tema a partir de fotografias, não pode ser comparada a uma descrição desse mesmo tema a partir da observação do mundo real, tampouco à descrição de fotografias que acompanham o texto e estão, conseqüentemente, à disposição do leitor, como é o caso de *Balinese Character*. Isso significa dizer – e os autores o dizem – que *Balinese Character* é o resultado da combinação de fotografias, das legendas que as acompanham e da introdução escrita por Margaret Mead. Não obstante, o que nos parece importante ressaltar aqui, num primeiro momento, é o caráter redundante das legendas em relação às imagens. O que nos leva a, em termos provocativos, lançar a hipótese de que, mesmo sem as fotografias, *Balinese Character* seria uma etnografia dos vários aspectos do comportamento balinês estudados pelos dois autores. Tal como foi finalmente publicado, *Balinese Character* seria uma etnografia desse comportamento ilustrada com 759 fotografias. (FREIRE, 2006, p. 64-65).

Contudo, o norte de nosso primeiro experimento é seguir a pista indicada por Ricci (2006), o qual afirma que o uso da fotografia em *Naven* já parece representar a orientação de diálogo entre imagem e escrita que reaparecerá, posteriormente, em *Balinese Character*.

Neste volume [*Naven*] o uso da fotografia parece já prefigurar a orientação

⁶ Do original: “fotografia e cinema vengono usati come documenti primari della ricerca sul campo e non soltanto come mero supporto dell’osservazione e conseguentemente com funzione illustrativa della scrittura”. (Ricci, 2006:22). (Tradução minha).

dialógica entre imagens e escrita o qual é implantado em *Balinese Character*. A utilização somente da palavra escrita é evidentemente um forte limite para Bateson em *Naven* (...) O que o obriga a tomar conta das duas perspectivas antagônicas: o empirismo da escola inglesa dentro da qual se formou e a tensão epistemológica e reflexiva que caracterizou toda sua obra. A confirmação disso é o uso das fotografias enquanto, ao mesmo tempo, documentos diretos da realidade mesma e reveladoras do tom emotivo, ao qual ele estava empenhado. A colocação das fotografias em *Naven*, acompanhadas de amplas legendas – intuindo, o autor, provavelmente, o estatuto ambíguo da fotografia no eixo entre evidência e incomunicabilidade – deixa entrever a importância metodológica por ele atribuída à ligação dialógica entre escrita e imagem, levada às extremas consequências no futuro trabalho conjunto com Margaret Mead⁷. (RICCI, 2006, p. 15).

Outro autor que levanta esta mesma hipótese – de continuidade do trabalho de *Naven* em *Balinese Character* – é Mendonça, o qual aponta que

a 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”, permitiu a Bateson constituir um extenso campo visual para explorar concretamente suas formulações ensaiadas em *Naven*. (MENDONÇA, 2005, p. 83).

Portanto, partindo do pressuposto similar entre escrita e fotografia tanto na obra *Naven* quanto em *Balinese Character*, buscaremos em nossa primeira experiência aprofundar essa questão através da comparação entre o texto da monografia, as legendas das fotografias e as próprias imagens. Para iniciarmos essa reflexão, temos como referência, a metodologia empregada por Samain (1995) em seu estudo sobre as fotografias de Bronislaw Malinowski. Ou seja, serão examinadas as legendas das fotografias e a relação existente entre a(s) foto(s) e o texto escrito.

Lembramos que, no decorrer da monografia, Bateson faz referências ao

⁷ Do original: “In questo volume l'uso della fotografia sembra già prefigurare l'orientamento dialogico fra immagini e scrittura su cui è impiantato *Balinese Character*. L'utilizzo della sola parola scritta è evidentemente un forte limite per il Bateson di *Naven* (...) che lo costringe a tener conto di due prospettive fra loro antagoniste: l'empirismo della scuola inglese entro cui si è formato e la tensione epistemologica e riflessiva che há caratterizzato tutta la sua opera. A conferma di ciò è l'uso delle fotografie in quanto, allo stesso tempo, documenti diretti della realtà stessa e rivelatrici del tono emotivo alla cui ricerca egli era impegnato. La collocazione delle fotografie in *Naven*, accompagnate da ampie didascalie – intuendo l'autore, probabilmente, lo statuto ambiguo della fotografia in bilico fra evidência e incomunicabilità – lascia intravedere l'importanza metodologica da lui attribuita al legame dialogico fra scrittura e immagini, pertanto alle estreme conseguenze nel successivo lavoro congiunto com Margaret Mead. (Ricci, 2006, p. 15). (Tradução minha).

caderno de fotos localizado no final do livro⁸. Vale lembrar que, conforme Samain (2005, p. 131), Bateson busca, em *Balinese Character*, a conexão, a ligação entre os seres vivos, ou seja, “é uma obra circular, em perpétuo movimento, de tal modo que nunca se sabe onde exatamente começa e, sobretudo, quando terminará”. Desta forma, a localização das imagens fotográficas, juntamente com suas longas legendas, ao final do livro não significa necessariamente que estão em segundo plano em relação ao texto da monografia. Pelo contrário, podemos pensar que Bateson considerou esse caderno verbo-visual final como sendo uma forma de enriquecer o relato escrito. Nele as fotografias são geralmente conectadas ao texto e vice-versa, além de estarem conectadas entre elas mesmas. Tal como visto em *Naven*, as narrativas textual e imagética se auto referenciam, ao mesmo tempo em que possuem uma relativa interdependência.

Nosso primeiro experimento consiste em realizar uma comparação entre texto e imagem, ou seja, confrontaremos as legendas das fotografias, as prancha fotográfica e o relato etnográfico do livro *Naven*. Para tanto, reproduziremos o trecho do livro em que Bateson cita a prancha fotográfica, em seguida, a imagem fotográfica e, por último, legenda da fotografia, para que possamos, visualizar as diferenças, semelhanças e complementos existentes entre esses tópicos.

Destacamos, nesta experimentação, as primeiras referências feitas por Bateson às imagens fotográficas, localizadas no capítulo 2 - “As cerimônias do *Naven*”, nas páginas 78 e 79, da tradução portuguesa. Durante a descrição Bateson faz três menções às pranchas fotográficas de números entre 2 e 4. Escolhemos este exemplo por apresentarem duas características: a) ser um retrato da cerimônia que intitula a obra, ou seja, nestas páginas, o autor descreve o ritual tema do livro e, b) devido as citações para com as fotografias serem relativamente próximas, o que nos possibilita transcrever o texto integralmente desde a primeira até a última alusão às fotografias, de forma a realizar uma análise mais cuidadosa da relação entre texto e imagem. Desta forma, nas colunas a seguir serão transcritas duas páginas do *Naven* - 78 e 79 – e as pranchas fotográficas de 2 a 4. Baseamos-nos na versão em português, porém, inserirmos, nas análises, algumas palavras chaves do original em inglês.

⁸ Relembrando que, no livro *Naven*, Bateson apresenta as vinte e oito pranchas fotográficas, somente após as trezentas páginas de descrição e análise tripla da cerimônia, totalizando quarenta e nove fotografias, cada uma com longas e detalhadas legendas. Na medida em que nem todas as imagens, contidas do caderno de fotos, são citadas ao longo do corpo do texto.

A fim de obter uma melhor visualização dos três elementos (“corpo do texto”, “legenda das fotografias” e “fotografias citadas no corpo do texto”) estes serão apresentados com alguns destaques em negrito, que objetivam ressaltar, visualmente, as semelhanças existentes entre o “corpo do texto” e a “legenda das fotografias”. Após estas três partes, apresentaremos uma análise contendo uma dissecação das informações contidas no “corpo do texto”, nas “legendas” e nas fotografias.

O que mais chama a atenção nas cerimônias é os homens vestirem roupas femininas e as mulheres, roupas masculinas. O *wau* classificatório veste-se com os mais imundos trajes de viúva e, quando está assim ataviado é referido como “*nyame*” (“mãe”). As fotos 2 a 4 mostram **dois waus** classificatórios vestidos para o **Naven** do rapaz, em **Palimbai**, que fizera **uma grande canoa** pela primeira vez na vida. Eles puseram as **saías mais velhas, imundas e amarrotadas**, que apenas as viúvas mais feias e mais decrepitas poderiam usar, e, assim como as viúvas, foram cobertos com cinzas. Investiu-se considerável criatividade na vestimenta, que visava a criar um efeito de decrepitude total. Sobre as cabeças colocaram **velhas capas esfarrapadas e puídas**, que começavam a se desfazer de tão antigas e deterioradas. Suas barrigas estavam amarradas por cordões, como as das mulheres grávidas. De **seus narizes**, em vez dos pequenos triângulos de conchas de madrepérola usados pelas mulheres nas ocasiões festivas **pendiam grandes massas triangulares de panquecas de sagu, sobras de uma refeição já bem passada.**

Nesses trajes repulsivos, e com rostos absolutamente sérios (sua seriedade era notada com especial aprovação pelos espectadores), as duas “mães” **andavam coxeando pela aldeia**, cada uma usando como bengala **um remo de cabo curto, como fazem as mulheres.**

Na verdade, mesmo com esse apoio, elas **mal podiam andar, em vista de sua decrepitude.** As **crianças da aldeia saudavam essas personagens com gargalhadas ruidosas e amontoavam-se em torno das duas “mães”,** seguindo-as aonde quer que fossem e irrompendo em novos gritos toda a vez que elas, em **sua debilidade, tropeçavam, caíam** e, ao cair, mostravam sua feminilidade assumindo no chão atitudes grotescas **com as pernas abertas.**

As “mães” perambulam pela aldeia à procura de seu “filho” (o *laua*), e de tempos em tempos, em vozes agudas e estridentes, perguntam aos espectadores aonde o rapaz havia ido. “Temos **uma galinha para dar ao rapaz**” (Cf. Foto 2). Na verdade, durante essa apresentação **o laua havia deixado a aldeia, ou se escondido.** Assim que percebeu que seus *waus* iam envergonhá-lo, ele se afastou para evitar assistir ao espetáculo desse comportamento degradante.

Se conseguir encontrar o menino, o *wau* o humilhará ainda mais, esfregando a fenda de suas nádegas longitudinalmente na perna do seu *laua*, uma espécie de saudação sexual que consta ter o efeito de fazer com que o *laua* se apresse em conseguir objetos de valor para presentear o seu *wau* a fim de fazê-lo “ficar bem”. O *laua* deveria, pelo menos idealmente, trazer os objetos de valor de acordo com o número de vezes que o *wau* repetisse o gesto – uma concha para cada esfregada das nádegas.

O gesto do *wau* é chamado de *mogul nngelak-ka*. Nessa expressão, a palavra *mogul* significa *ânus*, enquanto *nngelak-ka* é um verbo transitivo que significa *cavar* – por exemplo, *ian nngelak-ka*, significa cavar um rego. O sufixo *-ka* é muito semelhante ao sufixo inglês *-ing*, utilizado para formar participios presentes e verbos nominais.

Presenciei esse gesto apenas uma vez. Foi quando um *wau* se

projetou subitamente em direção ao seu *laua* no meio de uma dança e realizou o gesto sobre ele, que estava homenageando os ancestrais do *wau*. Este correu por entre as pessoas, voltou as costas para o *laua*, pôs-se rapidamente de cócoras – quase caiu -, de tal maneira que, enquanto suas pernas se dobravam sob ele, suas nádegas esfregavam-se longitudinalmente na perna do *laua*.

No *Naven* específico que estou descrevendo, porém, os dois *waus* não encontraram o seu *laua* e tiveram de contentar-se em ficar perambulando pela aldeia em busca dele. Finalmente **deparam com a grande canoa que ele fizera – o feito que estava sendo celebrado. Deixaram-se cair dentro e durante alguns minutos ficaram deitados, aparentemente desamparados e exaustos (Foto 4), com as pernas afastadas em atitudes que as crianças acharam muito engraçadas.** Pouco a pouco se recuperaram, pegaram seus remos e, sentando-se no interior da canoa, na proa e na popa (as mulheres sentam-se para remar uma canoa, mas os homens ficam de pé), partiram lentamente à margem e saíram da canoa mancando. A encenação estava terminada. Eles se afastaram, lavaram-se e vestiram suas roupas costumeiras” (BATESON, 2008, p. 78 – 79). (*Grifos nossos*)

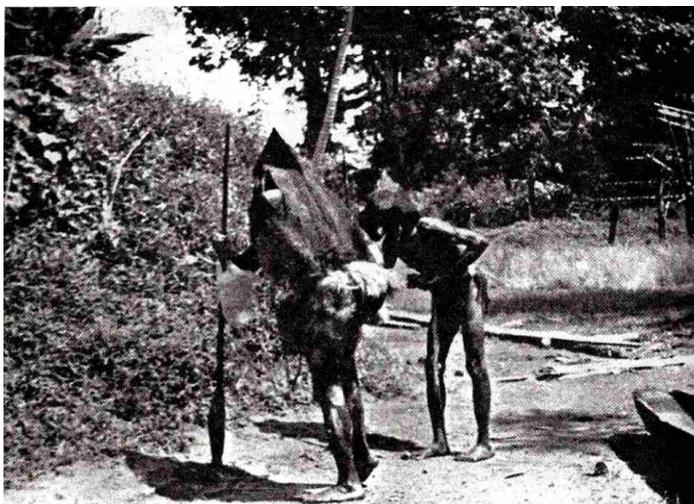


Foto 2A. Naven em Palimbai para o filho de uma irmã, quando este fez **uma grande canoa** nova. Os **dois** jovens são *waus* (irmãos da mãe) e estão **vestidos como velhas**, com **capas de chuva esfarrapadas e saias imundas**. Eles **andam claudicando pela aldeia**, apoiando-se em **remos curtos, como os usados pelas mulheres** em suas canoas. (Os homens usam remos de 3 a 3,5 m de comprimento e ficam de pé ao remar.) O mais próximo dos dois *waus* traz na mão **uma galinha branca para oferece-la a seu laua**.



Foto 2B. *Naven* em Palimbai: os dois *waus* procurando por seu *laua*.



Foto 3A. *Naven* em Palimbai. Os *waus* vão em direção à canoa feita pelo *laua*. Pendurado no nariz do *wau* mais afastado, vê-se um “ornamento” feito de sagu velho.



Foto 3B. Naven em Palimbai: um dos *waus*.



Foto 4A. Naven em Palimbai. Um dos *waus* tropeça devido a sua pretensa fraqueza. As crianças se juntam em torno dele, rindo.



Foto 4B. *Naven* em Palimbai. Um dos *waus* chega até a canoa e cai dentro dela com as pernas abertas. O outro, de quatro, aproxima-se em estado lastimável.

Não existem diferenças significativas, no que se refere ao conteúdo, se compararmos os textos das “legendas das fotografias” e do “corpo do texto”. Em ambos, a preocupação central de Bateson é descrever um ritual, *Naven*, ocorrido em Palimbai. O motivo desta cerimônia é apresentada tanto no “corpo do texto” quanto na legenda da foto 2A: a construção de uma canoa nova.

Todas as fotografias citadas no “corpo do texto” apresentam os dois atores centrais da cerimônia: dois jovens *waus* que celebram o *Naven* para o filho da irmã, ou seja, seu sobrinho, que fizera uma canoa pela primeira vez⁹. No início da descrição, o autor relata as vestimentas destes dois personagens: saias (caracterizadas como velhas, imundas e amarrotadas no “corpo do texto” e na “legenda da fotografia” como imundas¹⁰), capas (no “corpo do texto” velhas, esfarrapadas e puídas; na “legenda” há a classificação da capa como sendo de chuva e a repetição que são esfarrapadas¹¹) e, os ornamentos: cordões amarrados à cintura (igual aos usados pelas mulheres grávidas, esta informação que somente consta no “corpo do texto”) e um triangulo de sagu velho no nariz (anedota das conchas de madrepérola usadas pelas mulheres, descrito no “corpo do texto” como sendo

⁹ Recordarmos que a denominação para o filho da irmã é *laua* e para o tio que celebra o *Naven* é *wau*. E que esta cerimônia ocorre todas as primeiras vezes que o sobrinho fizer um ato considerado adulto pela primeira vez.

¹⁰ No original em inglês “bedraggled skirts”.

¹¹ Na versão inglesa “tattered raincapes”.

uma “sobra de refeição bem passada”, já a “legenda” é mais direta: “sagu velho”¹²).

Todavia no “corpo do texto” Bateson enfatiza que durante o ritual há uma troca de roupas entre homens e mulheres. Este travestimento é mais explicitado no primeiro paragrafo da página 78, onde o autor assinala que os trajes imundos vestidos pelos *wau* seriam utilizados somente pela viúva mais feia e decrepita¹³; o cordão da cintura, por grávidas¹⁴ e o ornamento no nariz por mulheres em ocasiões festivas¹⁵. Assim, somos levados a acreditar que diversas fases femininas são referenciadas e concentradas na personificação do *wau*, a saber, a mulher festiva, a grávida e a viúva.

Outra questão bem marcada tanto no “corpo do texto” quanto nas “legendas” é o fato de que todo o adorno dos *wau* é direcionado para que pareçam figuras decrepitas. No “corpo do texto” “investiu-se considerável criatividade na vestimenta, que visava criar um efeito de decrepitude total¹⁶” (BATESON, 2008, p. 78), de “atitude grotesca¹⁷” (BATESON, 2008, p. 78), “nesses trajes repulsivos¹⁸” (BATESON, 2008, p. 78). Tal efeito de senectude é agravado, além da indumentaria, pelo andar e trejeitos do *wau*: no “corpo do texto” andavam coxeando¹⁹, na “legenda” andam claudicando, tropeçam e caem.

Um ponto que merece nossa atenção é a forma com que Bateson se remete às fotografias no “corpo do texto”. A primeira referencia para com as pranchas fotográficas localiza-se na página 78, momento em que Bateson indica, sem a utilização de parenteses, as fotos 2 a 4. Este conjunto é formado por seis fotografias (2A, 2B, 3A, 3B, 4A, 4B), as quais Bateson descreve no “corpo do texto”: “as fotos 2 a 4 mostram dois *waus* classificatórios vestidos para o *Naven* do rapaz, em Palimbai” (BATESON, 2008, p. 78). A segunda menção ao caderno de fotos encontra-se na mesma página da anterior (página 78), porém como em grande parte das citações²⁰ há um parenteses - “(Cf. Foto 2)” -, a próxima menção às fotografias será na página 79, onde, como ocorrido na anterior,

¹² Na versão em inglês “ornament made of old sago”.

¹³ Do original inglês: “They put on the most filthy old tousled skirts such as only the ugliest and most decrepit widows might wear” (BATESON, 1958, p. 12).

¹⁴ Na versão inglesa: “Their bellies were bound with string like those of pregnant women” (BATESON, 1958, p. 12).

¹⁵ Da versão em inglês: “In their noses they wore, suspended in place of the little triangles of mother-of-pearls shell which women wear on festive occasions, large triangular lumps of old sago pancakes, the stale orts of a long past meal” (BATESON, 1958, p. 12).

¹⁶ Do inglês: “Considerable ingenuity went into this costuming, and all of it was directed towards creating an effect of utter decrepitude” (BATESON, 1958, p. 12).

¹⁷ Em inglês: “grotesque attitudes”.

¹⁸ No original em inglês: “in this disgusting costume” (BATESON, 1958, p. 12).

¹⁹ Na versão inglesa: “hobbled”

²⁰ Somente nas páginas 210 e 212 Bateson se remete às pranchas fotográficas sem a utilização de parenteses.

a referencia é posta separada do texto - “(Foto 4)” - sem qualquer descrição direta do que encontramos na foto citada.

Além desta diferença gráfica ao se remeter as imagens, Bateson ainda utiliza o recurso de, num primeiro momento, citar um conjunto grande de fotografias, as quais, retratam o *Naven* ocorrido em Palimbai desde seu início até seu fim; posteriormente Bateson irá retomar apenas as fotos 2 e 4. O que, pode nos levar a pensar que, talvez, o autor busque, depois de fornecernos uma visão global do *Naven*, retomar alguns detalhes presentes nas imagens. Realizando um movimento que caminha do macro para o particular, já que depois de termos a visão completo do ritual, somos convidados a olhar novamente as primeiras e as últimas pranchas do conjunto.

Ainda analisando o “corpo do texto” em relação as fotografias, verificamos que, mesmo que quase toda a totalidade de informações sejam retomadas em ambos os textos (corpo do texto e legendas), a ordem com que Bateson relata no corpo do texto o *Naven* não é a mesma em que as fotografias foram distribuídas no caderno de fotos. Se fossemos seguir o relato do autor, poderíamos reordenar as fotografias da seguinte forma: na página 78 Bateson introduz a vestimenta dos *wau*, as saias e os ornamentos, presentes nas fotos 2A e 3A; a descrição segue enfatizando que são figuras decrepitas que tropeçavam e as crianças riem do fato, foto 4A; os *wau* caem de pernas abertas, foto 4B; Bateson explica a presença da galinha branca na mão do *wau*, foto 2A novamente; logo em seguida, que o *laua* havia se escondido e era dever do *wau* o achá-lo, foto 2B, por último acham a canoa – feito pelo qual o *Naven* era celebrado – foto 4B, e, por fim, os *waus* caem de pernas abertas, o que faz com que as crianças riem, foto 4A novamente. Desta forma, se fossemos ordenar as fotografias de acordo com a descrição do texto teríamos a seguinte seqüência: 2A, 3A, 4A, 4B, 2A, 2B, 4B, 4A.

Diversamente do que ocorre no “corpo do texto”, as fotografias apresentam elementos que não são explicados ou mencionados em nenhum dos textos (“corpo do texto” ou “legendas”). Apresentaremos alguns destes pontos: no canto inferior direito da foto 2A há uma parte de uma canoa, não há qualquer indicação se esta já é a canoa feita pelo *laua* ou se é uma outra qualquer e, devido a presença desta canoa, não sabemos onde exatamente os *wau* estão perambulando, se dentro da aldeia ou perto do lago. Na foto 2B, ao fundo, na parte superior da fotografia, vemos uma estrutura de madeira, que como ocorre na imagem anterior, não existe uma descrição do que se trata, somente podemos supor que seja uma continuação da estrutura vista ao fundo no canto superior direito da foto 2A. Na foto 4A a criança do lado direito tem na mão esquerda uma vara comprida, porém, novamente, sem nenhuma explicação, se é um remo infantil ou outro

objeto. Estes elementos não descritos juntamente com o enquadramento sempre igual dado as fotografias, levamos a crer que Bateson não era realmente um exímio fotógrafo, já que não modificava nunca seu ângulo de visão, nem, tinha uma grande preocupação formal (ângulo, enquadramento, luz...) ou artística com as fotos.

Portanto, indicando que as “legendas” podem ser retomadas de forma compactas do “corpo do texto”, não havendo explicações aprofundadas como temos na página 79 sobre o gesto de esfregar as nádegas do *wau* e o esclarecimento sobre a análise gramatical do termo em *latmul*. Porém, isso não deprecia a qualidade das informações contidas nas “legendas”. Quiça, a grande diferença entre o “corpo do texto” e as “legendas” seja seu teor, já que o primeiro aparentemente é mais informativo: tem o objetivo de esclarecer os fatos e explica-los com detalhes; enquanto que, as “legendas”, talvez por estarem próximas às fotografias, contém um caráter mais descritivo: objetivam narrar o que vemos nas fotos, além de direcionar nosso olhar para que não nós percamos nas imagens.

Para finalizarmos o objetivo deste primeiro experimento, de comparação verbo-textual entre *Naven* e *Balinese Character*, podemos considerar que a relação entre imagem e texto empregada em *Naven*, realmente se aproxima muito com a utilizada com *Balinese Character* – como foi apontado por Canevacci (2001), Mendonça (2005) e Ricci (2006). Já que cada fotografia é acompanhada por longas legendas que não devem em nada em relação ao texto contido no corpo do livro. Pelo contrario, as legendas acrescentam informações, tais como, a localização da fotografia, uma descrição do que vemos na imagem e ainda uma explicação a respeito do que é retratado na imagem. Sendo assim, essas são as mesma características, apontadas por Darbon (2005, p. 103), e que também podem ser encontradas nas imagens de *Balinese Character*.

Outro ponto de confluência entre as obras é a circularidade, apontado por Samain (2005, p. 131). Tanto *Naven* quanto *Balinese Character* podem ser lidos seguindo as referências das fotos que fazem um movimento pendular, de vai e volta, do texto à imagem, da imagem ao texto e de imagem a imagem.

Contudo, sendo *Naven* precursor de *Balinese Character*, podemos elencar alguns pontos divergentes:

a) A disposição das fotografias em *Balinese Character* é feita de forma conjunta ao texto. Porém, mesmo que as imagens em *Naven* não apareçam lado a lado do texto – como é o caso em *Balinese Character* – as fotografias e o texto se completam, dialogam, interagem.

b) Nas descrições das fotografias em *Balinese Character* sempre é indicado o

nome dos personagens que compõem a foto, a localidade e a data. Em *Naven* não há esta precisão de informações. A localização das fotos é um fato que Bateson sempre teve o cuidado de apontar. Porém, no que se refere a nomes, somente encontramos tal informação em duas fotos, 23A e 24B, sendo que as demais pessoas retratadas nos ficam como anônimas. Outra questão que não aparece nas fotos é a data.

c) Enquanto que as fotografias em *Balinese Character* são apresentadas sob divisões temáticas (tais como: “elevação e respeito”, “continuidade da vida” e “aprendizagem visual e cinestésica”) em *Naven* as fotografias não possuem temas ou repartições, elas simplesmente são apresentadas ao final do livro.

d) Por último, podemos considerar que as funções metodológicas da fotografia em *Naven* e em *Balinese Character* distinguem-se. Este dado foi apresentado por Mcdougall (1997). Baseado em uma conversa entre Bateson e Mead, na década de 1970²¹, Mcdougall revela a fundamental cisão nos objetivos deste casal de autores:

Bateson queria conduzir a pesquisa por meio de filmagens, mas Mead queria primeiro filmar e analisar mais tarde. Pode-se imaginar Bateson aplicando a abordagem exploratória de *Naven* (1936) a um filme ou um projeto fotográfico, mas não neste contexto colaborativo. *Balinese Character*, finalmente, cai entre duas concepções divergentes da fotografia - uma extensão da mente, a outra uma extensão do olho²². (MCDOUGALL, 1997, p. 292).

Desta forma, segundo Mcdougall, para Bateson as imagens são extensões da mente, enquanto que para Mead são do olho. O que significa que Bateson acredita ser possível conduzir uma pesquisa através de filmagens e fotografias, ou seja, o ato de registrar as imagens (fotografando ou filmando) já constitui parte do processo de pesquisa. Por outro lado, Mead, encara as imagens como sendo apenas uma referência visual do que se pesquisou, um mecanismo para consulta, uma forma de lembrar e ter “em mãos” possíveis detalhes que auxiliam no momento do relato etnográfico.

Tomando como ponto de partida a afirmação de Mcdougall, de que as funções das fotografias em *Naven* e *Balinese Character* se diferenciam, podemos compreender as imagens fotográficas de Bateson presentes em *Naven* como uma forma narrativa, a qual comunica e cria uma locução com o leitor.

Neste momento iremos apresentar o segundo experimento. O qual tem por

²¹ Bateson, G. & Mead, M.. “Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 4, 1977, pp. 78 – 80.

²² Do original: “Bateson had wanted to conduct the enquiry by means of filming, but Mead had wanted to film first and analyse later. One can imagine Bateson applying the exploratory approach of *Naven* (1936) to a film or photographic project, but not in this collaborative context. *Balinese Character* finally falls between two divergent conceptions of photography - one an extension of the mind, the other an extension of the eye”. (Mcdougall, 1997, p. 292). (Tradução minha).

finalidade aprofundar a ideia de que o caderno de fotos constitui uma segunda narrativa de ordem visual, iremos analisar as pranchas fotográficas de 22 a 27, as quais compreendem as fotografias: 22, 23A e B, 24A e B, 25, 26A e B e 27.

Delimitamos este conjunto devido ao fato de que, no decorrer do livro *Naven*, estas fotos são citadas no mínimo uma vez (com exceção da foto 23), outro motivo que levou-nos a tomar este grupo foi que, a foto 23, é a única do caderno de fotos que em sua legenda cita um capítulo do livro, e por fim, na maioria das legendas há referência a outras fotos que compõem este mesmo bloco. Desta forma, acreditamos que estas fotos são uma amostra privilegiada das principais características das pranchas fotográficas: a) serem citadas no relato etnográfico; b) suas legendas referenciem outras fotografias e, c) haver o caso específico de uma foto se remeter ao corpo do texto.

Apresentamos abaixo uma tabela para demonstrar especificamente as relações que se estabelecem entre estas fotografias:

Tabela 1. Relações entre as fotografias 22 a 27.

Prancha Fotográfica	Capítulo(s) de <i>Naven</i> em que é citada	Referência em sua legenda
22	Capítulo 12, 13 e 15	Foto 26
23	---	Capítulo 12
24	Capítulo 07 e 13	---
25	Capítulo 12	Foto 27
26	Capítulo 10	Foto 22
27	Capítulo 12	---

Neste momento objetivamos pensar estas fotografias como uma totalidade, tendo a ideia de que juntas formam um conjunto de significado. Salientamos que a organização das imagens tanto na versão inglesa quanto na portuguesa são idênticas: apresentando cada prancha em uma página, da mesma forma que as organizamos a seguir.



Foto 22. Homem da aldeia de Mindimbit, de personalidade orgulhosa, excitável e teatral, que é a preferida nos homens. Esse homem, na verdade, era considerado pelos latmul como demasiado instável. Era um informante entusiástico, mas confuso e não confiável. Sua postura mostra a reação dos homens à câmera (cf. Foto 26). Ele segura na mão sua vareta de cal, pronto para raspá-la na abertura da caixa de cal a fim de produzir um barulho alto, expressivo de orgulho ou raiva.

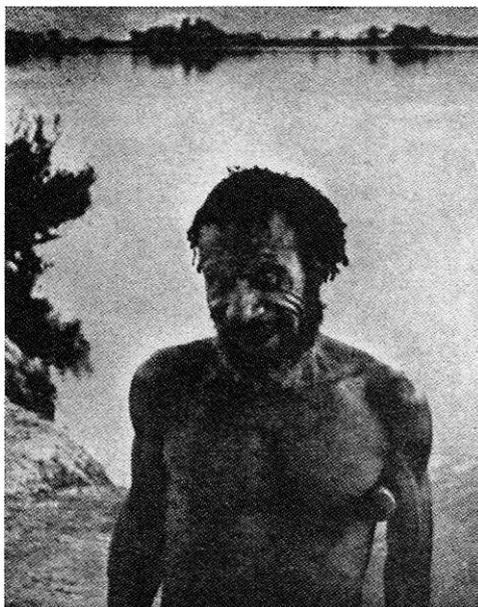


Foto 23A. Mali-kindjin, de Kankanamun, cuja personalidade é descrita no Capítulo 12.

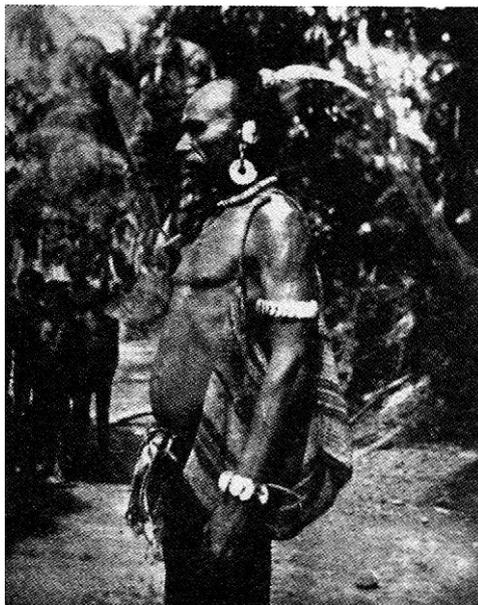


Foto 23B. Homem da aldeia de Tambunum.



Foto 24A. Nativo de Mindimbit. Homem do tipo sensato e com físico levemente pícnico: homem muito inteligente e espirituoso e um dos meus informantes mais instruídos, a quem muito conhecimento esotérico foi confiado porque os mais velhos não tinham medo de que ele expusesse seus segredos em um acesso de raiva. Os pingentes de sua vareta de cal contam os homens que ele matou.



Foto 24B. Tshimbat, nativo de Kankanamun, um produto do contato cultural.



Foto 25. Efígie modelada sobre o crânio de uma mulher. Era uma nativa de Kankanamun, falecida cerca de três gerações antes. Seu crânio foi limpado, exibido em cerimônias mortuárias, e finalmente enterrado, conforme o costume. Mas, como ela era considerada notavelmente bonita, posteriormente os homens desenterraram a efígie (e provavelmente a substituíram por outro crânio, na sepultura). Desde então seu crânio tem sido usado nas cerimônias de *mbwatnggowi* (cf. Foto 27). Seu nariz longo era especialmente admirado. Na imagem, o seio é a casca de um coco partido ao meio.

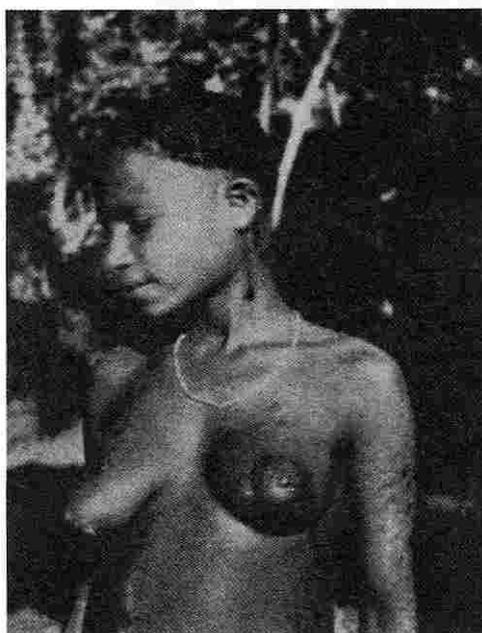


Foto 26A e B. Duas mulheres de Kankanamun mostram recato diante da câmera (Cf. Foto 22).



Foto 27. Uma figura de *mbwatnggowi*, em Kankanamun. Uma efígie modelada sobre o crânio de um morto, escolhido por sua boa aparência, é montada como cabeça de um boneco e extraordinariamente ornamentada. O objeto branco acima da cabeça é um prato europeu que, sendo mais brilhante e mais branco, é usado no lugar de uma concha Melo. O ornamento de conchas é pendurado como uma extensão do nariz. A cerimônia é um segredo iniciatório, mas alguns poucos homens dizem também que ela tem como objetivo promover a prosperidade e a fertilidade da aldeia. A dança é executada à noite, atrás de uma cortina de folhas de bananeira totêmicas. Os homens seguram os bonecos pelas traves de madeira em que estes são montados e os levantam acima da cortina, de tal forma que as mulheres, que estão de pé compondo o público, vejam as figuras como fantoches. Cada clã tem seu *mbwatnggowi*, e o principal interesse dos nativos na cerimônia está em sua natureza espetacular e em suas origens esotérica, não em seu efeito sobre a fertilidade.

O primeiro ponto marcante neste conjunto de imagens é que são apresentadas, primeiramente, fotografias que retratam homens (pranchas 22, 23 e 24), posteriormente são apresentados figuras femininas (prancha 25 e 26). A fotografia 27 remete à uma efígie modelada sobre um crânio, a qual não é possível saber se tratava de um esqueleto masculino ou feminino.

Neste coletivo fotográfico, assim, é evidenciado a diferença marcante entre os sexos, fato apresentado no decorrer de todo o livro: a postura altiva dos homens no dia-a-dia – que pode ser conferida na legenda da foto 22: “personalidade orgulhosa, excitável e

teatral²³ –, contrastada com a timidez feminina cotidiana, fotos 26 A e B, a qual somente desaparece nas cerimoniais rituais, retratadas nas prancha 25. Desta forma, as imagens descrevem e revelam a personalidade oposta entre homens e mulheres.

Refletindo somente sobre os retratos masculinos, pranchas 22, 23 e 24, verificamos cinco retratos de homens:

- Dois pertencentes a aldeia de Mindimbit (foto 22 e 24A) que tem em comum sua vestimenta, a cor branca no corpo, suas varetas de cal²⁴, são ambos informantes do etnólogo, porém, o da fotografia 22 é caracterizado na legenda como “confuso e não confiável²⁵”, enquanto, que o da foto 24A é qualificado como “um dos mais instruídos²⁶”;

- Outros dois homens da aldeia de Kankanamun, foto 23A e 24B. Chamamos especial atenção para a legenda da foto 23A, que na versão portuguesa (apresentada anteriormente) consta o número do capítulo que faz referencia, 12, ao passo que na legenda da versão inglesa é apresentado o título do capítulo “Tipos preferidos” (“Preferred Types”). Mesmo que estas fotos estejam localizadas em pranchas separadas podemos compara-las, pois as roupas (ausência de camisa) e postura teatral, do tipo ideal masculino retratado na foto 23A, contrasta com as vestimentas (calças brancas e cinto) e personalidade (menos teatral) do homem da foto 24B, o qual é qualificado como “produto do contato cultural²⁷”.

- O último homem deste conjunto de fotos é da aldeia de Tambunum, foto 23B, o qual, carrega uma bolsa, único com tal acessório, também está ornamentado com adereços de conchas, objeto típico na sociedade latmul. Do lado esquerdo da imagem vemos um grupo de crianças, provavelmente curiosas com o etnógrafo e sua câmara.

Desta forma, podemos concluir que Bateson nos apresenta três tipos de homens: o orgulhoso, foto 22, discreto, foto 24A e o produto cultural, foto 24B.

Sobre os retratos femininos, somente temos dois, a prancha 26, as quais retratam mulheres da aldeia de Kankanamun. Ambas estão com os seios a mostra, viradas para o lado esquerdo e não encaram a câmara. Podemos supor que Bateson não tirava muitas fotos de mulheres por ele mesmo ser um homem, o que poderia embaraça-las ou dificultar seu acesso à elas.

A prancha 25 também retrata um rosto feminino, porém este é uma efígie, quando viva a modelo desta figura vivia na mesma aldeia das nativas da foto 26 (Kankanamun).

²³ Do original em inglês: “man of Mindimbit village of the proud, excitable, dramatising personality”.

²⁴ Na versão inglesa: “lime stick”.

²⁵ Do inglês: “confused and unreliable”.

²⁶ Da versão inglesa: “one of my most knowledgeable informants”.

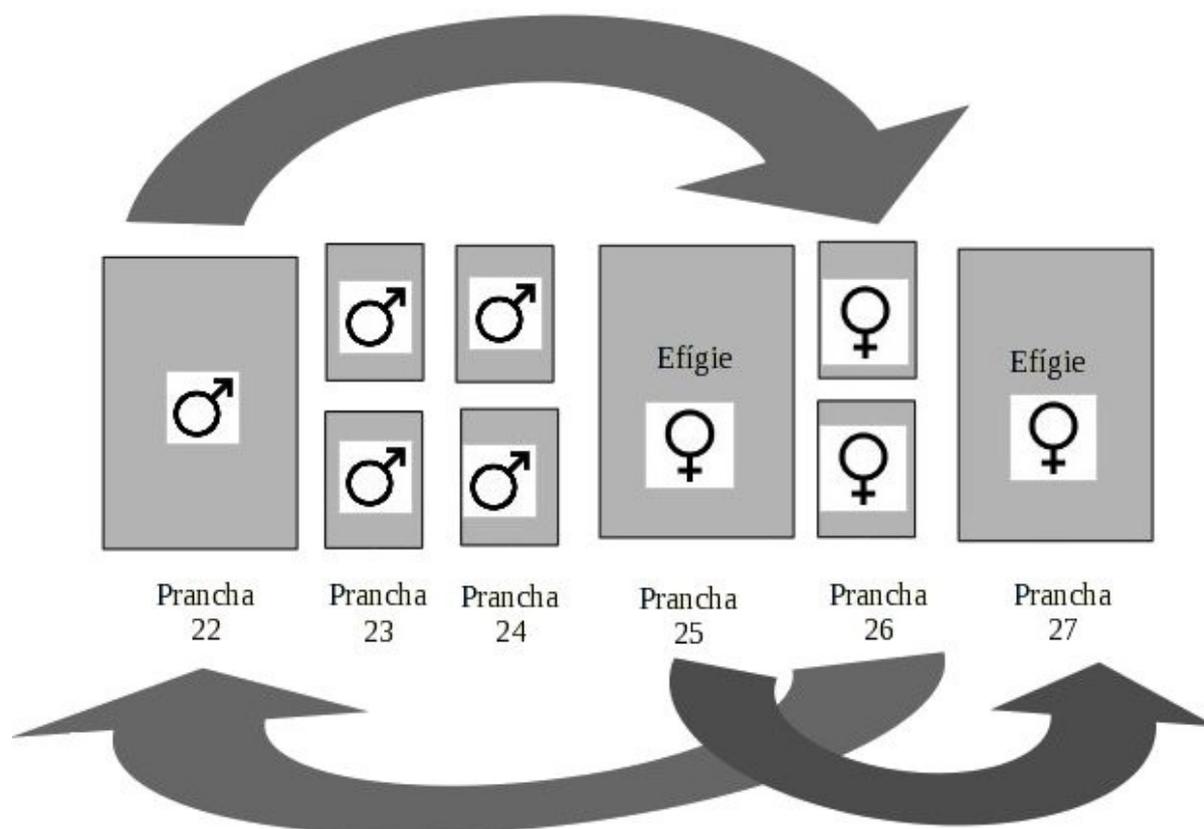
²⁷ No inglês: “product of cultural contact”.

Neste retrato a efígie está ornamentada, pintada e apresenta uma postura ereta, fatos que não encontramos nas mulheres da foto 26. Outro aspecto diferente entre as nativas da foto 26 e a efígie é o nariz alongado, característica que atribui maior beleza a mulher da foto 25.

Outro ponto de confluência entre o conjunto de fotografias é que evidenciam o padrão de beleza latmul, os narizes longos. O que, como já foi analisado, era uma questão que se colocava para Bateson. Podemos constatar a presença de narizes longos em duas fotos, as quais encontramos na legenda da foto 25 referencia para a 27. Na foto 25 há retrato de efígie modelada sobre crânio de notável beleza devido seu nariz, enquanto que a foto 27, retrata uma figura *mbwatnggowi* portadora , também, de nariz alongado.

Ademais, um aspecto relevante neste conjunto são as referencias entre as legendas das fotografias, nossa primeira prancha fotográfica, número 22, cita a penúltima foto do conjunto, a 26; em seguida a foto 23B remete ao capítulo 12 de *Naven*; a fotografia 25 aponta para a última prancha, 27, quando a 26 A e B, entrando em contraste com a “reação do homem à câmara”, prancha 22. Desta forma, além das fotográficas em pauta construir uma narrativa visual, verificamos a circularidade presente na obra de Bateson: as fotos conversam entre si e respondem, numa retomada circular, a qual realiza novas conexões, além de remetem-se ao próprio texto etnográfico.

A seguir apresentamos graficamente estas referencias: as setas indicam as citações, os quadrados cinzas as pranchas fotográficas, os quais são identificados na parte inferior com seu respectivo número e internamente seu conteúdo (o símbolo de masculino para indicar as fotos que retratam homens, o símbolo de feminino para que as retratam mulheres e a palavra “efígie” para os crânio modelados).



Atualmente, iremos expor o último experimento. O qual busca ser mais um exemplo que comprove o circuito circular da obra *Naven*, principalmente no que se refere às fotografias. Para tal, tomaremos a última prancha fotográfica, número 28, formada pelas fotografias 28A e B e, tentaremos liga-la com a primeira prancha fotográfica, que é composta apenas pela foto 1.

Ressaltamos que a foto 1 não é citada no decorrer de *Naven*, nem nas legendas nem no corpo do texto. Por outro lado, a foto 28A não é invocada em nenhuma legenda, mas é citada em três capítulos: no capítulo 9 - “O Ethos da Cultura Iatmul: os Homens” -; a foto 28B, no capítulo 4 – “Premissas culturais relevantes para a relação Wau-Laua” - e, a prancha 28 no capítulo 12 - “Os Tipos Preferidos”. Conforme tabela a seguir:

Tabela 2. Referencias a prancha fotográfica 28.

Fotografia	Capítulo(s) de <i>Naven</i> em que é citada
1	<i>Não há citação</i>
28A	Capítulo 9 - “O Ethos da Cultura latmul: os Homens”
28B	Capítulo 4 – “Premissas culturais relevantes para a relação Wau-Lau”
Prancha 28	Capítulo 12 - “Os Tipos Preferidos”

Na prancha número 1 temos o retrato da área de dança (denominada *wompunau*) da aldeia de Palimbai, inundada de água. A legenda descreve o local, evocamos especial atenção para a explicação da localização das casas cerimoniais: dispostas em ambos os lados da área de dança.

Enquanto que, na última prancha, a fotografia 28A reproduz figuras de *wagans* na preparação da área de dança da aldeia de Jentschan e, a foto 28B, uma cabeça de *mwai* apresentada na área de dança de Kankanamun.

Mesmo que as localidades destas três fotografias sejam diferentes, elas podem ser conectadas. As fotos da prancha 28 retratam figuras utilizadas em cerimônias realizadas na área de dança, enquanto que na foto 28A podemos visualizar uma pequena parte desta área. Contudo, a foto 28B é uma foto tirada no interior de uma casa de moradia, ou seja, ambas as imagens não mostram o dito local designado para dança. Tal localidade aparecerá retratada na foto 1. Desta forma, somos levados a crer que Bateson realiza um movimento de zoom com este conjunto de fotos: a foto 28B é um detalhe no interior de uma casa de moradia, a foto 28A são figuras *wagans* na preparação de uma área de dança e, a foto 1 é a área de dança total, onde temos até mesmo a indicação de onde se localizam as casas de moradia.

Portanto, esta sobreposição de elementos – interior da casa, figuras na área de dança e por fim uma visão ampla do *wompunau* –, nos leva a considerar que Bateson realiza um movimento circular entre as fotografias, mesmo que não a indique no texto. Tal movimento é realizado entre as fotografias já que as últimas fotos são demonstrações de objetos usados na área apresentada na foto 1, quando está não está encharcada.

Reproduzimos abaixo esta seqüência de fotografias, da mesma forma em que é apresentada na tradução portuguesa, cada prancha em uma página, na versão inglesa a

foto 1 está sozinha em uma lauda, porém a prancha 28 é colocada em uma única página.



Foto 1. Área de dança de Palimbai na estação das cheias. O *wompunau* ou área de dança é uma longa avenida que vai até o centro da aldeia. Nela ficam as casas cerimoniais dos homens, uma das quais aparece na imagem. As laterais do *wompunau* são ladeadas de elevações do terreno, onde se plantam coqueiros, crótons, bananas etc. para que fiquem acima do nível da enchente. As casas de moradia ficam em ambos os lados do *wompunau*, ocultadas por essa vegetação. A fotografia foi tirada do andar superior de outra casa cerimonial e no primeiro plano imediato veem-se as partes superiores de dracenas que crescem no *wak*, ou cômodo cerimonial, pertencente a essa casa. Atrás destes, uma mulher está remando uma pequena canoa, cruzando o *wompunau*. Defronte e à esquerda da casa cerimonial afastada, vê-se o seu *wak*.



Foto 28A. Figuras de *wagans* com enormes narizes, em Jentschan. Esta imagem mostra a preparação da área de dança para as danças dos *wagans*. No fundo, à direita, pode-se ver a frente da casa cerimonial. Diante desta há uma cortina de folhas de bananeira, pela qual vão passar os dançarinos que personificam os *wagans*. As duas figuras à frente da cortina foram rápida e secretamente arrumadas e ornamentadas nos dois dias que precederam a dança. Foram colocadas na área de dança nas primeiras horas da manhã, de forma que as mulheres ao acordarem já a encontraram preparada. Cada figura consiste de uma trave

colocada em angulo elevado em relação ao chão; no alto dessa trave um rosto é colocado. O rosto é um enorme laço – o nariz – e junto à base dele duas cascas de coco são fixadas para representar os olhos. Na junção do rosto com a trave pendura-se uma grande folha de sagu, que vai descaindo até o chão. As lâminas das folhinhas dessa palma foram retiradas, e grandes frutos de cor laranja foram enfiados pelas nervuras, até a nervura central. Essa folha do sagu é descrita como o ioli (capa de chuva) da figura. A trave mesma está inteiramente coberta com plantas ancestrais totêmicas: uma das figuras está decorada com ancestrais da metade Mãe e a outra, com ancestrais da metade Sol. Diante das duas figuras, há um retângulo fechado formado de folhas brancas de palmeira. É o “lago” em que os *wagans* vão dançar.



Foto 28B. Cabeça de uma máscara *mwai*, em Kankanamun. *Mwais* são máscaras de formato comprido e cilíndrico, e a cerimônia em que elas se apresentam realiza-se na área de dança do *tagail* (Casa cerimonial dos mais novos). A cerimônia é um análogo júnior das danças dos *wagans*. A imagem mostra a face entalhada, destacada da estrutura de formato característico. O nariz se estende formando um longo apêndice e terminando em uma cabeça de cobra. A face é feita de madeira, à qual se fixam conchas por meio de barro trabalhado com cal e óleo. Ela está pendurada em uma casa de moradia, com vários enfeites de concha ao fundo.

Tendo realizado a exegese da relação texto e fotografias na obra *Naven*, concluímos que no decorrer do livro, Bateson realiza uma tripla análise sobre o ritual *Naven* (a partir de três pontos de vista: etológico, sociológico e estrutural), enquanto que nas imagens há uma corroboração de duas aproximações, por um lado a textual, presente nas legendas e, por outro lado a visual, através das imagens. Ou seja, Bateson busca tanto no corpo do livro quanto no “caderno de fotos” realizar diferentes aproximações,

lançando diferentes olhares sobre o mesmo tema. Desta forma, o livro é formado de diferentes narrativas: primeiro com o texto, depois com as legendas e por último com as imagens. Constituindo assim, uma obra que pode ser lida, compreendida e consultada por diversas formas.

Trilhando, assim, a mesma linha de pensamento sugerida por Caiuby (2008, p. 457): “De modo cada vez mais freqüente, as imagens vêm sendo estudadas como forma de linguagem.” Sendo assim, as imagens de *Naven* podem ser identificadas como uma *montagem*, ou seja, uma narrativa por meio de fotografias que só consegue produzir um sentido porque foram organizadas – por Bateson – de forma a constituir algo além de mera ilustração do texto escrito. Conforme destacado por Caiuby

Talvez seja possível pensar a montagem, tal como foi proposta por Eisenstein, como uma tentativa do discurso visual de produzir algo que vá além das imagens efetivamente captadas, mesmo que se valendo delas e de sua justaposição para produzir novos sentidos (CAIUBY, 2008, p. 463).

A fim de aprofundarmos tal ideia, podemos considerar que as fotografias, quando vistas juntas no caderno de fotos, comunicam de forma eficiente, ampliando o sentido contido em cada uma delas. Ou seja, devemos apreender as relações entre as imagens. Assim, a montagem realizada por Bateson em *Naven* produz sentido porque as fotografias se relacionam entre si, realizando um movimento pendular entre as próprias imagens, tal relação é evidenciada, mais fortemente, pelas referências e citações entre as imagens – como ocorre entre as fotos 18B e 16B, 19B e 19A, 21A e 20, 22 e 26 e, 25 e 27.

Outro fator, já ressaltado, é que Bateson busca a todo momento a conexão entre os seres vivos, o faz com que sua obra esteja em constante movimento circular (SAMAIN, 2005), assim os diversos aspectos presentes em *Naven* se entrecruzam e se reencontrem formando, se pudéssemos representar a monografia graficamente, uma bela mandala, onde tudo está conectado: o texto, as imagens, as legendas, o ritual e os aspectos culturais da sociedade latmul.

Deste modo, ao analisamos, no decorrer dessa dissertação, as fotografias realizadas por Bateson sobre o ritual *Naven*, chegamos a conclusão, que tais imagens possuem e constituem uma segunda narrativa, sendo a primeira o corpo do texto. Constituindo assim, um relato construído por imagens, o qual não devendo em quase nada ao texto escrito: conseguindo transmitir a cerimônia *Naven* e, a cultura latmul, com o mesmo impacto e destreza do que o texto etnográfico. Como descreve Bittencourt:

a imagem pode e deve ser utilizada como uma narrativa visual que informa o relato etnográfico com a mesma autoridade do texto escrito. Mais do que representar fatos visíveis, tais imagens acrescentam outros meios de representação à descrição etnográfica (BITTENCOURT, 1998, p. 199).

Portanto, as imagens contidas no livro *Naven* podem, ainda, ir além do relato textual, transmitindo visualmente o *ethos* da cultura latmul e o olhar do antropólogo sobre esta sociedade. Tais aspectos são traduzidos e visualizados, com muito mais sutileza através das fotografias, do que no texto.

REFERÊNCIAS

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**. 2 ed. Stanford: Stanford University Press, 1958 [1936].

BATESON, Gregory. **Naven**: Um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas. São Paulo: Edusp, 2008 [1936].

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character. A Photographic Analysis**, New York: Academy of Sciences, 1962.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, B. & MOREIRA LEITE, M. **Desafios da Imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**. Campinas: Papyrus, 1998. p. 197 – 212.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, out. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007&lng=en&nrm=iso.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COLLIER, Jr. John. **Antropologia Visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DARBON, Sebastien. O etnólogo e suas imagens In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. HUCITEC: São Paulo, 1998.

FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A photographic Analysis. **ALCEU**, v.7, n.13, p. 60 – 72, jul/dez 2006.

MACDOUGALL, David. The visual in Anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (orgs.). **Rethinking visual anthropology**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1997.

MENDONÇA, João Martinho Braga de. **Pensando a visualidade no campo da Antropologia. Reflexões e usos da Imagem na obra de Margaret Mead.** 2005. 450 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RICCI, Antonello. **Bateson & Mead e la fotografia.** Roma: Aracne Editora, 2006.

SAMAIN, Etienne; ALVES, André . **Os Argonautas do Mangue (André Alves):** precedido de Balinese Character (re)visitado (Etienne Samain). 1 ed. Campinas;São Paulo: UNICAMP;Imprensa Oficial, 2004.

SAMAIN, Etienne. Por uma antropologia da Comunicação: Gregory Bateson. In: ECKERT, Cornelia et al (orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, SP: Edusc, 2005.

Artigo:

Recebido em: 07/09/2010

Aceito em: 24/10/2010