

Marco Antonio Gonçalves<sup>1</sup>

## **CARÁTER BALINÊS: DA ESQUIZOFRENIA À ESQUIZOANÁLISE (BATESON, MEAD E AS IMAGENS)**

### **INTRODUÇÃO**

Uma das diretrizes que orientou a pesquisa (1936-1939) de Gregory Bateson e Margaret Mead em Bali, que deu origem ao livro *Balinese Character* (1942)<sup>1</sup>, foi o que se denominava à época a 'escola de cultura e personalidade', que reunia um expressivo grupo de alunos em torno de Franz Boas. Os interesses eram variados, mas todas as pesquisas buscavam descrever os padrões de cultura ou o caráter cultural de um povo, construídos a partir de uma imbricação entre formas comportamentais-psicológicas e princípios culturais que, uma vez juntos e relacionados, possibilitariam ver modelações culturais que tenderiam para um tipo formalizado de comportamento cultural<sup>2</sup>. Mead e Bateson tinham realizado, cada um separadamente, pesquisas na Nova Guiné, em sociedades que seriam, na conceituação de Bateson, 'cismogênicas', nas quais a ênfase recairia nos processos de diferenciação baseados na competitividade e nas oposições complementares, enfatizando as interações cumulativas dos indivíduos e resultando em disputas e mudanças de comportamento que costumavam levar a um clímax ou estado crítico em que, no caso dos *Iatmul*, grupo estudado por Bateson, o clímax e a resolução da tensão cismogênica eram engendrados no momento do ritual *Naven*, representando a possibilidade de cisão e as possíveis crises nas relações interativas.

Mead e Bateson se conheceram na Nova Guiné, em 1933, e elaboraram, a partir desse encontro, o projeto de realizar uma pesquisa em uma sociedade não cismogênica, como forma de delinear um outro tipo de caráter cultural. As aproximações entre um tipo possível de personalidade Balinesa baseada nas relações hierárquicas, no transe, nas práticas corporais estili-

zadas, como a dança e o teatro, e as caracterizações patológicas da esquizofrenia estavam presentes desde as primeiras conversas entre Mead e Bateson, que orientaram a escolha definitiva de Bali para a realização de uma ampla pesquisa etnográfica. A pesquisa foi financiada pelo Comitê de Demência Precoce (como era ainda designada a esquizofrenia nos anos 1930) com a intenção de obter dados de outras culturas que desenvolviam padrões tidos como esquizoides nas interações sociais, mas não desenvolviam a patologia de forma individualizada. O estudo de Bateson e Mead pretendia captar o caráter balinês, o intangível em uma cultura, a partir de sólida documentação imagetivamente tangível em fotos, filmes, desenhos, esculturas, fantoches do teatro de sombras balinês e, evidentemente, farta documentação observacional proveniente de um trabalho de campo prolongado por mais de dois anos em duas aldeias balinesas.

Esse estudo produziu o livro *Balinese Character* (BC), que é o objeto deste artigo que pretende reanalisar esse vasto material a partir de algumas linhas de investigação. As análises sobre o BC (Mendonça, 2005, 2010; Freire, 2006; Worth, 1980; Jackins, 1988; Henley, 2013; Rony, 2006) enfatizam o seu método visual, considerado inovador no uso de fotografias na pesquisa etnográfica, tornando-se um dos livros fundadores da Antropologia Visual. A maioria das releituras criticam a relação estabelecida por Bateson e Mead entre a esquizofrenia, como patologia ocidental, e o caráter balinês ou o modo de construção da personalidade balinesa. As críticas acentuam a arbitrariedade dos autores no modo representacional da cultura balinesa e o abuso discursivo patologizante da cultura balinesa, que é descrita como sendo modelada por comportamentos esquizoides que dariam origem a modos culturais esquizofrênicos como o transe, concebido como processo dissociativo do *self* e levando a processos de desintegração corporal.

Nossa intenção aqui é de outra ordem. Não querendo desenfatar críticas contundentes sobre exageros representacionais e exotizações eurocêntricas sobre a cultura balinesa produzida pelo BC, centraremos a análise no que se define como a “verdade da etnografia” (Gonçalves, 2008: 108) apresentada em BC e não a veracidade de suas afirmações ou interpretações, tomando como parâmetro a ‘realidade’ da cultura balinesa. Situado na “verdade da etnografia”, relemos BC a partir de uma chave que encaminha uma compreensão da esquizofrenia como produtora de imagens e imaginários, fundamentais para Bateson e Mead como um modo de operar uma esquizoanálise da cultura balinesa. Russell (1999: 200) conclui que “ironicamente, a foto-análise da cultura balinesa de Mead e Bateson antecipa a teoria da esquizoanálise de Deleuze & Guattari (2010) como um contramodelo”. Partindo dessa intuição, discutimos, na primeira parte deste artigo, as imagens sobre Bali nos anos 1930, reavaliando seu impacto na escolha do lugar e do tema de pesquisa de BC, uma vez que Bali, nessa altura, era uma importante rota e destino de viagem de intelectuais, artistas e celebridades que buscavam encontrar ali

uma espécie de cultura anticapitalista, manifestada nas artes, no transe, no teatro e na dança. Na segunda parte, revisitamos BC a partir de suas intenções e refazemos alguns percursos de suas análises imagéticas, pondo ênfase no que essas imagens possibilitam delinear como um caráter balinês centrado nos corpos e em suas desintegrações e desdobramentos. Na terceira parte, abordamos as imagens sobre a esquizofrenia, seus rebatimentos na pesquisa realizada e seus rendimentos para uma modelagem cultural, propondo que Bateson e Mead, a contrapelo, ao ‘esquizoidizarem’ a cultura balinesa, produzem uma esquizonálise, colocando em cheque e alargando conceitos como os de corpo, corporalidade, *self* e objetos como extensões dos corpos, que conformam uma possibilidade de questionar, a partir de Bali, a própria cultura ocidental capitalista, vendo na esquizofrenia não apenas uma patologia, mas um princípio de anticapitalismo, atentando contra os pilares da construção do indivíduo moderno e suas interações sociais.

### **AS IMAGENS DE BALI E OS ANTECEDENTES DA PESQUISA**

Começamos com uma cronologia dos acontecimentos que possibilitaram a produção da pesquisa realizada por Bateson e Mead em Bali. No começo de 1930, Mead estava com seu marido, à época, Reo Fortune, antropólogo neozelandês, estudando os Mundugumor na região do rio Sepik, na Nova Guiné; local em que no mesmo período Bateson realizava a segunda fase de seu trabalho de campo entre os Iatmul, que deu origem a seu livro *Naven* (1936). Bateson e Fortune conheceram-se na Universidade de Cambridge. No Natal de 1931, em uma base do Governo no rio Sepik, encontraram-se, conversaram e trocaram experiências sobre a região, compartilhando seus interesses pela antropologia (Laat, 2003). Mead, Fortune e Bateson desenvolveram, rapidamente, uma conversa qualificada e mutuamente interessada sobre suas respectivas pesquisas e renunciaram ali os interesses de Bateson e o desenvolvimento de suas hipóteses e teorias sobre o ‘Naven’, ritual-performance, que ancorou sua pesquisa entre os Iatmul (Lipset, 1980). Esse encontro proporcionou a Mead e Bateson estreitarem laços de amizade duradouros que resultariam em um casamento de 16 anos (1934-1950). Após essa estadia na Nova Guiné cada um dos três seguiu caminhos distintos: Mead retornou para Nova York; Bateson, para a Inglaterra; e Fortune, para a Austrália. Em 1934, Mead e Bateson encontram-se na Irlanda e, em 1935, em Nova York, resolveram se casar, após o divórcio de Mead e Fortune.

Bali, nos anos de 1930, atraía inúmeros artistas, intelectuais e celebridades ocidentais que manifestavam interesse genuíno por sua arte e cultura, produzindo inúmeros trabalhos sobre os balineses, que abrangiam suas pinturas, gravações de suas músicas, descrições de suas danças e rituais e aspectos cruciais de sua cultura, como o transe<sup>3</sup>. Bali, considerada ‘paraíso cultural’, espécie de alternativa ao capitalismo industrial, foi rota de fuga

para ocidentais que formaram ali uma espécie de comunidade liderada por Walter Spies, importante pintor alemão. Oeboed era o “coração das artes” e o lugar onde Bateson e Mead foram recepcionados pela comunidade local (Mendonça, 2005). É importante frisar que muitos desses artistas de 1930 desenvolveram a prática da fotografia em Bali, e, nesse sentido, as fotografias de Bateson, embora não tivessem ambições artísticas, participavam desse mesmo universo visual produzido em Bali, que culminou na imagnetificação da cultura balinesa.

Essa comunidade internacional, com a qual Mead e Bateson se encontraram em Bali e com a qual realizaram muitos trabalhos de pesquisa em conjunto, era formada por: Jane Belo, antropóloga e fotógrafa; Claire Holt, estudante da dança e escultura balinesa e arqueóloga, amiga de Belo dos tempos que estudaram em Nova York; Katharine Mershon, dançarina e coreógrafa californiana e seu marido Jack, também dançarino e fotógrafo, que construíram uma casa em Sanur, costa de Bali; Hugo Bernatzik, antropólogo austríaco; W. F. Stutterheim, importante arqueólogo; Miguel Covarrubias, pintor, artista e etnólogo mexicano e sua esposa Rosa Roland, dançarina e estudiosa da arte balinesa; Walter Spies, personagem central na formação dessa ‘comunidade’, que era pintor e estudioso da arte balinesa. (Metraux, 1968; Henley, 2013).

Celebridades visitavam Bali em curtas estadias e, invariavelmente, adquiriam quadros de Walter Spies, o que garantia sua permanência em Bali. Entre essas celebridades, estão: o maestro Stokowski e sua esposa, o ator e diretor de cinema Charlie Chaplin, a filantropa Barbara Hutton, o Duque e a duquesa de Sutherland, o Barão e a baronesa von Plessen. Belo (1970) relata um momento particular na interação entre os balineses e os estrangeiros, nesse período, marcado pela visita de Chaplin, que, depois de assistir à dança *légong* das moças balinesas, fez sua própria versão de improviso para um público de 1.500 pessoas que, segundo Belo, entenderam perfeitamente o sentido de comédia e o espírito de diversão da atuação de Chaplin.

Jane Belo tinha sido estudante no Barnard College entre 1923-24, quando Mead era assistente do professor Ogburn, que ministrava o curso “Fatores Culturais em mudança social”, no qual eram lidas as discussões de Freud sobre cultura e personalidade (Belo, 1970). Belo e seu marido, o musicólogo Colin McPhee, estavam interessados em viajar para Bali com a intenção de “visitar a terra que produzia aquela beleza absoluta” (Belo, 1970: 19). Em 1927, ouviram a primeira gravação de música balinesa editada pela Odeon e dirigida por Walter Spies. Essa gravação foi mostrada a eles por Claire Holt, dançarina, e Angelica Archipenko (esposa do escultor), que tinham retornado de Bali<sup>4</sup>. Belo e seu marido se instalaram na aldeia de Sayan a partir de 1927.

No começo dos 1930, Belo retorna a Nova York e procura Mead no Museu de História Natural para orientações sobre Bali, e é nesse momento que Mead começa a se interessar pela cultura balinesa descrita por Belo. Belo

apresenta dois ensaios que tinha preparado, um intitulado “The Balinese Temper” e outro “The Balinese Family”. Ambos, influenciados pelas leituras dos trabalhos de Mead, enfatizavam aspectos culturais do comportamento. Em 1934, Belo retorna para Nova York com seu marido Colin McPhee, que havia realizado a composição intitulada *Tabuh-Tabuhan*, baseada na melodia e nos ritmos das orquestras balinesas e que foi executada pela orquestra sinfônica do México. Nessa ocasião, Mead convida-os para jantar com Gregory Bateson, à época ainda seu namorado. Nesse encontro se solidificou o interesse de Bateson e Mead em realizar um trabalho de campo de longa duração em Bali (Belo, 1970). Voltariam a se encontrar em 1936, em Bali, quando Mead e Bateson orientariam, antropológicamente, os trabalhos de Belo e de outros integrantes da ‘comunidade’ de Bali, influenciando no modo como produziam documentação cultural sobre a cultura balinesa<sup>5</sup>. Bateson estimulava o uso de seqüências fotográficas dos comportamentos balineses e contratou um secretário-assistente que pudesse escrever em balinês as informações obtidas. Juntou-se ao grupo improvisado de pesquisa sobre Bali, Katharine Mershon, que passou a registrar as cerimônias no distrito em que habitava, documentando o importante festival Maligya, cerimônia de pós-cremação, no ano de 1937. Nesse mesmo momento, Beryl de Zoete, pesquisadora inglesa, e o orientalista Arthur Waley chegavam a Bali para produzir um livro com a ajuda de Spies sobre “Dança e drama em Bali”. Mead e Bateson desenvolveram fortes relações com esse projeto de Zoete e Spies, publicado em 1938 com o título *Dance and drama in Bali*. Nesse livro, o transe figura não apenas como ação mas como ‘estado do ser’ e, neste sentido, a dança e o transe estarão de tal forma associados que condensam, por assim dizer, a essência da personalidade balinesa teatralizada na dança e no transe que ganha visualidade nas pinturas, esculturas, desenhos e se encarnam, com efeito, nas fotografias de Bateson, como manifestações dessa visualidade. Esse livro influenciou fortemente as análises produzidas em BC (Jackins, 1988).

Jane Belo publica “The Balinese Temper” em 1935. O ensaio realiza uma descrição que ressoa com o modo como Mead e Bateson vão apreender e interpretar a cultura balinesa: “Para um ocidental, a característica mais marcante do comportamento de um balinês é a postura e o equilíbrio absolutos de sua postura, em seu andar, em seu menor gesto. Observa-se uma espécie de cuidado no rolamento, como se cada pé fosse colocado em sua posição designada por um lugar, cada giro da cabeça ou movimento do pulso calculado para não perturbar um equilíbrio delicadamente estabelecido e construído em algum lugar invisível dentro do indivíduo” (Belo, 1970: 86). O ensaio persegue os mesmos grandes temas que serão tratados em BC: postura e ritmo, esforço físico e bem-estar, orientação no espaço, sentido de orientação social, o lugar das crianças, comportamento nas performances e rituais, crescimento e decoro, etiqueta na fala, postura e modos, manifestações da vida emocional, pessoas desviantes, a força da tradição. Suas conclusões antecipam

as interpretações de Bateson e Mead: “É ao contemplar a personalidade de uma pessoa que se percebe, em contraste, até que ponto a maioria dos balineses se conforma a um esquema estabelecido pela tradição, e quão bem-educado, equilibrado, e relaxados eles parecem. Os bebês não choram, os meninos não brigam, as jovens comportam-se com decoro, os velhos ditam dignidade. Cada um executa a tarefa que lhe foi designada, com respeito por seus iguais e superiores, com gentileza e consideração para com seus dependentes. [...] Por esta razão se torna fácil para a criança assumir o comportamento dos mais velhos – tanto mais fortemente impressionado sobre ele por causa do peso da tradição, e o medo de transgredir as leis que foram demonstradas pela experiência como aceitáveis para o sempre presente dos seus deuses e demônios” (Belo, 1970: 106).

O ensaio de Belo sobre “A study of a Balinese Family”, de 1936, coloca questões importantes que serão, também, perseguidas por Bateson e Mead: as propostas conceituais de como entender o modo que a família se forma e se estrutura em todas as suas formações materiais e simbólicas; mas, o que impressiona, sobretudo, é a densidade etnográfica<sup>6</sup>. Ao retratar uma família específica, a de Rendah, se explora, a partir de um ancoramento genealógico e territorial, a importância simbólica dessa família e seu impacto na construção da cultura balinesa.

Em 1937, Belo publica “Desenhos de crianças balinesas”(Belo, 1937a)<sup>7</sup> com a intenção de apreender, a partir dos desenhos realizados, o ‘character’ e o ‘style’ da cultura balinesa. Belo organiza oficinas de desenho livre de modo a interpretar símbolos e padrões da cultura balinesa e seus respectivos processos de socialização. Bateson e Mead adotaram esse mesmo método em suas pesquisas quando iniciaram uma escola de desenho que produzia mais de 1.200 desenhos, que, mais tarde, foram objetos da pesquisa de Hildred Geertz (1994)<sup>8</sup>. Belo (1970: 240) parte do pressuposto de que: “Em todos os aspectos das artes plásticas em Bali, na pintura, na escultura, no desenho dos bonecos, no teatro de sombras e na escultura das máscaras, a semelhança entre formas tradicionais é surpreendentemente aparente. As crianças balinesas estão sujeitas às condições de sua cultura em que aprendem o significado dos símbolos, aprendendo a adotar uma atitude especial em relação às artes. A criança crescerá e se tornará um adulto balinês que pratica as artes ou que é o público destas artes – em Bali as artes são assunto de todos. Por meio dos desenhos das crianças, investigo a forma de transmissão da tradição. Como a criança absorve suas influências? Como aprende a desenhar coisas, não como ela própria gostaria de desenhá-las, mas como sua sociedade está acostumada a vê-los desenhados?”. Belo (1970: 254) chega à conclusão de que o teatro das sombras, as marionetes balineses e suas performances têm importância capital como referencial estético na produção dos desenhos das crianças que replicam essa tradição. Soma-se a isso o papel central de *Rangda* e *Barong* e suas respectivas performances no processo de estilização

emocional-artística dos padrões culturais balineses. Rangda e Barong são personagens centrais nas análises de Bateson e Mead; são elas que moldam o ‘character’ balinês.

. Mead e Bateson insistiram na filmagem e na observação das cerimônias formais, como o ritual em Tjalonarang, que originou o filme *Dança e Transe em Bali* e que trata da performance teatral da luta entre estes dois personagens, *Rangda*, a Bruxa, que é identificada à mãe balinesa, e *Barong*, o Dragão, identificado ao pai.

McPhee (1948), esposo de Belo, escreve o artigo “Dança em Bali”, tardiamente publicado em 1948, validando um aspecto importante na organização das performances em Bali: o pertencimento dos dançarinos a ‘clubes’, ‘sociedades’ sob a coordenação de mestres de danças e de músicos que comandam a orquestra, elemento crucial na produção das performances e da vida social balinesa. Os clubes exibem suas performances durante a noite, momento em que se forma uma enorme audiência. A recriação da tradição a cada sessão de transe teatral desempenha um papel central na socialização das crianças na prática de dança, estreitando a relação entre mestre e aprendiz, como notaram Bateson e Mead ao enfatizarem o significado do ‘aprender a dançar em Bali’. Em 1944, Bateson escreve um artigo com Claire Holt, amiga da estadia em Bali, intitulado “Forma e função da dança em Bali”, explorando os gestos corporais no dia a dia (cortar arroz, preparar uma refeição, arranjar as frutas nas bancadas do mercado) e suas relações com os gestos e comportamentos corporais nas performances e nos rituais (Bateson & Holt, 1944). Esse tema se redobra não apenas nas imagens fotográficas de Bateson, mas também nas composições, nas 100 pranchas do BC que estabelecem uma relação entre imagens de gestos corporais cotidianos e os realizados na dança ou no transe, produzindo uma espécie de guia padronizado das possibilidades de abstração de um ‘padrão balinês’ encarnado em gestos-emoções culturais.

Apenas em 1960 Belo publicou seu livro intitulado *Transe em Bali*, com prefácio de Margaret Mead, que atesta que, desde o final dos anos 1920, Belo estava interessada no estudo da arte, transe e ritual em Bali, reconhecendo que foi a partir do encontro com Belo e com sua produção que ela vislumbrou que Bali seria o lugar ideal para desenvolver um projeto sobre os aspectos culturais da esquizofrenia (Mead, 1960). Antes de falecer, Belo preparou o livro *Cultura balinesa tradicional* (1970), que contém ensaios dela mesma e de outros, dando conta da produção intelectual da década de 1930 sobre Bali, refletindo este encontro entre arte e antropologia materializado por essa ‘comunidade’ formada em Bali. Nesse livro, Belo reconhece a importância de Walter Spies para a possibilidade de encontro desse grupo de artistas, músicos e intelectuais ocidentais em Bali, tendo proporcionado um contexto singular e especial para experimentar a cultura balinesa como fonte de inspiração, de arte e de conhecimento. Essa é também a percepção de Miguel Covarrubias, pintor, artista e etnólogo mexicano que, em 1932, passou a fazer

parte dessa comunidade ocidental em Bali com sua esposa Rosa Roland, dançarina e interessada nas artes balinesas. Nesse sentido, muitas das percepções de Bateson e Mead eram como que traduções para uma linguagem científica das intuições e interpretações artísticas formuladas sobre a cultura balinesa por seus companheiros de 'comunidade', que se utilizaram dos mesmos aspectos formais de pesquisa como imersão cultural, fotografia, filme, pinturas (Russell, 1999).

Mead e Bateson, depois de curta estadia em Oeboed, se instalaram numa aldeia no norte de Bali, na região de Bayung Gedé, onde, embora apresentasse diferenças culturais bem marcadas em relação à Bali do sul, reconhecia-se as mesmas questões relacionadas à personalidade balinesa, que, para Mead e Bateson, era notavelmente homogênea, mesmo tratando-se de territórios diferentes, com histórias e castas distintas (Belo, 1970). A própria ideia de '*character*' pressupunha estabelecer e estabilizar uma homogeneidade cultural. Belo (1970) percebia que a homogeneidade balinesa estava ancorada na relação entre dança e drama operados pelo transe, percebido como forma de treinamento e fonte de socialização para a representação do drama nos rituais balineses.

Jackins (1988) aponta que a compreensão de Bateson e Mead a respeito da cultura balinesa dependia fundamentalmente do secretário poliglota (malayo, inglês, javanês e balinês) contratado, que realizava, além das traduções, notas precisas das circunstâncias de cada uma das fotos, sua ambiência e seus personagens. O secretário, I Made Kaler, era um rapaz de 21 anos que havia recebido educação em Java. I Made Kaler participava também da elicitacão (Jackins, 1988), isto é, do *feedback*, que consistia em mostrar filmes e fotos aos balineses, atendendo ao questionamento de Bateson e Mead de saber se os dançarinos estavam ou não realmente em transe. Esta questão do transe, sua falsidade ou sua realidade, se era apenas dança ou se era o transe em si, animava as suposições de Bateson e Mead sobre a possibilidade de definir com precisão científica o comportamento cultural da 'dissociação' induzida pelo transe.

Jackins (1988) aponta ainda que tanto o contexto das notas quanto o das fotos era muitas vezes induzido por Bateson e Mead, que introduziam 'bonecas' ou outros objetos de disputa para fotografar e descrever, por exemplo, a 'rivalidade infantil'.

Hildred Geertz (1983) afirma que foi na tarde de 31 de julho de 1936, quatro meses depois da chegada do casal em Bali e dois meses depois de passarem a habitar na aldeia da montanha, que Bateson e Mead 'captaram' o significado infraestrutural da cultura balinesa. Depois de fotografarem/observarem uma quantidade grande de cenas, levantaram a hipótese de que entre os balineses a excitação é seguida de frustração, resultando em falta gradual de clímax emocional. Ambos concluíram que as crianças balinesas aprendem progressivamente a controlar suas respostas emocionais, de modo



a evitar qualquer tipo de clímax (Henley, 2013). Esse foi o mote da pesquisa que segue, a partir daí, o processo de registrar esse *insight*, materializado em sequências de fotos (como na prancha 47) em que uma mãe evita ceder às demandas de amor ou de raiva de seu filho, observação que corrobora a formulação da interpretação emocional da cultura balinesa como agida por determinados princípios que se relacionam ao comportamento esquizofrênico<sup>9</sup>.

Desse modo, as fotografias orientam o percurso trilhado por Bateson e Mead, que aspiram aceder a uma abstração do padrão cultural balinês ou da personalidade balinesa, na convicção de que as imagens registradas encarnem sensações como frustração e anticlímax produzidas por mães poderosas e amedrontadoras, representadas na figura de *Rangda*, a bruxa que, por seu turno, nos leva aos ‘processos de dissociação’ instaurados pelo transe, dialogando, assim, com um suposto comportamento cultural esquizoide. O imaginário visual que pode ser apreendido pelas fotos ia ao encontro do que Bateson e Mead procuravam. As imagens não eram cópias ou redobramentos do mundo, mas o modo de estabelecer declarações sobre um mundo que se quer dar a ver e conhecer. Bateson e Mead sabiam o que estavam procurando e as fotos encarnam sua visão, seu *insight* primordial, sobre a cultura balinesa.

Mead e Bateson formaram sua primeira visão sobre a cultura balinesa ainda em Nova York, quando assistiram, em 1934, aos filmes realizados por Belo sobre o transe (Mead, 1977). As cenas do transe balinês detonaram em Mead e Bateson uma associação direta com os distúrbios psiquiátricos individuais, como eram comumente classificados nos anos 1930, o que acabou por se transformar em proposta de investigação, que obteve financiamento do *Committee for Research of dementia praecox*, termo, como aludido acima, usado na época para definir os sintomas de esquizofrenia (Henley, 2013).

Belo (1949 apud Henley 2013) havia chamado atenção para o fato de que o transe balinês não deveria ser interpretado como evidência de uma anormalidade individual, mas, sim, como a evidência da entrada dos ‘deuses’ no mundo dos humanos e suas respectivas relações. Do mesmo modo Belo reconhece que, apesar de as mães balinesas poderem usar o medo para assustar seus filhos, não podem ser associadas negativamente à *Rangda*, uma vez que suas qualidades positivas, como beleza, amor, doadores de comida, são positivamente qualificadas. Por essa razão, as associações entre esquizofrenia e ‘*balinese character*’ ganham uma fortuna crítica nos artigos que reavaliam a pesquisa de Bateson e Mead. Uma das principais críticas às ‘imagens’ balinesas produzidas na pesquisa de Bateson e Mead é a de Fatimah Tobing Rony, antropóloga americana-javanesa. Rony (2006) observa que o transe se organiza dentro dos princípios religiosos e culturais da cultura balinesa e lá encontra toda sua justificação e sentido. O transe era uma espécie de teatro da religião balinesa. O transe, na sua acepção balinesa, estaria longe de uma associação com a esquizofrenia, seja como patologia, seja como sintoma comportamental. Nesse sentido, um aspecto fortemente criti-

cado na interpretação de Bateson e Mead do transe tem a ver com a mistura de premissas culturais e psiquiátricas dos cientistas da década de 1930, presentes na sua interpretação, somado ao financiamento da pesquisa e de sua publicação, realizado pela fundação que pretendia compreender a patologia da esquizofrenia com intenções de proposição de sua cura ou tratamento.

O problema posto por Bateson e Mead e as imagens por eles produzidas confirmam, efetivamente, e até certo ponto, pressuposições eurocênicas no julgamento, na compreensão e interpretação da cultura balinesa. Entretanto, talvez, elas possam ser lidas hoje em outra chave de interpretação, revelando a potencialidade de Bali para se pensar modos de articulação cultural baseados em princípios corporais de desconstrução do indivíduo e das emoções, contrastando com os modos de percepção da sociedade capitalista moderna. O que foi diagnosticado como esquizofrênico pode se transformar, assim, em uma leitura esquizo da cultura balinesa, revelando outros modos de conceituar o corpo, sua integração e desintegração, que derivam de um questionamento sobre a própria concepção de indivíduo.

### **FOTOLÓGICA: DA IMAGEM AO CARÁTER BALINÊS**

Uma das questões que impulsiona a pesquisa em Bali é a concepção de Bateson (1972) sobre os balineses definidos como não-cismogênicos em contraste com os Iatmul: “Sabemos como é que os balineses são não cismogênicos e sabemos como a sua aversão aos padrões cismogênicos é expressa em vários detalhes da organização social – as hierarquias rígidas, as instituições para lidar com disputas, etc., a dinâmica positiva da sociedade.”

A definição de *ethos* proposta por Bateson (1936) associa estados emocionais a formas culturais estandardizadas (ver Medonça, 2005: 82). Bateson e Mead desejavam investigar “de que modo uma criança nascida em Bali se torna balinesa” (Samain, 2000: 66,69). O *ethos* é *apreendido a partir da observação dos gestos humanos, suas repetições, que refletem um ‘padrão cultural ou ‘caráter nacional’*. A *proposta de BC, entretanto, vai além das ‘técnicas corporais’*; tomando aqui a imagem maussiana, BC associa gestos e comportamentos a determinados valores psicológicos como passivos, ativos, fálicos, confiantes, equilibrados, de modo a propor a configuração psicocultural de comportamentos esquizoides<sup>10</sup>.

Esse tipo de apreensão do caráter ou do *ethos* de uma cultura estaria, definitivamente, relacionado a uma imagem, aspecto intangível que pode ser construído por tangibilidades empíricas. Bateson, em *Naven* (1936), reconhece que está produzindo várias *imagens* da cultura a partir de diferentes abordagens explicativas. A etnografia, ou as fotografias, estariam nesta condição de produtoras de imagens que coincidem com a indicialidade dos fatos empíricos que se relacionam às formas interpretativas responsáveis por afirmar uma visualidade da cultura, sua possibilidade de apreensão. É nesse sentido

que se entende a definição de imagem formulada por Bateson (1979), em seu livro *Mente e Natureza*: a imagem não é uma experiência objetiva, mas, sim, fruto de uma relação subjetiva. A etnografia ou a base empírica dos fatos retratados nas imagens é captada em seu aspecto subjetivo, uma vez que depende de associação interpretativa para que chegue a ser, efetivamente, a imagem de uma cultura.

Bateson (1975: 145) define do seguinte modo sua pesquisa: “Neste livro, as pranchas, cada uma com cinco a nove fotos, foram construídas de acordo com o que pensávamos ou sentíamos que eram os temas culturais e caracterológicos. Esses temas não aparecem, porém, na nomenclatura das pranchas, que são nomeadas antes em termos que parecem ser episódicos ou concretos: “Cremação”, “Briga de Galos”, “Comer lanches”, “Um pássaro em uma corda”, “Dedos na boca”, e assim por diante. Mas, na verdade, cada prancha é uma afirmação complexa, ilustrando diferentes facetas de algum aspecto bastante abstrato de vários temas.”

Assim, as pranchas formam os princípios organizacionais não apenas do livro, mas do que vem a ser o caráter balinês. A organização das fotos em pranchas produz ‘emaranhados’ de sentidos que se conectam entre si ao mesmo tempo que se conectam com as demais pranchas, alargando seu sentido em direção a uma definição mais abstrata entre, por exemplo, temas e a caracteriologia dos balineses, como os que abordam integração e desintegração corporal que nos reenvia à dança e ao transe como locus de operação do caráter balinês.

O conceito de ‘emaranhado’ nos ajuda a compreender as pranchas como “malha” (*meshwork*), em sentido preciso e literal: “não apenas uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (Ingold, 2012: 27).

Os “emaranhados” produzidos em cada uma das pranchas são formados por fotos-significantes que, uma vez dispostas em contiguidade e em relação, engendram múltiplas significações. Entrelaçam linhas, constituem conceitos-fotos-palavras que, por sua parte, se relacionam com os demais emaranhados-pranchas, potencializando derivações-evocações-ressonâncias operadas por relações de transformação que, no final das contas, produzem um ‘ente’ relacional que é a própria imagética-conceitual do caráter balinês.

Desse modo, as pranchas são compostas por fotos-fragmentos que, religadas pela comparação, revelam um sistema em que as imagens se interpenetram, possibilitando desvelar temas conceituais que, ao acentuar uma relação genético-histórica-cultural entre as fotos-conceitos, permitem definir determinadas feições e problemas do ‘sistema’ de pensamento balinês. A produção das pranchas segue a disposição de fotos contíguas, procurando isolar partes e fragmentos do corpo (pés, mãos, pernas, rostos), gestos e práticas corporais do cotidiano que se ‘emaranham’ a outros gestos ou partes corporais oriundos da experiência do transe ou da dança. Essa desintegração cor-

poral balinesa interroga os sentidos da corporalidade ou ‘do que é um corpo’. No transe, na dança, no cotidiano e em qualquer outra atividade da vida social balinesa enfatiza-se a quebra de uma suposta integridade corporal quando fragmentos ou partes do corpo emergem e ganham autonomia, forçando uma outra concepção de corporalidade. Numa palavra, BC demonstra que o caráter balinês é incorporado, manifestando-se pela agência dos fragmentos e das partes corporais que, agora, coincidem com as fotos organizadas nas pranchas.

No transe balinês observa-se o ápice dessa manifestação de agência das partes corporais: uma perna que treme, uma mão que balança, uma cabeça que se inclina, um pescoço que se retorce. O processo ‘dissociativo’ em Bali não estaria localizado em um estado mental, mas, literalmente, seria vivido como percepção corporal. As fotografias de Bateson reconstróem essa desintegração do corpo em partes que, associadas a outros ‘emaranhados’ de partes, nos permitem captar, de um modo visual-imagético, o sentido abstrato do *ethos* balinês. Nesse sentido é que as fotos partem do concreto, do menor, do mínimo, do evento, do que pode ser revelado, tornado visível pelo instante fotográfico para acedermos às definições mais conceituais sobre a cultura balinesa.

As pranchas construídas com as fotografias dialogam, diretamente, com a própria concepção de ‘frame’, ‘moldura’, ‘quadro’ ou ‘enquadramento’ desenvolvida, mais tarde, por Bateson (2000). Cada uma das pranchas estabelece um enquadramento temático, uma moldura. Bateson nos chama atenção para o problema do enquadramento. Do ponto de vista lógico são, simultaneamente, exclusivos (excluem mensagem) e inclusivos (incluem mensagens). Porém, do ponto de vista psicológico, o enquadramento valoriza uma percepção de modo que “a moldura do quadro ao organizar imagens orienta o olhar de maneira assimétrica (o que está dentro da moldura tem um valor diferente do que está fora), os enquadramentos psicológicos também ordenam figura e fundo numa relação desigual, em que a figura é positivamente realçada e o fundo é positivamente suprimido, bem como a moldura indica ao observador que o que está contido nela não deve ser interpretado seguindo o mesmo raciocínio de interpretação do que está fora” (Angelim, 2018: 36).

Nesse sentido, “as mensagens encerradas dentro da linha imaginária são definidas como membros de uma classe em virtude de compartilharem premissas comuns ou de serem mutuamente relevantes. O próprio enquadre torna-se, então, parte do sistema de premissas” (Bateson, 2000: 43). Desse modo, o enquadramento, as pranchas, são agentivas, propositivas no que se refere à avaliação de suas mensagens. As pranchas-frames propostas em BC geram um ‘enquadre (de interpretação) psicológico(a)’ que pretende coincidir com o caráter balinês. As pranchas atuam um modo conceitual de propor uma visualidade por meio da qual acedemos pelas imagens-palavras ao visível caráter balinês.

A intenção deliberada de BC não é, assim, a de produzir uma etnografia (mesmo se consideramos a introdução de Mead e as legendas de cada uma das fotos). O BC é um exercício de produção de ‘frames’ capazes de nos guiar a um ‘enquadramento psicológico’ da cultura balinesa apontando para suas principais linhas de ação e efetivação. As pranchas nos indicam, por meio das imagens (mentais ou apreendidas em fotos, filmes, desenhos, es-culturas), possibilidades de categorizações, formas de descrever e interpretar um ‘enquadramento’ ao mesmo tempo psicológico e cultural daqueles corpos e pessoas em seus múltiplos ancoramentos no mundo. Esse estar no mundo compreende, portanto, na simultaneidade, cultura e psicologia. Trata-se da possibilidade de captar uma cultura do ponto de vista dos seus sujeitos ativos e performáticos, cujas imagens cristalizam determinadas ações. Pela repetição (25.000 fotografias) busca-se padrões e aspectos formais que realizam-se como condensações (759 fotos organizadas em 100 pranchas) do que significa o *ethos* da cultura balinesa, que passa a ser captado na sua materialização visual.

Imagetificando atos individuais particulares, Bateson e Mead almejam definir padrões de comportamento e percepções culturais. As fotos vão sendo produzidas a partir dos processos de interação dos antropólogos com os balineses e do crescente e processual conhecimento de sua cultura, o que guia seu enquadramento específico. Essa concepção processual da pesquisa está longe de ser uma experiência científica de tomadas de fotos observacionais que seriam, posteriormente, organizadas de acordo com temas que conformariam o caráter balinês. O espírito científico de Bateson, desde Naven, implica em situar o observador numa estrutura relacional. Há uma participação efetiva dos antropólogos na produção do material visual, gerando outra camada interpretativa, incluindo aí o agenciamento dos balineses que faz com que as imagens produzidas ganhem um novo ‘frame’ constituído por conversas, entrevistas, observações, leituras.

Bateson e Mead estavam cientes de sua estratégia de fazer com que a fotografia não fosse apenas um experimento, mas um modo de tornar visível o caráter da cultura (Bateson & Mead, 1942). O livro, portanto, não é sobre os ‘costumes’ balineses, mas sobre os balineses propriamente ditos, seu caráter manifesto apreendido a partir do modo como comem, se movimentam, ficam de pé, dançam, dormem e entram em transe. Partindo deste mundo sensível imediato, os pesquisadores o redobram em imagens, o que seria o melhor meio de captar o *ethos* balinês (Bateson & Mead, 1942). Fizeram uma aposta radical de leitura visual de uma cultura. O livro investe na reflexão sobre as imagens e, pela primeira vez na Antropologia, as imagens são protagonistas, e não coadjuvantes, em uma monografia, em uma etnografia. As fotografias efetuem-se como índices de pessoas, movimentos, nomes próprios, ações. BC parte do infraestrutural indiciático, dos traços, dos rastros deixados pelo mundo sensível que se materializam em fotografias e filmes.

Margaret Mead reconstituiu o plano geral do livro em um item da introdução intitulado “O caráter Balinês”. Organiza os 100 tópicos-temas-pranchas que o livro apresenta fornecendo elementos contextuais necessários para compreender o universo imagético do BC. Cada um dos tópicos da introdução está associado às pranchas e a cada uma das partes do livro. O livro se estrutura em dez partes distintas e cada uma organiza um conjunto de pranchas. As pranchas variam em quantidade de fotos (4 a 9), das quais são descritos o lugar em que foram registradas, o contexto cultural que evocam e o nome da pessoa retratada. Assim, as ‘pranchas’ são numeradas de 1 a 100, e cada um dos conjuntos de pranchas tem um título: introdutório (que congrega partes escritas por Bateson e Mead), orientação espacial e níveis: aprendizado; integração e desintegração do corpo; orifícios do corpo; jogos autocósmicos; pais e crianças; irmãos; estágios do desenvolvimento infantil; ritos de passagem.

Vejam os tópicos “Aprendizado” e suas pranchas correspondentes: Aprendizado visual e cinestético I, Aprendizado visual e cinestético II e Equilíbrio (ver pranchas 15, 16 e 17). Em Aprendizado visual e cinestético I, destaca-se a importância do aspecto visual, do olhar em detrimento do aprendizado verbal. Os movimentos são imitados pelas crianças, que aprendem olhando as performances ao mesmo tempo que seus corpos são manipulados pelos adultos, o que acentua a percepção balinesa de sua própria cultura como da ordem do visual, do gestual, da performance ritual. Nessa prancha, vemos oito fotografias: as três primeiras são meninas de diferentes idades que aprendem a carregar coisas na cabeça; duas fotos de um pai ensinando ou ‘brincando’ de ensinar seu filho de colo a dançar e a tocar o xilofone; uma foto de uma menina cuidando de um bebê, ensinando-o a andar através de movimentos ritmados, como se moldasse seu corpo no próprio processo de ‘teatralização’ do andar; vemos meninos sentados desenhando na areia, um desenha com mais desenvoltura e habilidade enquanto os demais formam uma audiência.

Aprendizado visual e cinestético II exibe uma sequência de oito fotografias relacionadas à dança. Vemos um virtuoso dançarino ensinando uma criança de aproximadamente 6 anos. Sua descrição chama atenção para um aspecto conceitual importante na formação da personalidade balinesa que é a passividade e a consciência sobre cada uma das partes do corpo e sua figuração autônoma na dança. O professor de dança realiza seus ensinamentos manuseando e moldando o corpo da criança como as posições das mãos, dedos, costas, modo de sentar. Esse tópico aprofunda a percepção sobre a corporalidade na construção da personalidade balinesa, seja por meio da teatralização dos movimentos, seja por meio do aprendizado cinestético.

‘Equilíbrio’ é a prancha dedicada a demonstrar, no sentido mais geral, a ideia de integridade corporal que é composta por partes do corpo que se movimentam produzindo o equilíbrio corporal observado no modo como uma

criança anda e busca, através de movimentos estereotipados, o equilíbrio. As nove fotografias exibem o gestual de um bebê que aprende a andar; o gestual de uma menina que cuida de crianças; a postura corporal de uma mulher adulta que se debruça para pegar oferendas; esculturas e pinturas em que uma mulher se transforma em bruxa exaltando sua postura e gestos corporais, enfatizando a posição de seu pé direito, que é o mesmo gesto realizado por um menino fotografado. Nessa prancha, visualizamos fotografias, pinturas e escultura que, pela associação e relação entre as imagens, destacam um padrão gestual-corporal que, por sua vez, transporta ideias de integridade corporal e seus possíveis processos transformativos acentuados por gestos e posturas. A apreensão relacional das fotos que compõem a prancha é a concretização que permite, no próprio plano imagético, captar sua proposição significacional abstrata. Das pessoas e seus gestos, vamos em direção a esculturas, máscaras, bonecas de teatro de sombras representando Rangda (a bruxa). O arranjo fotográfico em cada uma das pranchas aponta para um mesmo sentido, que é o próprio título-tema da prancha. Embora cada prancha possa ser composta por fotografias de distintos domínios, valoriza-se a comparação por semelhança de informações.

Na prancha 21, por exemplo, intitulada “Posturas da mão no cotidiano”, visualizamos oito fotografias de distintas posturas de mão: as mãos de um escultor que entalha uma peça, as de um adolescente que segura um bebê, um pai que segura seu filho, um homem que cruza suas mãos enquanto observa as crianças brincando, um rapaz que amarra as bonecas depois que foram usadas em ritual de dança. Fotos provenientes de distintos contextos da ação na cultura balinesa evocam posturas distintas, que são, por sua vez, enfeixadas na mesma prancha que reverbera a importância do aspecto sensorial dos dedos para os balineses.

A prancha 22, “Postura da mão na dança”, organiza sete fotografias. Cinco fotos de mulheres dançando, com destaque para as posturas das mãos, são comparadas a duas fotografias de bonecas do teatro de sombras, nas quais vemos a importância da mesma postura de mão. A postura das mãos, e especialmente a ponta dos dedos, estruturam e significam, sensorialmente, o corpo e a dança denotando percepções como elegância, diabolismo, estupidez, indiferença.

A prancha 23, “A postura da mão na arte e no transe”, acentua, por meio de oito fotos de contextos distintos (seis de artistas e seus gestos na produção da arte; dois dos gestos das mãos no transe), uma diferença, capital para os balineses, entre a mão direita e a mão esquerda e seus distintos significados. A mão esquerda está associada ao que não é limpo, como os genitais e as fezes, enquanto a direita é a mão com que se come, com a qual se dá e recebe oferendas e presentes. Na arte, vemos a mão direita em ação; no transe, as diferenças de gestos de ambas as mãos são enfatizadas, assim como sua autonomia em relação ao corpo. Essa prancha acentua uma percepção corporal que fragmenta, desintegra o corpo em posturas e gestos.

A prancha 24, “A superfície do corpo”, apresenta a importância sensorial das pontas dos dedos para a cultura balinesa por meio de sete fotografias que enfeixam os gestos de modelação da superfície corporal, como o de ajeitar o cabelo, cortar o cabelo das crianças, fazer a barba, a pausa que um artista faz ao desenhar.

O mínimo, o detalhe, pode ser apenas captado através do ‘still’, fotografias, congelamentos de um tempo-espço que nos convida a essa percepção do ‘particular’ que se relaciona com outros ‘particulares’ nas demais fotografias, montando, assim, um ‘frame’ perceptivo. As pranchas não são apenas disposições de fotos, mas dispositivos que nos levam, nessa condição de quadro e moldura, a uma percepção cultural-psicológica da cultura balinesa.

Outro conjunto de pranchas, de 38 a 44, abrangem o tema geral dos ‘Jogos autocósmicos’. Acentua que a corporalidade balinesa não está contida em um corpo concebido como indiviso, coeso e integrado. Ao contrário, é constituído por extensões, isto é, objetos do mundo exterior que se agregam ao corpo como suas ramificações. O modo como uma criança é tocada, carregada, alimentada evidencia corpos estendidos seja do ponto de vista da criança, seja do da mãe que percebe seu corpo como incorporando o corpo da criança. Os brinquedos estendem os corpos das crianças, os objetos rituais estendem os corpos dos dançarinos, as cordas estendem os corpos das crianças, os galos de briga são extensões dos corpos de seus donos, que se associam às posturas corporais infantis como a manipulação dos genitais. Assim, extensões dos corpos são ‘incorporações’ de objetos, animais, coisas e pessoas conformando uma corporalidade constituída por relações. O corpo balinês se constitui ao estabelecer conexões entre os mais variados domínios da cultura balinesa, do cotidiano ao ritual. Relações e sínteses que ligam, de uma só vez, o bio-psíquico-cultural que se efetiva como *ethos* ou caráter. Esse conjunto de pranchas força um sentido visual para uma apreensão cultural: as posturas das crianças na manipulação de seus genitais se perpetuam na dança e no ritual e, sobretudo, na briga de galo, quando o galo é símbolo do órgão genital masculino. Nesse sentido, as associações propostas em cada uma das pranchas ou no conjunto de pranchas envolvendo distintos níveis da cultura e da personalidade balinesa são acessadas por imagens que estabelecem derivações e evocações.

A prancha é, portanto, montagem, colagem, justaposição, contiguidade que enfeixa um tema ao mesmo tempo que sugere múltiplas possibilidades associativas com outras pranchas, produzindo choques e contágios. As interpretações propostas pelos autores são guiadas pela relação entre as imagens, por sua montagem, que não se restringe somente ao momento de organizar a prancha, mas que teve sua origem na própria concepção do ato fotográfico. As fotos assumem, assim, um aspecto infraestrutural, o que nos remete ao detalhe, ao individual, que, por sua repetição e acumulação, força uma organização padronizada que estabelece uma prancha-conceito que no emara-



nhado com outras pranchas alarga os temas-mínimos que nos possibilitam compreender a forma cultural balinesa.

O modo como foram montadas cada uma das pranchas e as relações entre as 100 pranchas no livro nos reenvia à ideia de uma ‘fotológica’ em que as relações de pertencimento, de continuidade, de contiguidade entre as imagens ativa os seus respectivos processos de interpretação. Samain (2000) chama atenção para o fato de os registros visuais produzidos por Bateson não terem sido coletados ou produzidos como formas de ilustração, mas como fontes de pesquisa em si mesmas. Nesse sentido, foram provocados, induzidos e construídos em conjunto com os balineses. Bateson havia pensado em tomar 2.000 fotografias, mas sua experiência de campo e o processo da pesquisa exigiram uma ampliação exponencial para 25.000 fotografias. Desse total, foram selecionadas 6.000 para compor o *corpus* de trabalho e, posteriormente, ampliadas 4.000 que formariam a base da composição das 100 pranchas que totalizam 759 fotografias. Esse movimento de redução e exclusão levou em conta uma prévia organização temática que sumarizava os múltiplos aspectos que enfeixavam o caráter balinês. Samain (2000) observa que os autores eram cautelosos no estabelecimento de uma relação direta entre as fotos e as expressões mais abstratas da cultura balinesa, e para tanto era preciso proceder por meios de aproximações, por processos que avançassem pouco a pouco e que se baseariam nas evidências das próprias imagens. Apostavam num modo de apreensão visual da cultura balinesa que não poderia ser realizado pela forma textual.

Samain (2000) coloca a seguinte questão: se realizarmos apenas a leitura das imagens dispostas em uma prancha, conseguiríamos apreender seu significado ou necessitaríamos recorrer às legendas das fotos e aos títulos das pranchas? O autor conclui que somente a leitura das imagens não seria suficiente para evocar a significação almejada pelos autores. Devemos atentar, entretanto, para o fato de que o método de BC é produzir em cada uma das pranchas um sentido de semelhança entre as fotos e que, por força e forma da analogia proposta internamente à cada prancha, acedemos a um princípio que denota um conceito cultural balinês. A escolha das fotos, sua redução e sua montagem produzem a estandardização de um comportamento que passa a se relacionar com outros comportamentos propostos pelas demais pranchas que enfeixam uma feição temática que organizam os temas gerais da obra. Temos constelações temáticas que, ao final, nos guiam a uma percepção categorizada dos múltiplos aspectos do *ethos* balinês.

Se a relação interna a uma prancha é operada pela semelhança, a relação entre as pranchas, por outro lado, é de cunho diferencial. Ao lermos o título da prancha 10, “Elevação e Respeito I”, entendemos que as fotos ali dispostas se remetem a este tema que invoca a importância da hierarquia no sistema balinês. Nessa prancha, observamos que não podemos olhar uma fotografia isolada e procurar extrair dela uma significação de ‘hierarquia’ ou

‘elevação e respeito’, uma vez que é na proposição da montagem fotográfica no interior da prancha, das fotos que são seriadas ou mesmo não sendo seriadas passam a sê-lo a partir de sua própria disposição, da repetição, que é possível acedermos a um sentido proposto pelos autores. Um homem olhando um avião que passava no céu, ‘olha gestualmente’, e esse gesto se repete em outros contextos e em outras imagens. A partir da montagem da prancha, essa foto passa a fazer parte de uma série significacional, não podendo ser lida isoladamente.

Samain (2000; 2004) nos propõe uma releitura da prancha 47, “Estimulação e Frustração”, a mais ‘clássica’ das pranchas, uma vez que é o pilar de sustentação das hipóteses de Mead e Bateson sobre o *ethos* balinês. Nas fotos dessa sequência, vemos uma mãe amamentando o filho. Samain nos diz haver um ‘risco’ de incompreensão e de elaboração de sentido tomando-se apenas as imagens nessa sequência. O sentido da condensação de “Estimulação e Frustração”, ao mostrar uma criança sendo estimulada e em seguida frustrada, realiza-se quando pensarmos que uma prancha não é apenas composta por imagens fotográficas, mas também de imagens verbais, em que o ‘grapho’ passa a ser imagem em diálogo e disputa com as demais imagens. Portanto, a imagem grafada faz parte intrinsecamente das pranchas e na relação com as fotografias deslancham possibilidades de sentido e de leitura<sup>11</sup>. Nesse sentido, apostar numa essencialidade das imagens fotográficas e na sua capacidade inequívoca de produzir um sentido é justamente o que BC evitou ao produzir, organizar e categorizar 25.000 fotografias, tirando daí a lição de que seria necessária outra imagem, a verbal, um ícone, que pudesse promover a relação entre as imagens, sendo, nesse processo, gerada uma proposição de sentido. Bateson e Mead não realizaram uma pesquisa a partir da fotografia. Sua pesquisa se insere na interlocução com múltiplos colaboradores, que, para além dos balineses, são o seu secretário e tradutor e os intelectuais e artistas ocidentais que residiam em Bali. O intuito essencial da pesquisa não era produzir milhares de imagens, mas poder instaurar um processo relacional a partir das imagens, de seus diálogos e observações em campo que lhes permitisse uma categorização da cultura balinesa. Para além das fotografias, coletaram mitos, histórias, 1.200 desenhos e centenas de bonecas fantoches do teatro das sombras.

Retornemos à hipótese geral de Bateson e Mead: o teatro, a dança, a possessão e o transe produzem em Bali uma “dissociação da realidade”. Esse componente era associado ao comportamento esquizofrênico, pensado como um distúrbio qualificado como ‘dissociação da realidade’. Vejamos como Mendonça (2010: 343) coloca essa questão: “Era preciso demonstrar como se dava o desenvolvimento dessa personalidade desde a infância. A criança, repetidamente frustrada nas interações com a mãe, iria desenvolver a personalidade “dissociada” ou “ensimesmada”, o que já se mostrava patente aos três anos de idade [...]”. A relação entre comportamento esquizofrênico (con-

cebido no ocidente e, especialmente, nos Estados Unidos, como resultando de distúrbios na construção do *self*) e padrões culturais passivos balineses que ‘desencorajavam o *self*’ são ressaltados por Mendonça (2010: 344): “Seria o financiamento das pesquisas pelo Comitê para Estudo da Demência Precoce o fator principal para justificar a insistência de Mead e Bateson sobre essa interpretação da cultura balinesa?” Guardemos, por ora, essa questão.

### **TRANSE, DANÇA, ESQUIZOFRENIA E ESQUIZOANÁLISE**

Para além das fotografias que retratam as danças, o transe e os gestos em Bali, Bateson e Mead registraram em 16 milímetros uma performance que foi editada e narrada, em 1952, por Mead, tornando-se o filme *Trance and dance in Bali* (22 minutos)<sup>12</sup>. O transe e a dança, protagonistas absolutos do filme, propõem uma imersão no universo balinês que tinha sido capturado em *still* no BC. Estamos, agora, situados no plano sensório do movimento, do espetáculo do transe, do teatro e da dança em Bali. O filme quer nos dar a ver as ‘características esquizoides’, ‘os processos dissociativos’. Aprofundemos o contexto desse registro. A performance que surge no filme seria, tradicionalmente, realizada durante a noite, mas, conforme solicitação de Bateson, foi produzida durante o dia para poder ser filmada. A performance foi realizada por um dos maiores e mais populares clubes de dança do sul de Bali como parte da comemoração do 36º aniversário de Margaret Mead. Recebeu pagamento efetuado por Bateson no dia 16 de dezembro de 1937, contando com uma assistência de 20 turistas estrangeiros (Jackins, 1988: 167). Para Bateson não havia constrangimento em pagar aos clubes de dança para a realização da performance, uma vez que o suporte e o financiamento se enquadravam nos moldes tradicionais de patrocínio da arte e da cultura balinesa. Porém, a influência exercida por Bateson se situa além da ‘patronagem artística’ ao demandar aos dançarinos de Pagoetan a introduzirem na performance a participação das mulheres no ritual produzido especificamente para ser filmado. Embora não fosse comum a participação de mulheres performando danças e trances nesse tipo de ritual, os balineses aceitaram a sugestão de Bateson. O grupo de mulheres que surge dançando e em transe no filme fazia sua estreia nesse tipo de performance<sup>13</sup>.

*Rangda* e *Barong*, personagens do filme, são centrais não apenas para a cultura balinesa, mas para estabelecer o que seria o caráter balinês. O filme apresenta uma dança dramática da bruxa, *Rangda*, contra o dragão, *Barong*. O rei rejeita a filha da bruxa, que, com raiva, exige que seus discípulos espalhem a praga e a vingança no reinado. Uma mulher grávida (interpretada por um homem) dá à luz, a criança-boneca é roubada pelas bruxas. A criança é morta e devolvida para a mãe, e então se inicia o luto dos parentes. Uma criança bruxa é capturada e arrastada por seu cabelo, e a bruxa, em revide, quer matar o emissário do rei que veio para conquistá-la. A bruxa dança

sozinha, uma dança que representa o medo. O dragão chega para confrontá-la. *Rangda* representa a morte e *Barong*, a vida. Os seguidores do dragão, armados com adagas, tentam atacá-la; *Rangda* resiste, afrontando-os. A cena se repete algumas vezes. Os seguidores de *Barong* movimentam suas adagas no ar, mas falham ao tentar atacar *Rangda*. Depois do ataque, um a um cai em transe. Suas pernas passam a ter autonomia e se movem, marcando a entrada no transe. A narração de Mead redobra o significado do transe. O dragão surge para revivê-los, circula entre as fileiras de seus seguidores em transe. Revivem do transe e entram em um estado de 'sonambulismo' e começam a dançar. A bruxa entra em transe e é levada embora. Chega um grupo de mulheres dançando, as quais atacam a bruxa. Mas uma a uma cai em transe projetando as adagas contra seu próprio corpo. São incensadas com fumaça. O filme passa para *slow motion*, alterando a percepção sensorial do aspecto corporal, coincidindo o transe coletivo com gestos em câmera lenta. Uma mulher mais velha se aproxima dizendo que não está em transe, embora execute o mesmo movimento das demais mulheres em transe: a adaga continua a ser lançada sobre o próprio corpo na altura do coração. Nesse processo, se alguém fica mais violento, é, imediatamente, desarmado e amparado, evitando que se machuque. Um seguidor do dragão asperge a água sagrada nas mulheres. Um homem entra em transe e bate forte a adaga em seu peito, entortando-a. A narração nos diz que ninguém está machucado, pois, se alguém realmente se machucar, é sinal de que o transe não é real. Os seguidores de *Barong* continuam em transe, caídos no chão ou sendo carregados para dentro do templo, em estado 'cataléptico'. O dragão e seus seguidores tentam acalmá-los. No interior do templo, grupos de pessoas em transe são assistidas por especialistas que tentam retirá-las desse estado. A mulher mais velha que não estava em transe, agora, surge em transe profundo no templo, sentada, apoiada ao corpo de seu marido. Vemos uma audiência composta por crianças, e Mead nos diz que as crianças estão angustiadas ao verem as mulheres em transe. Algumas mulheres saem do transe, outras fazem gestos de dança com as mãos. A mulher mais velha é a última a sair do transe, não sem as oferendas, arroz, flores e até um cachorro. Ainda resta um homem em transe próximo ao dragão *Barong*; trazem uma galinha para aplacar o espírito possuidor. O ritual termina, e Mead nos diz que esse ciclo continuará, sempre veremos a batalha entre *Rangda*, a morte e o medo, *versus Barong*, a vida e a proteção.

O filme nos possibilita ver um ritual de transe apoteótico que mistura encenação e performance. Sua intenção é a de enfatizar a desconstrução do *self*, a desintegração de corpos que se manifestam através de suas partes. O rei rejeita a filha da bruxa, é negada uma aliança e, assim, instaura-se o medo e a morte. A bruxa busca vingança, e o transe que produz nos homens leva-os a uma 'pequena morte': depois do transe, o estado 'cataléptico'. O 'suicídio' coletivo com as adagas lançadas incontáveis vezes sobre o peito atenta

contra a constituição de um *self*, e os corpos agora reagem de forma repetitiva e mecânica, o controle corporal transborda para a coletividade. A coletividade é um corpo em transe. A morte é o devir *Rangda*. Mas *Barong* restitui as cenas, retira-os do transe.

Russell (1999: 201) sugere que Bateson e Mead procuraram um comportamento esquizofrênico em Bali e o encontraram. Percebe-se uma transformação importante do ritual filmado a partir da introdução da dança feminina. As mulheres transformam-se em bruxas perigosas, replicando na visão de Bateson e Mead como transformação de mães em *Rangda*. Mães balinesas que, por seu turno, são as responsáveis pela introdução da evitação e da frustração às demandas de seus filhos, comportamento que se relaciona à esquizofrenia.

A esquizofrenia enquanto imagem abstrata gerava um possível delineamento de uma imagem de Bali demarcando comportamentos esquizoides como os das mães e dos filhos. O transe visto por Bateson e Mead como associado a imagens esquizoides embasou, ao enfatizar os processos de dissociação corporal e perceptual, a concepção do que derivava em uma impossibilidade de ser indivíduo, de se ter um corpo integrado, apontando para a produção de um ser balinês 'divíduo'<sup>14</sup>, produzido em negativo ao *self* americano ou ocidental. Podemos ver, desse modo, que o caráter balinês, em vez de se realizar na esquizofrenia, emerge enquanto resultado de uma esquizoanálise.

Se pensarmos a esquizoanálise como imagem resultante de uma passagem para outro campo, o da positivação de uma possibilidade de construção do *self* que escapa ao modo dominante e hegemônico do ocidente, percebe-se que a busca dessa visão de *self*, pelo caráter balinês, engendra a transformação do distúrbio da esquizofrenia em esquizoanálise.

Mendonça (2005: 118), ao resumir as conclusões de Bateson e Mead, reforça este ponto da esquizoanálise construído neste artigo: "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)".

Se o capitalismo forjou, em última instância, o indivíduo moderno, implicando também uma noção de integração corporal-mental, a esquizofrenia, concebida como distúrbio emulando determinados comportamentos, atenta contra essa formação do *self*, da plena manifestação do 'caráter ocidental'. O 'comitê de demência precoce' financiava pesquisas importantes nesse campo do conhecimento<sup>15</sup>, uma vez que a esquizofrenia e seus principais sintomas seriam o que mais ameaçaria a constituição do *self*, do indiví-

duo moderno constituído pelo sistema industrial. A fantasia, o delírio, os processos de dissociação, a desintegração corporal ameaçavam a constituição desse sujeito moderno. Bali simbolizava, culturalmente, para muitos estrangeiros alternativos, que se desencantaram com o mundo capitalista, uma espécie de saída cultural para se pensar em outro sistema emocional-cultural baseado nas premissas de uma sensibilidade artística exercida pela dança, teatro e o transe.

Nesse sentido, o desafio para a análise de Bateson e Mead seria o de entender como os balineses lidam com essa forma de comportamento esquizoide através de seus rituais, danças e do transe de modo a poder compreender que tipo de relações são acionadas na socialização infantil para propor métodos de reduzir na América a esquizofrenia, com a intenção clara de construir uma ‘cultura individualista forte’ (Russell, 1999: 199). A esquizofrenia era percebida na cultura ocidental como uma dificuldade de estabelecer relações interpessoais e uma falta de consumação de clímax, o modo de encaminhar uma liberação emocional. O transe era o grande paradigma desse ‘contramodelo ao Édipo’, uma vez que havia uma perda do *self*, do ego, no processo de transe e dança.

Bateson e Mead, ao construírem o caráter balinês a partir do impulso e dos fantasmas da esquizofrenia, põem em xeque os valores ocidentais. Testemunham que outros povos apresentam princípios semelhantes ao tipo ‘esquizo’ em seus corpos e emoções, forjando um caráter que questiona, justamente, noções como *self*, indivíduo, integração do corpo, não dissociação corporal ou mental. Ancorados nessas questões da esquizofrenia e em seus sintomas, procuram realizar uma demonstração do caráter de uma cultura a partir de uma base empiricamente visualizável: fotografias, filmes, desenhos. Assim, pelas imagens e por imagens, afirmam a essência do caráter balinês construído pelo viés ‘esquizo’, a contrapelo da família, do Édipo. Propõem, desse modo, processos de desdobramento do eu, dissociações, equivalências das mães às bruxas e a significação dos pais, encarnados no dragão, como símbolo do acolhimento.

A esquizoanálise entendida como um modo de desestabilizar noções culturais-emocionais eurocêntricas joga um papel decisivo nessa interpretação proposta por Bateson e Mead sobre a personalidade balinesa. Vimos como a análise proposta, desde a escolha de Bali até as suas principais formulações conceituais, caminha para uma experiência de positivar o fenômeno ‘esquizo’, manifesta nas formas culturais que influenciam os estados do ser e do estar no mundo. Há, claramente, uma passagem da esquizofrenia a uma esquizoanálise no sentido de que se entende Bali, e seu universo cultural, derivado de outras formas culturais e emocionais operadas pela cultura em que a oposição, a cismogênese, como ‘máquina de guerra e de sujeição’, é inibida. Sem oposição, a diferença se instaura como formadora dessa personalidade que se constrói pela repetição, pela mimese, pelas formas de socialidade que

produzem corpos a partir da lógica sensível da dança, da música e do transe. Uma proposição de formação da personalidade por uma ontologia dos sentidos e não da representação, da performance e não do ritual. Os fluxos do transe e das danças produzem o essencial da esquizoanálise, que seria a indeterminação e contingência regidas por uma operação de intersemiótica em que se aciona as artes, a música, o parentesco, a hierarquia, o corpo, o transe, a dança, que, por sua vez, não estariam isolados, mas perpassam todas as instâncias da vida social. Não existem instâncias isoláveis na análise de Bateson e Mead, como as esferas do mito, do rito, da organização social, da economia. O que existem são formas e gestos corporais, corpos e parte de corpos que são autônomas em relação aos seus próprios corpos. Cabeça, mão, pés, pernas, ombros sintetizam e condensam modos, dispositivos sociais-emocionais encarnando a possibilidade de aceder uma ideia de formar um coletivo e um ‘caráter’ balinês incorporado. Bali estaria para além do que se definiria como sociedade, cultura, indivíduo, e a esquizoanálise proposta por Bateson e Mead revela a potência dessas ‘esquizo’ formas balinesas.

Deleuze & Guatarri, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia* (2010: 111), abordam a obra de Bateson et al. (1956) no seu esforço em construir uma teoria psiquiátrica da esquizofrenia a partir do conceito de *double bind* (duplo vínculo) que, segundo os autores, “não é outra coisa senão o conjunto do Édipo”. Os autores se detêm ali, e não se debruçam sobre o Balinese Character. Paradoxalmente, é esse mesmo BC que vem a ser uma real manifestação do anti-édipo em sua forma e estrutura, como contra-modelo, fazendo ecoar muitos dos sentidos da esquizoanálise proposta por Deleuze & Guatarri (2010). O transe, a dança, os gestos, a corporalidade balinesa seriam como as “curas primitivas: [...] são esquizoanálises em ato” (Deleuze & Guatarri, 2010: 222). A suposta ‘esquizofrenia’ social balinesa passa a ser uma esquizonálise, uma vez que reconhece que “todo investimento é social, e de qualquer maneira incide sobre um campo social histórico” (Deleuze & Guatarri, 2010: 453).

A própria etnografia de Bateson e Mead rejeita de início a linguagem verbal como modo de produzir uma interpretação e uma descrição da cultura balinesa e escolhe, ao contrário, uma profusão de imagens, fotografias, filmes, desenhos, esculturas, fantoches. Esse é o modo de aceder àquele universo pelo sensível, pelo visível, pela concretude e minimalismo de gestos, que instauram um regime de corpos e suas partes que conectam pessoas, relações, economia, trabalho, prazer, êxtase, fantasias, delírios, medos. O corpo balinês seria esse ‘entroncamento rizomático’ ao mesmo tempo que seria uma ‘máquina transformativa’. O corpo balinês, nas interpretações de Bateson e Mead, é pura potência em ato. O transe e a dança operam uma descentralidade do corpo e da sociedade. O transe e a dança confabulam para um devir esquizo que não está na ordem do indivíduo e do self, mas do díviduo e dos processos de dissociação. A dança e o transe, na perspectiva da análise de Bateson e Mead, seriam ‘máquinas’ de demolição do sujeito. Antonin Ar-

taud teve ‘um momento de revelação’ quando assistiu ao teatro balinês, em 1931, durante a exposição internacional colonial de Paris. Bali passa a exercer grande influência na sua concepção de teatro, numa constante comparação com o teatro ocidental, que tensiona a relação entre corpo e *logos*, texto e gesto. As palavras de Artaud (2023: 44) ressoam na apreensão de um *ethos* balinês: “O drama não evolui entre sentimentos, mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas [...] recoloca o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo”. Destaca a importância do transe, dos gestos, dos movimentos, da música como constituintes dessa sensorialidade balinesa que não depende do texto, da palavra, mas do corpo e do gestual. Bateson e Mead foram para Bali procurar o comportamento esquizofrênico e acabaram por achar um modo de esquizoanalisar a cultura balinesa a contrapelo das questões do Ocidente, propondo justamente um questionamento que permitiu pôr em causa categoriais naturalizadas pela antropologia do seu tempo.

Recebido em 20/04/2022 | Aprovado em 07/07/2024



**Marco Antonio Gonçalves** é mestre e doutor em antropologia social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é Professor Titular do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Publicou, entre outros livros, *O Sorriso de Nanook. Ensaios de Antropologia e Cinema*. (2022).

**NOTAS**

- 1 Doravante escrito e referido como BC.
- 2 Benedict (1934) foi precursora destes estudos, influenciando Bateson e Mead na procura de associações entre tipos de personalidade, como os ‘apolíneos’ pueblos, os paranoídes Kwakiult e dionisíacos indígenas das planícies e suas respectivas culturas. Bateson e Mead aproximaram os balineses dos comportamentos de personalidade esquizoide. Para uma avaliação política dos estudos de caráter nacional e a escola de cultura e personalidade, ver Goldman & Neiburg (1998).
- 3 Capistrano (2007), em uma análise sobre a formação do cinema nas primeiras décadas do século XX, chama atenção para os interesses do cinema e, conseqüentemente, da cultura imagética dos anos 1920 nos processos de ‘dissociação’, ‘transes’, ‘transformações corporais’ que no cinema encontram plena expressividade em filmes que definem uma percepção que vai de encontro às premissas dos padrões de modernidade e racionalidade ocidentais.
- 4 Archipenko Alexander (1887-1964) foi um importante escultor Ucraniano radicado nos Estados Unidos, e em seus arquivos encontramos um álbum de fotografia de sua viagem a Bali, que retrata a maioria desses personagens artistas e intelectuais que estavam em Bali nos anos 30. Consultado em 15/04/2024: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/photograph-album-travel-through-indonesia-13116>.
- 5 Mary Catherine Bateson (1984), filha de Mead e de Bateson, em suas memórias sobre seus pais, relembra muitas passagens sobre a pesquisa em Bali, acentuando muitas questões sobre a esquizofrenia e sobre esta comunidade estrangeira de Bali que continuou em Nova York, sobretudo com Jane Belo e Colin MacPhee.
- 6 Importante frisar que os textos de Jane Belo sobre Bali estão fortemente ancorados em um volume de dados particulares e específicos de situações e pessoas com quem conviveu e aprendeu a cultura balinesa, sendo seu texto uma narrativa etnográfica bastante moderna nesse sentido.
- 7 Colin McPhee (1938) publicou, em 1938, seu estudo sobre criança e música em Bali, no qual enfatiza a questão da dança, da socialização e do comportamento infantil na construção da personalidade Balinesa.

- 8 Estas pinturas tinham como temas sonhos, histórias, mitos, acontecimentos e eram objeto de conversas frequentes que Bateson mantinha com os pintores balineses. Mesmo que não tenham sido incluídas no BC, foram cruciais, segundo Geertz (1994), para uma compreensão mais aprofundada do caráter balinês, o que comprova que a apreensão da cultura se situava para além das fotografias. Ver sobre o assunto das pinturas balinesas o texto de Bateson, Grace (1972).
- 9 Bateson (1972) vai desenvolver este aspecto da cultura balinesa na discussão sobre duplo vínculo e esquizofrenia. Destacamos que a esquizofrenia como problema e como imagem cultural exerceu grande influência nas reflexões de Bateson sobre o modo de categorizar relações e interações sociais. Em muitos momentos de suas pesquisas retorna a este tema central que remonta à sua proposição de cismogênese, conceituada como o efeito negativo da esquizofrenia. Para uma visão de conjunto das pesquisas de Bateson relacionadas a este tema, ver Halpern (2012).
- 10 Ver Sullivan (2004: 183) para uma síntese das principais proposições de Mead sobre o conceito de caráter e personalidade.
- 11 Ver Xavier (2003), especialmente o capítulo “Revelação e engano”, para uma crítica à percepção da essencialidade das imagens fotográficas que dependem, para ganhar significação, das perguntas postas às imagens.
- 12 O filme é uma montagem de duas filmagens muito distantes no tempo (uma em 1936 e outra em 1939) (Mendonça, 2005: 118).
- 13 Para realização desta performance houve uma troca de cartas entre Belo e Mead que demonstram este aspecto do teatro e da sua contratação. Na carta para Mead, Belo escreveu: “Quando você puder, conversaremos sobre como encomendar o show. Eu não estou tão convencida por Pagoetan, uma vez que esse lugar toca com muita frequência [...], o boato é que eles tocam às vezes várias vezes por semana. Há algo horrível sobre isso.” (Belo, 1937b *apud* Rony 2006: 15). Na percepção de Rony (2006:16) a performance encomendada por Bateson e Mead culminando com a introdução de mulheres dançarinas contribuem para a ‘sexualização’ e ‘fotogenia’ da performance uma vez que estas imagens do sul da ilha de Bali, especificamente desta trupe de teatro, diferia das imagens dos pobres cam-

poneses balineses da aldeia do norte de Bali onde Bateson e Mead se instalaram para realizar as fotografias de sua pesquisa. Os do norte eram demasiadamente pobres e doentes para serem objetos de fascinação turística como eram os do sul, que se ligavam performances turística que por sua vez alteravam os rituais nas formas do transe que performatizavam.

- 14 Ver Strathern (2006) para as implicações deste termo dividido, construído com a intenção de demonstrar o caráter não universal da concepção de indivíduo, tributária, exclusivamente, da moderna sociedade capitalista.
- 15 Mead e Bateson foram contatados pelo diretor deste comite perguntando como estudariam a esquizofrenia se obtivessem um financiamento de 100 mil dolares. Realizaram um plano detalhado de orçamento e de pesquisa mas não foi aprovado em sua integralidade o que forçou Mead e Bateson a buscarem outros fundos em suas próprias instituições (Mead, 1977: 172)

## REFERÊNCIAS

- Angelim, Lethicia Pinheiro. (2018). *Cartografia da mente em Gregory Bateson*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.
- Artaud, Antonin. (2023). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bateson, Gregory. (1936). *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.
- Bateson, Gregory & Mead, Margaret. (1942). *Balinese Character: A photographic analysis*. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences II.
- Bateson, Gregory & Holt, Claire. (1944). Form and Function of the Dance in Bali. *Atas do Seminário The Boas School*, p. 46-52.
- Bateson, Gregory et al. (1956). Towards a theory of schizophrenia. *Behavioral Science*, 1/4, p. 251-264.
- Bateson, Gregory. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Chadier Publishing Company.
- Bateson, Gregory. (1975). Some Components of Socialization for Trance. *Ethos*, 3/2, p. 143-155.

Bateson, Gregory. (1979). *Mind and nature. A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton.

Bateson, Gregory. (2000). Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Cadernos IPUB*, 5, p. 35-49.

Bateson, Mary Catherine. (1984). *With a daughter's eye: a memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson*. New York: Morrow Company.

Belo, Jane. (1935). The Balinese Temper. *Journal of Personality*, 4/2, p. 120-146.

Belo, Jane. (1936). A Study of a Balinese Family. *American Anthropologist*, 38/1, p. 12-31.

Belo, Jane. (1937a). Balinese Children's Drawing. *Djawa*, 17/5-5, p. 248-259.

Belo, Jane. (1937b). Letter from Belo to Mead, Sajan, Bali, Nov.1929, from the Manuscript Division, Library of Congress, N26 folder, Margaret Mead Archives.

Belo, Jane. (1949). *Bali: Rangda and Barong*. Seattle: University of Washington Press.

Belo, Jane. (1970). *Traditional Balinese Culture*. New York: Columbia University Press.

Benedict, Ruth. (1934). *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin.

Capistrano, Tadeu. (2007). *O cinema em transe. A percepção cinematográfica à luz das metáforas do autômato e dos fenômenos de dissociação*. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2010). *O anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.

Freire, Marcius (2006). Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. *A Photographic Analysis*. *Alceu*, 7/13, p. 60-72.

Geertz, Hildred. (1983). *Mead's Balinese Research*. New York: Barnard College.

Geertz, Hildred. (1994). *Images of power: Balinese paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead*. Honolulu: University of Hawaii press.

Gonçalves, Marco Antonio. (2008). *O real imaginado: cinema, etnografia e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Halpern, Orit (2012). *Schizophrenic Techniques: Cybernetics, the Human Sciences, and the Double Bind*. Disponível em: <https://sfonline.barnard.edu/schizophrenic-techniques-cybernetics-the-human-sciences-and-the-double-bind/>. Acesso em 14 mar. 2024.

Henley, Paul. (2013). From documentation to representation: recovering the films of Margaret Mead and Gregory Bateson. *Visual Anthropology*, 26/2, p. 75-108.

Ingold, Tim. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18/37, p. 25-44.

Jacknis, Ira. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, 3/2, p. 160-177.

Laat, Sonya. (2003). Multiplicity of Balinese Characters. *Nexus*, 16, p. 75-91.

Lipset, David. (1980). *Gregory Bateson: the legacy of a scientist*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Mead, Margaret. (1960). Preface In: Belo, Jane. *Trance in Bali*. New York: University of Columbia Press.

Mead, Margaret. (1977). *Letters from the field, 1925-1975*. New York: Harper & Row Publisher.

Mcphee, Colin. (1938). Children and Music in Bali. *Djawa*, 18/6, p. 1-15.

Mcphee, Colin. (1948). *Dance in Bali*. *Dance Index*, 7-8, p. 156-207.

Mendonça, João Martinho. (2005) *Pensando a visualidade no campo da Antropologia: Reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese de doutorado. PPGM/Universidade de Campinas.

Mendonça, João Martinho. (2010). Margaret Mead, Bali e o Atlas do comportamento infantil: apontamentos sobre um estudo fotográfico. *Horizontes Antropológicos*, 16/34, p. 315-348.

Metraux, Rhoda. (1968). Jane Belo Tannenbaum. 1904-1968. *American Anthropologist*, 70, p. 1168-1169.

Rony, Fatimah Tobing. (2006). The photogenic cannot be tamed: Margareth Mead and Gregory Bateson's trance and dance in Bali. *Discourse*, 28/1, p. 5-27.

Russell, Catherine. (1999). *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. London: Duke University Press.

Samain, Etienne. (2000). Os riscos do texto e da imagem: em torno de *Balinese Character* (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Significação*, 14, p. 65-88.

Samain, Etienne. (2004). *Balinese character (re)visitado*. In: Alves, André. *Os Argonautas do Manguê*. Campinas: Editora da UNICAMP.

Strathern, Marilyn. (2006). *O gênero da dádiva: problemas com mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp.

Sullivan, Gerald. (2004). A four-fold humanity: Margaret Mead and psychological types. *Journal of Historical Behavior Science*, 40/2, p. 83-206.

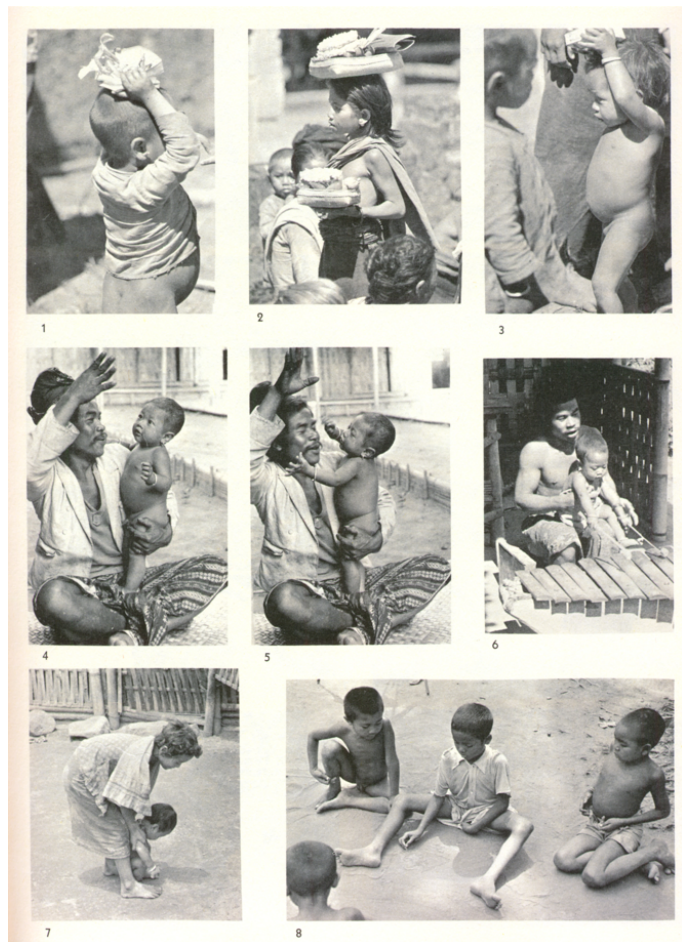
Worth, Sol. (1980). Margaret Mead and the Shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual-Communication”. *Studies in Visual Communication*, 6/1, p. 15-22.

Xavier, Ismail. (2003). *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

Zoete, Beryl & Spies, Walter. (1938). *Dance and drama in Bali*. London: Faber and Faber LTD.

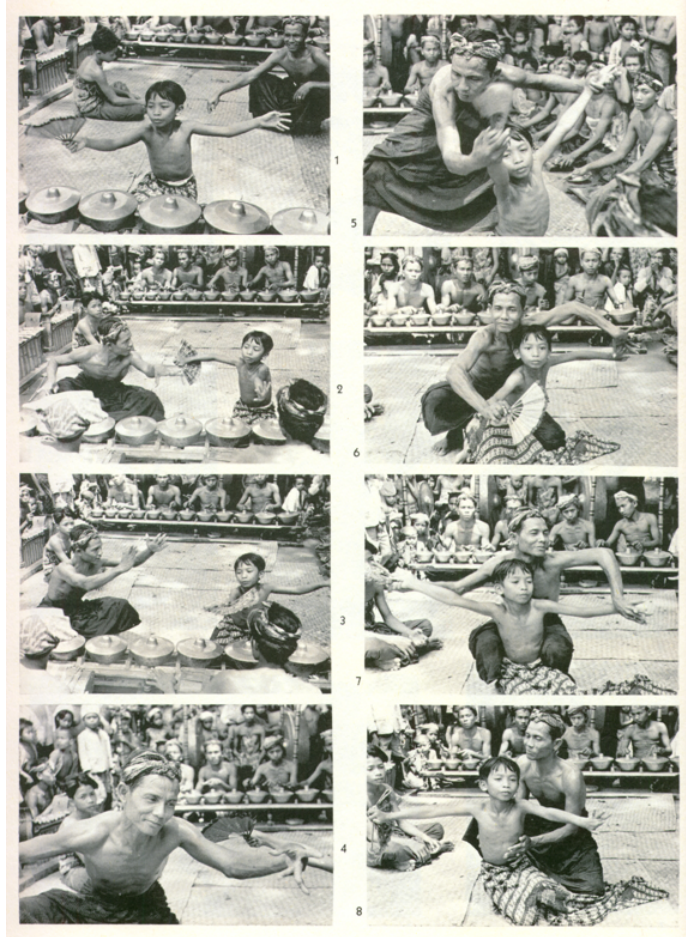
**ANEXO**

Prancha 15

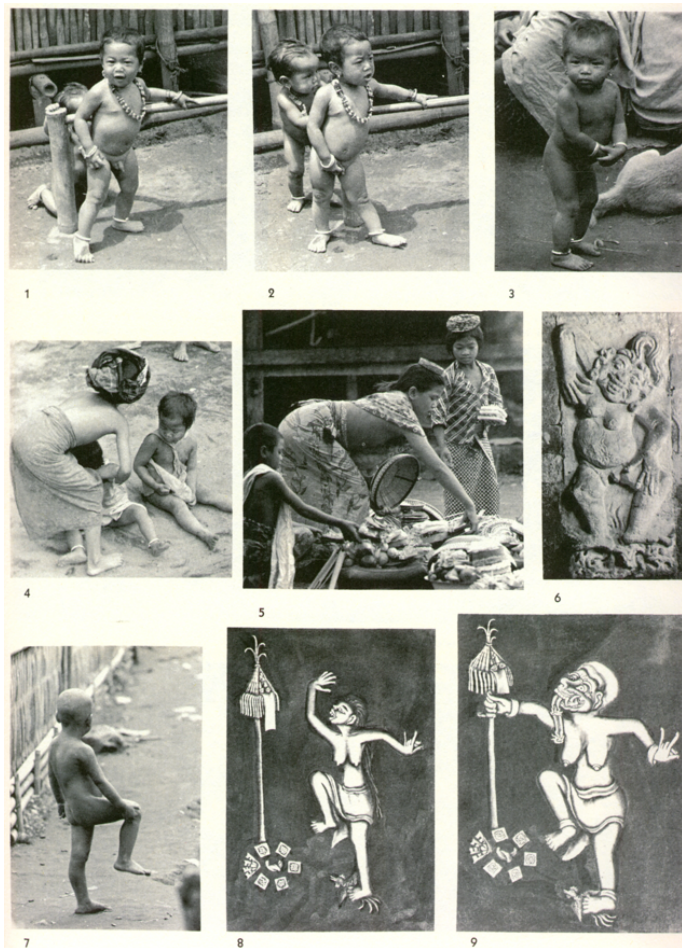




Prancha 16



Prancha 17



Prancha 21



1

2

3

4

5

6

7

8

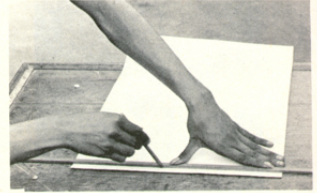
Prancha 22



Prancha 23



1



2



3



4



7

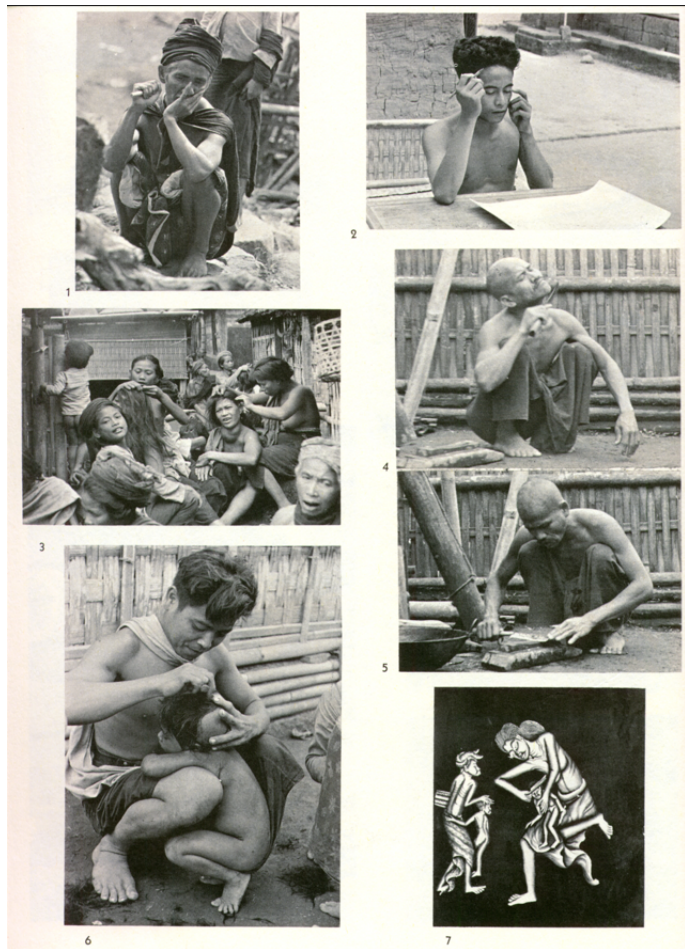


6



8

Prancha 24



Prancha 47



**CARÁTER BALINÊS: DA ESQUIZOFRENIA À ESQUIZOANÁLISE (BATESON, MEAD E AS IMAGENS)****Resumo**

Este artigo propõe uma reanálise do livro *Balinese Character*, de Gregory Bateson e Margaret Mead. As aproximações entre um tipo possível de personalidade Balinesa, baseada nas relações hierárquicas, no transe, nas práticas corporais estilizadas, na dança e no teatro, e as caracterizações patológicas da esquizofrenia estavam presentes desde as primeiras conversas entre Mead e Bateson, que orientaram a escolha de Bali para a realização da pesquisa etnográfica. Na primeira parte deste artigo serão apresentadas as imagens sobre Bali nos anos 1930, quando o país era rota de intelectuais, artistas e celebridades que buscavam encontrar ali uma espécie de cultura anticapitalista, manifestada nas artes, no transe e na dança. Na segunda parte, serão revisitados os percursos das análises imagéticas no livro *Balinese Character*, mostrando como essas imagens possibilitam delinear o caráter balinês centrado nos corpos, em suas desintegrações e desdobramentos. Na terceira e última parte serão abordadas as imagens sobre a esquizofrenia e seus rebatimentos na pesquisa realizada, seus rendimentos para uma modelagem cultural, propondo que Bateson e Mead, a contrapelo, ao ‘esquizoidizarem’ a cultura balinesa, acabam por produzir uma esquizonálise *avant la lettre*.

**Palavras-chave**

Antropologia Visual;  
Bali;  
Esquizoanálise;  
Gregory Bateson;  
Margaret Mead.

**BALINESE CHARACTER: FROM SCHIZOPHRENIA TO SCHIZOANALYSIS (BATESON, MEAD, AND IMAGES)****Abstract**

This study reanalyzes the book *Balinese Character* by Gregory Bateson and Margaret Mead. The approximations between a possible type of Balinese personality based on hierarchical relations, trance, stylized bodily practices, dance, and theater and the pathological characterizations of schizophrenia occurred since the first conversations between Mead and Bateson that guided the choice of Bali for ethnographic research. The first part of this study describes the images of Bali in the 1930s, when the country was the route of intellectuals, artists, and celebrities who sought to find a kind of anti-capitalist culture manifested in its arts, trance, and dance. Its second

**Keywords**

Visual Anthropology;  
Bali;  
Esquizoanálise;  
Gregory Bateson;  
Margaret Mead.



part revisits the paths of image analysis in Balinese Character, showing how these images can delineate the Balinese character centered on bodies, their disintegrations, and unfoldings. Its third part discusses the images of schizophrenia and their repercussions on carried out research and their yields for cultural modeling, proposing that Bateson and Mead produce a schizoanalysis *avant la lettre* by 'schizoidizing' Balinese culture.