

Alexsânder Nakaóka Elias

**POR UMA ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL<sup>1</sup>**

**FOR A MULTI-SENSORY ETHNOGRAPHY**

---

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado do *paper* por mim apresentado no GT *Antropoéticas: outras (etno)grafias*, na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018 (Brasília/DF). Uma versão preliminar do presente artigo consta nos anais do evento.

## RESUMO

O presente artigo é fruto das minhas interlocuções com a comunidade *Honmon Butsuryu-shu*, escola do Budismo japonês presente no Brasil desde 1908. A partir da minha posição de “fotógrafo-antropólogo”, procurei obliterar um possível dualismo entre sujeito e objeto no momento de trazer para o texto etnográfico as experiências por mim vivenciadas. Neste sentido, o trabalho busca tensionar uma questão instigante, que diz respeito ao domínio do verbal na escrita antropológica, a partir de algumas experimentações multissensoriais desenvolvidas no âmbito do meu doutoramento em Antropologia Social na Unicamp (2018), a saber: dois cadernos visuais; um glossário verbo-visual; a capa da tese; um QR code; além de capítulos verbo-visuais, nos quais textos, narrativas verbais dos interlocutores e imagens fotográficas atuam conjuntamente para explicitar e dar a ver as experiências de campo. Dessa forma, ao partir de conceitos potentes como “experimentação” e “montagem” (EISENSTEIN, 1926, 1942; WARBURG, 1929), a intenção aqui é a de ponderar sobre as possíveis relações entre o formalismo/estrutura e o conteúdo do “texto” e do saber etnográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Montagem; Experimentação; (etno)grafia.

---

## ABSTRACT

This paper is the result of my dialogues with the *Honmon Butsuryu-shu* community, a school of Japanese Buddhism present in Brazil since 1908. From my position as a “photographer-anthropologist”, I tried to obliterate a possible dualism between subject and object at the moment of bring to the ethnographic text my fieldwork experiences. In this way, the work also seeks to emphasize an instigating question, related to the verbal domain in anthropological writing, based on some of the multisensory experiences made in the scope of my PhD in Social Anthropology at Unicamp (2018): two visual notebooks; a verbal-visual glossary; a cover of the thesis; a QR code; in addition, the verbal-visual texts, in which the texts, the narratives of the interlocutors and the photographic images act together to make explicit and give to see the field experiences. Thus, by using concepts such as “experimentation” and “assembly” (EISENSTEIN, 1926, 1942; WARBURG, 1929), the intention is to consider the relationships between the formalism/structure and the ethnographic knowledge..

**KEYWORDS:** Assembly; Experimentation; (ethno)graphy.

## PREÂMBULO:

Este trabalho é fruto das minhas interlocuções com a escola *Honmon Butsuryu-shu* (entre 2011 e 2018), pertencente ao Budismo *Mahayana*<sup>1</sup> japonês e presente no Brasil desde 1908, sendo considerado o primeiro segmento a chegar ao país, com o sacerdote *Ibaragui Nissui Shounin*. A partir da minha posição de “fotógrafo-antropólogo” (ELIAS, 2018), busquei me inserir em campo como um componente vinculado aos demais, procurando obliterar, tanto nas experiências vivenciadas quanto no próprio texto etnográfico, uma possível dicotomia entre sujeito e objeto.

A princípio, é necessário discorrer minimamente sobre o termo “fotógrafo-antropólogo” acima utilizado. Embora pareça estabelecido ao acaso, a composição do vocábulo coloca em relevo pelo menos duas questões fundamentais, que estão intimamente ligadas entre si e com a qualidade e as características das interlocuções em campo. Em primeiro lugar, estabelecer que sou um “fotógrafo hífen antropólogo” (fotógrafo-antropólogo) e não um “fotógrafo barra antropólogo” (fotógrafo/antropólogo) mostra que aí já reside um importante elo. Ao utilizar o “hífen”, quero evidenciar que as coisas são colocadas e estabelecidas *em relação*, uma e outra. Se utilizasse a “barra”, existiria uma separação ou divisão<sup>2</sup> evidente entre os componentes, *fotógrafo ou antropólogo*.

Além disso, o posicionamento (ou a ordem) dos termos também é relevante, nesse caso. Existe uma tênue diferença em dizer que sou um “antropólogo-fotógrafo” ou um “fotógrafo-antropólogo”. Jean Rouch, por exemplo, era um reconhecido antropólogo-cineasta, sendo que a sua prática na etnologia foi estabelecida juntamente com as suas experimentações cinematográficas. Rouch foi mais reconhecido no campo do cinema direto/cinema verdade (no que se convencionava chamar de “etnoficção”) do que pelos etnólogos, embora os seus estudos e produções etnográficas e filmicas sejam essenciais para a Antropologia, ao questionar a questão da reflexividade na pesquisa de campo ainda nos anos 1950, muito antes dos contemporâneos norte-americanos. No meu caso, ressalto que não seria possível a composição da etnografia sem a fotografia e o ato de fotografar. Por constituir-me primeiro como um fotógrafo, até por causa da minha formação na graduação (fotojornalista), me tornei um antropólogo ao longo do doutorado, no qual aprendi, simultaneamente, a compor a fotografia etnograficamente.

Após essas considerações iniciais, mas importantes, saliento que o presente trabalho parte de pelo menos duas questões instigantes: 1) por que privilegiar unicamente o verbal na confecção da escrita antropológica? 2) como incorporar no texto etnográfico as narrativas, grafias e outros elementos culturais importantes relativos ao grupo e/ou comunidade com quem o antropólogo (con)vive? A partir da elaboração de algumas “experimentações multissensoriais” desenvolvi-

<sup>1</sup> As escolas do Budismo *Mahayana* consistem, juntamente com as das vertentes *Theravada* e *Vajrayana*, nas principais ramificações budistas.

<sup>2</sup> Na aritmética, por exemplo, o símbolo “barra” representa a divisão dos termos.

das no âmbito do meu doutoramento em Antropologia Social na Unicamp, no qual a tese *impressa* (que possui uma materialidade distinta da versão digital) é de extrema importância, busquei alternativas para refletir sobre tais indagações, a saber: a composição de dois cadernos visuais; um glossário verbo-visual, no qual fotos, textos e termos em japonês se inter-relacionam; a capa da tese, que foi confeccionada em goma bicromatada, com cheiro de incenso e textura; um QR code, que permite que o leitor escute uma cerimônia budista completa; além de capítulos verbo-visuais, nos quais textos, narrativas verbais dos meus interlocutores e imagens fotográficas atuam conjuntamente para explicitar e dar a ver as vivências de campo.

Assim, ao partir dos possíveis elos entre verbal e visual, é importante salientar que a questão das “relações” consistiu no eixo transversal de toda a minha tese. Dessa maneira, é necessário assumir que o trabalho acabou se desdobrando em diversas questões e caminhos inimagináveis no início da jornada. Para muitas dessas indagações, aliás, eu sequer encontrei respostas definitivas, certas incontestáveis. Se no início eu tinha um “objeto” de estudo, especificamente a HBS e os seus rituais, isto é, o meu campo etnográfico, durante o percurso surgiu um duplo “objeto”, que consiste em abordar a fotografia também como um ato ritual, no qual eu me inseria como um dos componentes, juntamente com a comunidade *Honmon Butsuryu-shu*. E, mais do que isso, esses dois temas se apresentaram de forma estritamente justaposta e amalgamada.

Como lidar com essas duas frentes, visto que a junção de elementos heterogêneos (textos, narrativas orais coletadas, fotografias, etc.) serviu para criar novos universos reflexivos e não para realizar uma síntese? Para tentar solucionar tais indagações, percebi nos conceitos de montagem e de experimentação (e da montagem *como* experimentação) um profícuo caminho para articulá-los, o que originou, ainda, novas, múltiplas e instigantes questões.

Tendo como alicerce, portanto, as noções potentes de “experimentação” e de “montagem” (EISENSTEIN, 1926, 1942; WARBURG, 1929), aliadas as de “experiência” (INGOLD, 2007; TURNER, 1967; KOFES; MANICA, 2015, KOFES, 2001; SCOTT, 1998; BENJAMIN, 1933) e de “invenção” (WAGNER, 1975), a intenção também foi a de ponderar sobre as possíveis ligações entre o formalismo/estrutura e o conteúdo que produziu o próprio “texto” e saber etnográfico.

Passei, então, a refletir sobre formas de conhecimento distintas que, embora respeitem as suas particularidades ontológicas, podem coexistir na “antropografia”, sendo que o presente artigo tratará exatamente disso. Ingold (2015, p. 261-262) definirá “antropografia” ou “antropologia gráfica” como algo capaz de acoplar os movimentos de “fazer, observar e descrever” com uma boa medida de “improvisação criativa”. Ao substituir a clássica oposição entre Antropologia Visual e etnografia escrita por uma “antropologia gráfica que abrange todas as formas de delineamento, da escrita manual ao esboço de desenho”, o autor propõe que possamos “escapar da polaridade da imagem e do texto, e mais uma vez restaurar a disciplina da antropologia para a vida”.

Dessa forma, ao pensar em articular elementos variados, a montagem emerge como método, mas um método experimental e inventivo, que não dispensa a imaginação. Para Ingold (2015, p. 43-44), a experimentação é “tão fundamental para a investigação antropológica quanto o é para as formas de vida que ela busca entender”. Ele nos diz, inclusive, que a natureza experimental da antropologia deve ser algo a ser comemorado, ao invés de encoberto. Já o conceito de invenção é bem definido no dicionário como “coisa imaginada que se dá como verdadeira, invencionice, fantasia”; ou “o que não pertence ao mundo real, imaginação, fábula, ficção, engano”. Contudo, Roy Wagner (1975, p. 19-20), por exemplo, irá propor que lidemos “satisfatoriamente com a invenção”, tomando tal conceito de maneira positiva, isto é, como uma capacidade criativa e característica inerente a todos os humanos, e não como mera fantasia falaciosa.

Assim, considero a associação entre a própria etnografia (tratada como experiência) e a tecitura antropográfica (pensada como experimentação) como uma malha, elencando uma ligação estrutural-formal (pesquisa de campo/antropografia) entre ambas. Consequentemente, ao levar em conta os possíveis elos entre os conceitos de “experiência” e “experimentação” (que, de fato, requerem do pesquisador uma capacidade inventiva), a montagem me parece fértil para gerar e compor experimentos a partir das minhas vivências de campo.

Em relação ao conceito de montagem, dois autores (e as suas respectivas obras) em especial são aqui levados em conta. O primeiro é o historiador da arte alemão Aby Warburg e a sua obra *Atlas Mnemosyne* (1929). Segundo Samain (2012), o Atlas consiste em um arranjo de pranchas imagéticas no qual Warburg presenteia o observador com sucessivos quebra-cabeças (montagens e remontagens, portanto) referentes à história da arte. Samain nos diz, assim, que “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Mais do que isso, ressalta que a imagem é uma “*forma que pensa*”. De fato, propor que as imagens sejam “arquivos declaradamente vivos” e “formas pensantes”, tensiona novamente o dualismo clássico entre sujeito-objeto e coloca essa miríade de elementos heterogêneos (grupo estudado, “fotógrafo-antropólogo”, narrativas, texto, fotografias, etc.) em uma malha (*meshwork*).

Para o cineasta soviético Serguei Eisenstein (2002a, 2002b), a outra referência principal mencionada, a montagem é a metodologia para a construção não apenas do Cinema, ofício no qual obteve expressivo destaque, mas também a de todas as outras formas artísticas e de pensamento. Não obstante, para ele “tudo é montagem”, e isso inclui a pintura, o desenho, a fotografia, o teatro *kabuki*, a escrita ideogramática (como o *kanji* japonês ou os hieróglifos egípcios), a poesia *haikai* e, até mesmo, a memória e a imaginação.

Portanto, me indago se pensar a partir desta definição permitiria tomar o próprio campo como uma montagem experiencial, visto que o etnógrafo observa, anota, ouve, fotografa, filma, desenha, conversa, gesticula, pensa, reflete, realiza performances, imagina, assim como os seus interlocutores o fazem? Colocam em jogo e compartilham, dessa forma, uma miríade de relações e sentidos, que

é remontada no momento da composição da “antropografia”. Se a resposta for positiva, a imagem parece ter um papel central na articulação dessa “antropologia gráfica” e criativa. Isso porque, como dirá Didi-Huberman (2000, p. 177-178), ela é “a montadora por excelência”, pois “desmonta a continuidade das coisas com o objetivo de fazer surgir as suas afinidades eletivas estruturais”.

## EXPERIMENTAÇÕES MULTISSENSÓRIAS:



Como primeiro experimento apresento a capa da tese, que teve o intuito de ressaltar a importância multissensorial nas minhas interlocuções *com* a comunidade budista HBS. De fato, ao me colocar em campo como um componente em relação *com* os demais, busquei imergir na pesquisa “de corpo inteiro”, isto é, com todos os meus sentidos. Dessa forma, embora seja lugar comum dizer que o fotógrafo só coloca em cena o seu olhar, já que o próprio aparato tecnológico que porta é uma extensão física desse sentido, as minhas experiências nos Templos e nos locais mitológicos budistas durante uma peregrinação por Japão, Índia e Nepal (em 2014), mostraram o contrário. Eu não estava lá apenas observando, mas com todo o meu sistema sensorial (visão, audição, tato, olfato, paladar), além das minhas próprias memórias e imaginação que, juntas, compõem o meu *back-ground* cultural e me influenciaram no momento de elaboração de cada uma das 10.000 fotografias realizadas ao longo da pesquisa.

Portanto, essa capa, embora pareça uma mera referência a um processo histórico (e belo) da fotografia, denominado de “goma bicromatada”, possui uma potencialidade reflexiva fundamental além da estética, que por si já parece importante. Para realizá-la, inicialmente imprimi uma fotografia panorâmica de uma cerimônia no *Hondo*<sup>3</sup> do Templo *Seifuji* (Osaka-Japão), em um papel apropriado para transparências utilizadas em retroprojetores. Depois, foi necessário sensibilizar um papel com maior gramatura, especificamente um Canson 300 gramas, que, devido à sua densidade, permite fixar melhor (e por mais tempo) a imagem e os componentes químicos da experimentação.

Aqui, também é fundamental saber que a “goma bicromatada” permite produzir imagens a partir de pigmentos das mais diversas cores e dos mais variados tipos, como a aquarela, por exemplo. Sobre as características químicas, é importante destacar que o composto em si, diferentemente de outros processos seminais da fotografia, não possui nenhuma coloração, adquirindo o tom do pigmento (tinta) utilizado, quando exposta à luz (raios UV). Dessa forma, a capa da tese possui uma cor marrom, que foi obtida a partir de um componente (tinta) que possui esta tonalidade.

Para começar a criar a imagem com a goma foi necessário, então, emulsionar o papel Canson 300gr com o composto químico formado pela mistura de: 20ml de goma-arábica (uma resina natural utilizada para fazer as colas), 20ml de dicromato de amônia e 60 gotas de pigmento marrom (poderia ser qualquer cor desejada). Após a sensibilização do papel, que é feita cuidadosamente em um local com pouca luminosidade (visto que os raios ultravioletas reagem o tempo inteiro com o composto químico), foi preciso sobrepor a imagem anteriormente impressa em papel de transparência (uma sobreposição-montagem fotográfica) à folha com a goma bicromatada, levando-as ao sol forte (preferencialmente, o do meio-dia) por 15 minutos, para a fixação do composto.

Depois de a imagem ser revelada lentamente, por contato direto, voltei a um local com baixa luminosidade e realizei um “banho” no papel (literalmente, o lavei). Com uma pequena bacia com água, emergi o papel e, com a ajuda de um pincel, retirei o excesso de goma cuidadosamente, em uma espécie de escavação arqueológica que revelou a imagem, gradativamente. Sobre a fotografia tecnicamente rudimentar originada deste experimento, é importante ressaltar que, além da visão, ela nos oferece o conhecimento por um segundo sentido: o tato, que é acionado tanto no processo de confecção da imagem, quanto na hora de interagir com a mesma, pois consiste em uma foto em relevo, originada a partir de elementos químicos que emulsionam o papel por meio da ação luminosa.

Além desse experimento, adicionei à capa, antes e depois do processo de confecção da imagem, essência de incenso, também a partir de um composto químico. Para tanto, utilizei uma fórmula de 150ml, constituída por: 4,5ml do

<sup>3</sup> Nave de um Templo budista.



fixador marrom tintura de benjoim<sup>4</sup>, 3ml do fixador marrom bálsamo do peru<sup>5</sup> e 1,5ml de óleo essencial de sândalo, substância com aroma amadeirado e intenso, comumente utilizada para a fabricação dos incensos, sendo este elemento que, especificamente, deu o odor à capa da tese. Também utilizei 141ml de álcool absoluto 97%, para completar a quantidade necessária de solução para dar um banho químico no papel com a fotografia em goma bicromatada.

Pelo fato dos compostos usados para elaborar a essência de incenso serem marrons, utilizei o pigmento de tinta da mesma cor para a confecção da imagem em goma, para que não houvesse uma grande interferência na coloração final do experimento. Após realizar o segundo banho químico (o primeiro foi para a revelação e fixação da imagem), agora para inserir o cheiro do incenso, foi preciso deixar o papel secar à sombra, já que a luminosidade continuaria a sensibilizar a imagem fotográfica e faria o odor esvaír.

Assim, somado ao tato e à visão, a tese física/impressa conta ainda com o cheiro, e aciona uma memória olfativa, involuntária. Isso porque o incenso é um objeto, ou melhor, uma *coisa* (como nos diz Ingold, 2015) composta por elementos aromáticos extraídos de vegetais, que, ao ser queimado, libera novamente essas substâncias no ambiente, sendo utilizado em todos os rituais da HBS, seja como forma de oferenda aos altares sagrados, como reverência para algum familiar falecido ou, ainda, em orações para a cura de doenças graves, como no *Reapokegan* (“Cerimônia dos 100 incensos”).

No limite, a experimentação originada pela capa da tese traz à tona uma experiência sinestésica composta por diversas sensações, como é o caso do cheiro da fragrância do incenso que eu sentia em todas as minhas inserções em campo, o que desloca a minha imaginação e memória para os Templos da HBS. Esse cheiro, aliado à imagem fotográfica quase pictórica da goma bicromatada, me remete para outras memórias, como a cor verde dos incensos, a tonalidade acinzentada de quando eles são incinerados, os sons dos instrumentos musicais e das vozes que entoam de forma incessante o Mantra Sagrado *Namumyouhourenguekyou*<sup>6</sup>, as cores e as dimensões grandiosas dos *Oterás* (“templos”), além dos adeptos (fiéis e sacerdotes) com os quais construí as minhas relações intersubjetivas.

Além da capa, busquei oferecer ao “leitor-explorador”<sup>7</sup> outro experimento sinestésico, no intuito de levar a sério a intenção multissensorial do trabalho. Assim, também o convidei a escutar uma cerimônia matinal, transcrita entre as páginas 361 e 367 da tese, que foi realizada no Templo *Seifuji* (Osaka-Japão). Para

<sup>4</sup> Um bálsamo, comumente utilizado na dermatologia para a cicatrização de rachaduras na pele. Aqui, é utilizado como um fixador do aroma, ao produzir uma espécie de capa protetora no papel, de coloração levemente marrom.

<sup>5</sup> Uma planta da família das fabáceas, usada como medicamento anti-inflamatório e expectorante peitoral. No composto, é utilizado como um fixador e estabilizador aromático, também com coloração marrom.

<sup>6</sup> Falarei mais sobre tal Mantra Sagrado, capitular para a HBS, a seguir.

<sup>7</sup> Opto pela utilização do termo composto “leitor-explorador” por causa da associação direta e quase exclusiva entre o vocábulo “leitor” com a linguagem escrita. Como lido, aqui, com fotografias, acredito que a palavra “explorador” e o conceito que ela engendra acompanham de forma instigante e satisfatória o primeiro termo.



tanto, é necessário que ele (agora também um ouvinte), instale o aplicativo *grátis* “QR Code Reader”<sup>8</sup> em seu *smartphone*, para que possa ler a *imagem* abaixo, seguindo estes passos: 1) conecte-se à internet; 2) baixe o aplicativo “QR Code Reader” através do “Play Store” (sistema Android) ou do “App Store” (iOS) no seu *smartphone*; 3) clique no ícone do aplicativo; 4) posicione o celular com a câmera direcionada ao código a seguir, para que seja lido pelo aplicativo; 5) selecione a opção “browse website”; 6) clique no ícone “play” (🎮).



Ao apresentar o áudio de uma cerimônia tenho o intuito de compartilhar com o leitor-explorador outro elemento sensorial que, juntamente com o cheiro dos incensos, me remete diretamente às experiências de campo junto com a HBS. Isso porque a recitação do Mantra, Imagem<sup>9</sup> e Oração Sagrada *Namumyohouren-guekyou*<sup>10</sup> consiste no cerne da comunidade *Honmon Butsuryu-shu*, sendo o título do “Sutra Lótus Primordial” – um dos milhares de ensinamentos deixados pelo Buda Histórico que, segundo o mito budista, habitou a Terra, mais especificamente o subcontinente indiano, a cerca de 500 anos antes de Cristo –, considerado como primordial pela religião estudada.

Esse título, originalmente escrito em sânscrito, corresponde ao mantra “*Saddharnapundarika*” e foi traduzido para o japonês pelo mestre *Nichiren Dai-bossatsu*, constituindo, para os seus seguidores, na causa, essência e semente da Iluminação (ou Nirvana), objetivo maior do Budismo. Dessa forma, ao ouvir o áudio por meio do “QR Code”, me recordo da minha primeira incursão a campo (no Templo *Nikkyoji*, em São Paulo, ainda em 2011) e de todas as demais, nas quais ouvia, quase incessantemente e em todas as cerimônias, a recitação do “*Namumyohouren-guekyou*”.

<sup>8</sup> “QR Code” ou “Código QR” é um código de barras bidimensional que pode ser escaneado utilizando a maioria dos smartphones equipados com câmera fotográfica. Esse código pode ser convertido em textos, endereços na web, ou, neste caso, em um arquivo de áudio no formato MP3.

<sup>9</sup> A partir de agora, utilizarei o termo “Imagem”, com “I” maiúsculo, para designar a escritura sagrada da *Honmon Butsuryu-shu*. O intuito será menos o de criar uma hierarquia de valores do que o de facilitar o entendimento e evitar possíveis ambiguidades, já que o vocábulo “imagem” é polisêmico. Quando me referir à fotografia, aos desenhos e à escrita, por exemplo, utilizarei o termo “imagem”, com “i” minúsculo.

<sup>10</sup> O Mantra e Oração *Namumyohouren-guekyou* também consiste em uma “Imagem Sagrada”, visto que é representado por uma escritura/pintura em *kanji* (um dos ideogramas japoneses), presente em todos os altares da HBS.

## A MONTAGEM COMO EXPERIMENTAÇÃO: CADERNOS VISUAIS

Além dos dois experimentos multissensoriais, as reflexões pertinentes às potencialidades de elaborar um pensamento por e com imagens ou, em outros termos, a intenção de levar as imagens a sério e tomá-las como “elementos” pensantes (SAMAIN, 2012), culminaram na elaboração de dois cadernos visuais. Ao considerar, assim, que uma das minhas questões basilares era refletir sobre quais são os lugares que as imagens ocupam na Antropologia e na tentativa de buscar um equilíbrio entre diversas formas de grafias, esses experimentos foram, de maneira proposital, apresentados como “capítulos oficiais”, embora não contenham nenhum tipo de legenda que acompanhe diretamente as imagens, o que sumariamente caracterizaria um capítulo mais convencional. Isso significa dizer que trazer as fotografias como meros anexos ou ilustrações as reduziria a um papel secundário, comumente assumido desde os primórdios da Antropologia e da Fotografia, como já nos mostraram importantes autores (SAMAIN, 1994; NOVAES, 2015; JEHEL, 1998).

O primeiro caderno (capítulo 01 da tese) é composto por cinco fotografias selecionadas em um amplo conjunto de cerca de 6.000 imagens coproduzidas com a HBS durante a peregrinação por Japão, Índia e Nepal, anteriormente mencionada. Cada uma dessas fotos foram desdobradas em quatro camadas sobrepostas (totalizando 20 páginas), que apareceram na versão impressa da tese em papel vegetal, para que o efeito de fusão visual se materializasse. Isto significa dizer que as lâminas de papéis vegetais, possuidoras de uma *textura* característica, possibilitam, simultaneamente, um efeito visual de mistura e de separação entre as camadas, que se estabelece por meio da montagem e do movimento tátil do folhear das páginas.

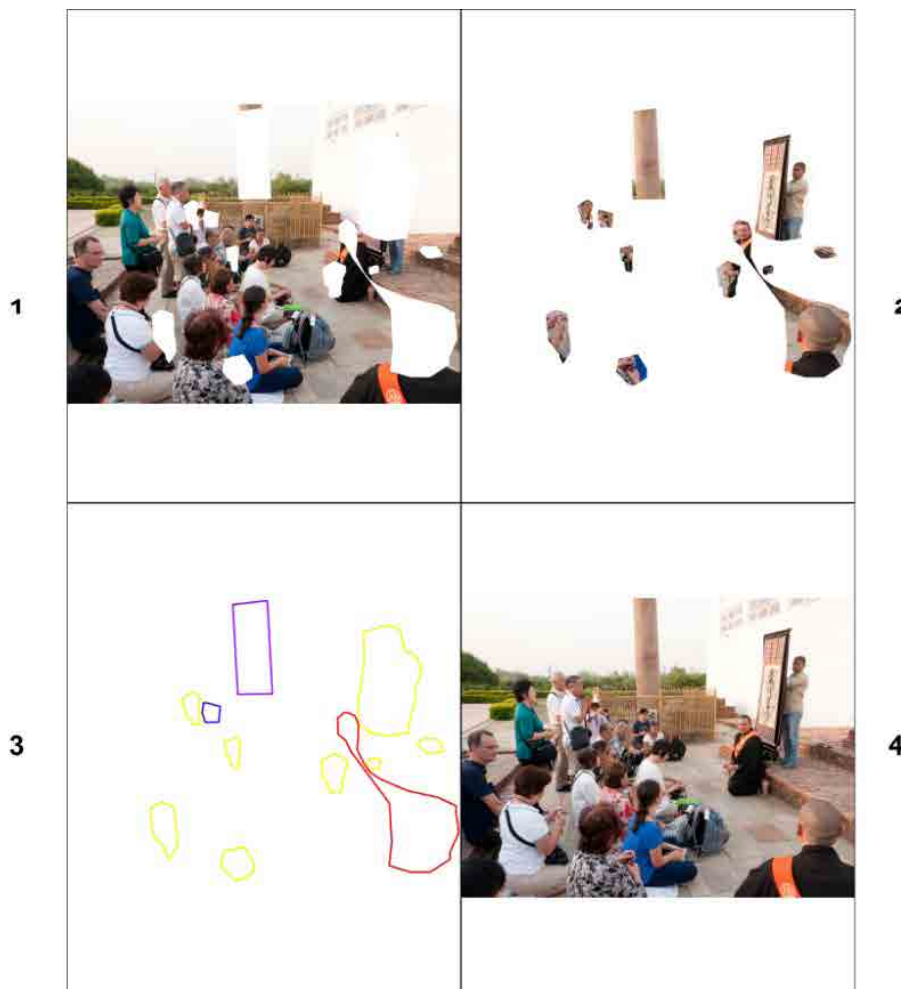
Esse primeiro caderno consiste, assim, em uma experimentação fruto das experiências de vida que tive com a caravana de peregrinos, sendo composto por cinco fotografias de planos abertos, cujos desdobramentos em camadas, que enfatizam certos aspectos e detalhes, são uma tentativa de convidar o leitor-explorador a acompanhar os movimentos, percursos, mergulhos e escavações por mim realizadas com e nas imagens.

Para auxiliar nessa jornada, ofereci pequenos “intervalos” escritos entre cada um dos conjuntos visuais, com o intuito de ressaltar o meu próprio percurso visual para compor essas “invenções” imagéticas. Isso porque, como os grupos de imagens não possuem descrições, legendas ou quaisquer explicações verbais diretas, a intenção com os pequenos ensaios foi a de *ampliar* as “decupagens fotográficas” para criar um refinamento do ato de ver. O propósito era realizar uma análise desse experimento, sem que a imagem cumprisse uma função tautológica e meramente ilustrativa em relação ao texto que simplesmente a descreveria, dando a ver aquilo que chamou a minha atenção, o que me “punge” (BARTHES, 1984) visualmente, a saber: os gestos, as posturas, as relações rituais e cotidianas,

os rostos, os espaços, as memórias e os esquecimentos, etc.

Além disso, ao pensar um caderno visual composto por conjuntos de imagens intercalados com pequenos textos-ensaios, aciono novamente o conceito de “montagem”, com o qual lido ao longo de todo o percurso. Dessa forma, reflito sobre as relações e concatenações e sobre os intervalos e silêncios possíveis entre as imagens e, ainda, entre as partes visuais e escritas. A proposta se constituiu, portanto, em pensar esse caderno e sua materialidade não apenas como um suporte estático para a inserção das fotos (e, também, das outras formas de grafias, como a própria escrita), mas como componentes do trabalho que chamam a atenção para a relação entre forma e conteúdo.

A sequência a seguir corresponde ao “conjunto 03” do referido caderno visual, acompanhado da sua respectiva exegese textual, isto é, a descrição do percurso imagético por mim elencado (dos muitos trajetos possíveis) para orientar o explorador das imagens:



Ao auscultar a primeira camada dessa composição visual, rememoro que, para chegar aos arredores do pagode (típico monumento budista) mostrado, a caravana da HBS teve que percorrer uma longa estrada. Primeiro a pé, passamos pela estátua do Buda Menino, localizada em cima de uma fonte cuja base tem o formato da flor de lótus, importante símbolo budista. Depois, com o auxílio de

uma mistura de bicicleta (ou triciclo, já que tinha três rodas) com biga, na qual um guia local transportava dois passageiros, chegamos finalmente ao lugar onde se realizou a cerimônia religiosa.

No caminho, um clima agradável, com uma leve brisa, pequenos lagos e inúmeras árvores. Também chamava a atenção, nas águas, a presença de belas flores de lótus que começavam a florescer. Sobre as lagoas, muitas bandeiras budistas (coloridas em azul, amarelo, vermelho, branco e laranja) e do Nepal. Recordo-me, agora, dos vários comentários sobre esta última ser a única bandeira no mundo que não possui a forma quadrada ou retangular, sendo composta por dois triângulos justapostos, que retratam uma imagem da cosmologia local, ao mostrar como a Terra seria vista por uma pessoa se esta estivesse no espaço.

Na segunda imagem do conjunto, estou novamente em busca dos detalhes da fotografia. Novo mergulho, nova escavação. Primeiro, noto a presença, na parte superior central, de uma torre protegida por uma pequena cerca. Correia *Odoshi*<sup>11</sup> realiza uma narrativa sobre a construção, e agora sei que se trata do pilar do rei *Ashoka*, erigida no ano de 249 a.C. e que contém os seguintes dizeres: “Rei Piyadasi (*Ashoka*), amado de devas, no ano 20 da coroação, ele próprio fez uma visita real ao local onde Buda *Shakyamuni* nasceu e erigiu um pilar de pedra em honra ao nascimento de *Bhagavan* (abençoado)”. Esse foi o mesmo imperador que financiou a estupa (monumento budista) em frente à qual se realizou a cerimônia religiosa.

Desço um pouco o meu olhar e percebo uma máquina fotográfica. Na verdade, como um fotógrafo compulsivo e quase um adorador de equipamentos desse tipo, parece que persigo tais elementos.

Depois, procuro notar os objetos religiosos e gestos recorrentes nos rituais. Os dedos que manejam o *Odyuzuu*, as mãos justapostas em sinal de oração, novamente com o terço budista entre elas. A baqueta do *mokkin*, um dos instrumentos musicais utilizados para ritmar a oração do Mantra Sagrado, *Namumyouhourenquekyou*. Relembro do seu som. Vejo o livro litúrgico da HBS, o *Myookooichiza*, entreaberto, atrás do sacerdote que segura a Imagem Sagrada portátil, carregada pelo Correia *Odoshi* durante toda a peregrinação pela Índia e pelo Nepal.

Observo com mais cuidado essa imagem portátil que, mesmo tendo um apoio (pequenos “pés”) para a sua base, teve que ser segurada durante toda a cerimônia pelo sacerdote srilankês, *Dileepa Ryojun*. Tento lembrar o “por que” da necessidade de segurar o *Gohonzon* e agora quase consigo sentir o intenso vento do entardecer. Recordo, ainda, que quando a caravana seguia, sempre de ônibus, pelas estradas acidentadas do norte da Índia rumo à *Lumbini*, no sul do Nepal (cidade que fica localizada quase na divisa entre esses dois países), o sacerdote *Dileepa Ryojun* teve que se passar por um dos guias do ônibus dos brasileiros (no qual eu estava), porque não havia emitido o seu visto de entrada no país.

Penso no aglomerado de pessoas, talvez em alguns milhares, na estrada

<sup>11</sup> Mestre budista.

fronteira, na qual era necessário entregar os passaportes com os vistos em um pequeno posto policial. O que se fazia era uma contagem rápida do número de passageiros, que deveria coincidir com a quantidade de passaportes (com os vistos carimbados) entregue para conferência dos militares. Por algum motivo, os guias não precisaram mostrar a autorização de entrada. Lembro-me agora dos sons das risadas e dos sorrisos do grupo brasileiro quando, pouco antes de ultrapassar os limites da Índia, *Dileepa Ryojun* pegou emprestado um chapéu e uma camisa de um dos condutores da caravana e passou a fronteira “disfarçado” ao lado do motorista, que também não precisou mostrar o passaporte.

Voltando para a fotografia (física, material), percebo os pés calçados com meias do mesmo sacerdote e os pés descalços do Correia *Odoshi*, em uma posição tensionada, com os dedos pressionados, que não parece muito confortável.

Neste momento, a minha visão segue para o rosto do Arcebispo, cujo olhar “caminha” na direção do também sacerdote superior, *Nagamatsu Odoshi*, que coordenava e liderava o grupo japonês. Lembro-me que, nesse momento, os dois sacerdotes, há muito tempo bons amigos, contavam para a caravana o mito de nascimento de *Siddharta Gautama* e outras narrativas sobre o rei *Ashoka*, soberano da região na época da vida do Buda.

\*\*\*\*\*

O cenário dessa fotografia fica em Lumbini, no Nepal, local onde, segundo narrativas míticas por mim acessadas durante a peregrinação, o Buda Histórico, precursor do Budismo, teria nascido.

À frente da parte externa da grande estupa, onde, segundo os mesmos relatos pronunciados pelo Correia *Odoshi*, existem “restos legítimos do Iluminado” que foram exumados após o padecimento do seu corpo físico, o grupo da HBS do Brasil, agora encorpado pela adesão de sacerdotes e fiéis japoneses (que se juntaram à caravana pela Índia e pelo Nepal), se aglomera para a celebração de um ritual em devoção ao local sagrado. Ao fundo, é possível avistar um grande jardim, que demarca o local de nascimento de *Siddharta Gautama*.

\*\*\*\*\*



O segundo caderno imagético (capítulo 05 da tese) foi também denominado de “mapa visual”, oferecendo 28 fotos que foram dobradas e encaixadas umas nas outras, como *origamis*<sup>12</sup>, para depois serem prendidas a um papel de fundo, por meio de fita dupla face. A ideia é pensar tal experimento como uma composição circular, que coloca em evidência uma imagem nuclear, que consiste na fotografia da Imagem Sagrada localizada na Catedral *Nikkyoji* (SP), o maior dos 11 templos da HBS do Brasil. Esse acervo visual, selecionado dentro de um conjunto de quase 10.000 fotografias, refere-se às diversas cerimônias da HBS e relaciona os contextos rituais observados, tendo sido elaborado exclusivamente com fotos, sem legendas ou explicações textuais.

De fato, essa composição tem uma dupla função, a saber, dar a ver (e também acessar pelo tato) dois rituais distintos, mas que se mostram de maneira sobreposta, imbricada e de forma simultânea: o ritual religioso, propriamente, que demonstra as diversas relações no âmbito sagrado e leigo da HBS; e o ritual que chamei de “fotográfico”. Este último revela as relações estabelecidas no ato de fotografar – em todos os seus âmbitos, desde a produção das imagens até as diversas formas como estas serão apropriadas ou esquecidas –, incluindo a minha posição dentro da comunidade, primeiramente visto como um *outsider* e, gradativamente, recebendo a legitimação da HBS e me tornando o “fotógrafo oficial” desse grupo religioso.

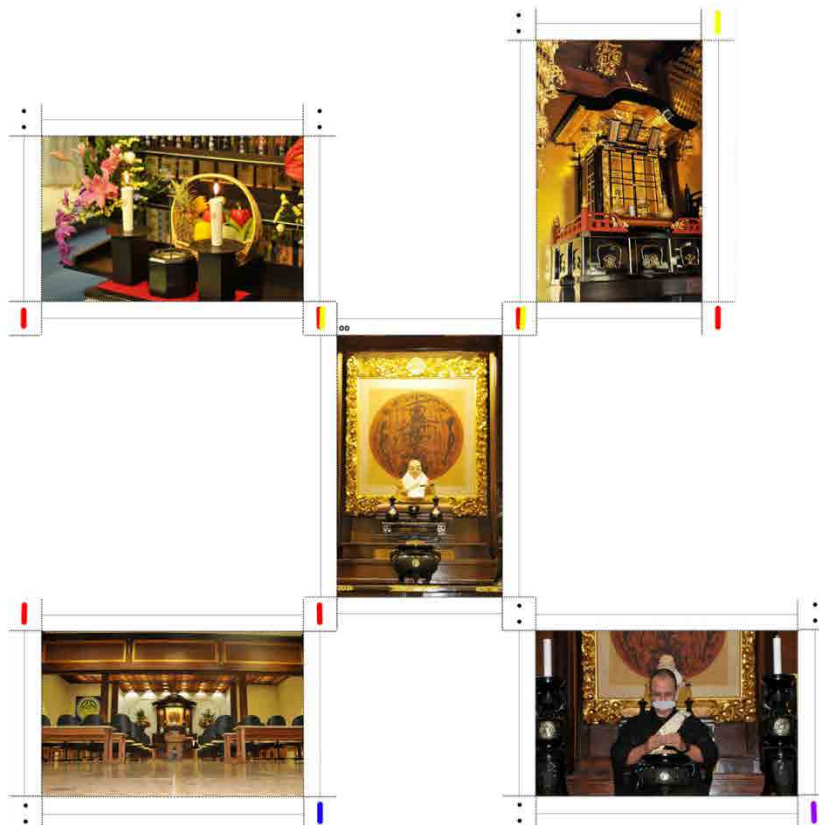
Esse caderno de imagens consistiu, portanto, em uma montagem na tese física (impresa), com a proporção aproximada de 15 páginas A4, que oferece ao

<sup>12</sup>*Origami* (em japonês, “*ori*” significa “dobrar” e “*kami*” significa “papel”) é a tradicional arte nipônica de dobrar o papel para a criação de representações de determinados seres vivos ou objetos. Normalmente, as obras compostas por vários *origamis* são realizadas sem cortar ou colar os papéis, por meio de encaixes.



leitor um objeto que poderá ser manuseado, dobrado e desdobrado. Nos termos de Ingold (2015 [2011]), ao pensar na questão da materialidade, esse objeto seria entendido como uma “coisa”. Novamente, o conceito de “montagem” reaparece nesse novo experimento, tendo, agora, como inspiração mais direta a obra “Atlas Mnemosyne”, elaborada por Warburg (2000 [1929]), na qual o autor relacionava imagens heterogêneas, de tempos e locais distintos, em grandes pranchas visuais, nas quais os intervalos e as lacunas, assim como os fundos/suportes pretos, são partes fundamentais da composição, para estabelecer as relações *com* e *entre* as imagens.

Assim, no mapa visual, de uma forma *semelhante*, as associações são realizadas exclusivamente por meio de elementos imagéticos, sejam eles propriamente associados à ontologia da imagem fotográfica (aspectos de iluminação, cor, saturação, contraste, elementos formais, etc.), seja por meio de elementos gráficos (na tese digital, traços coloridos que ligam uma fotografia à outra), linhas de costura (na tese física, os traços coloridos dão lugar aos fios tecidos com linhas de costura entrelaçadas, que unem tais imagens), dobraduras de *origami*, colagens e encaixes (tese física). A seguir, exponho a exegese do primeiro dos cinco pequenos conjuntos por mim criados a partir de uma desmontagem do mapa, para facilitar a visualização dos leitores-exploradores:



O que chama a minha atenção inicialmente na fotografia tomada como central é a iluminação em cores quentes (ou, em termos técnicos, com menores temperaturas de cor), na tonalidade amarela e vermelha, cuja qualidade de luz

acentua a própria coloração da Imagem Sagrada, em dourado. Para obter essa fotografia utilizei uma lente considerada “mais clara”, isto é, que possui uma amplitude de abertura de diafragma maior, o que possibilitou a captação de luminosidade ambiente sem a necessidade de utilização de um flash acoplado, cuja tonalidade é mais próxima da cor branca e azulada (cores frias, com maiores temperaturas de cor).

Na composição dessa fotografia, as opções técnicas/estéticas estão intimamente ligadas com as questões éticas, já que a imagem foi realizada na primeira visita de campo, que realizei em maio de 2011, na qual ainda me sentia (bastante) constrangido por incomodar os fiéis ao utilizar o flash ou lentes teleobjetivas (com maior zoom óptico). Além dessa escolha, fiz uso de uma objetiva fixa de 50 mm (chamada de “normal” por simular o campo de visão “normal” do ser humano), o que me obrigou a fotografar muito próximo ao Altar Sagrado, em um momento anterior à realização de um culto matinal, com poucas pessoas no *Hondo*.

Três das quatro imagens conectadas a essa fotografia pelas extremidades também possuem as mesmas cores e variações tonais, embora existam diferenças formais importantes, como o enquadramento, por exemplo. Se na Imagem Sagrada a fotografia é confeccionada de forma frontal, centralizada, na posição vertical e levemente em *contra-plongée* (de baixo para cima ou, em uma tradução literal, “contra-mergulho”), a do canto superior esquerdo é tirada um pouco na diagonal, em *plongée* (de cima para baixo ou, em uma tradução literal, “mergulho”).

Na verdade, como a Imagem Sagrada encontra-se sob um patamar um pouco mais elevado (sobre o Altar Sagrado), optei por retratá-la dessa maneira por uma opção estética, já que uma fotografia na vertical e em *contra-plongée* oferece ao elemento fotografado um aspecto grandioso (algo sagrado, no caso); e por uma posição ética, visto que existe uma restrição aos fiéis e observadores, que não devem subir no Altar, principalmente durante a realização do Culto Matinal. Além disso, o sentido da visualização dessa fotografia pelo leitor se dá verticalmente, ressaltando a Terra Pura de Buda (ornamento dourado e em forma de quadro/moldura) que contém o ensinamento sagrado, uma escritura em *kanji* que também deve ser lida/visualizada na vertical.

A imagem conectada pela parte superior esquerda também foi tirada em um *Hondo*, mas dessa vez no Templo *Seifuji*, na cidade de *Osaka* (Japão). Elenco, dessa forma, uma relação formal<sup>13</sup> entre o círculo da Imagem Sagrada da fotografia central com a haste da pequena cesta de frutas da segunda foto, também em formato oval e cujos arranjos contendo as velas e os incensos remetem aos ornamentos da primeira imagem. Ao fundo, é possível ver alguns escritos em *kanji* e notar a presença dos símbolos *butsumarus* nas velas. Os *kanjis* também estão presentes na Imagem Sagrada da primeira imagem, sendo que o símbolo do *Butsumaru* aparece acima dela, na parte nuclear, junto ao ornamento dourado que

<sup>13</sup>Nas análises das fotografias, utilizo o termo “formal” para designar as formas presentes em cada imagem ou “dentro de” cada fotografia e o termo “composição” para designar as escolhas técnicas/estéticas do fotógrafo (ângulo, objetiva, diafragma, iluminação, etc.), embora esteja consciente de que tal diferenciação seja um tanto artificial.

indica a Terra Pura de Buda.

Já a imagem conectada no canto superior direito é um Altar dos Grandes Mestres da HBS, “tirada” em *Osaka* e tomada em *contra-plongée*. Devido às restrições referentes à subir no local sagrado, realizei a fotografia em um plano inferior e lateralmente, pois no momento da confecção da imagem estava sendo celebrado um Culto Matinal e só pude fotografar a partir dessa perspectiva, já que os sacerdotes ocupavam o *Gohouzen* (altar).

A fotografia do *Hondo* da Catedral *Nikkyoji*, ligada pelo canto inferior esquerdo, foi realizada em *contra-plongée* frontal, com o intuito de acentuar, novamente, o aspecto grandioso desse local de realização das cerimônias da HBS. Essa foi uma das primeiras imagens realizadas em campo confeccionada antes da realização de uma cerimônia e da chegada dos fiéis ao local. Para conseguir elaborar a fotografia do *Hondo* inteiro e ressaltar as suas cores, magnitude e riqueza de elementos rituais, tive que me afastar o máximo possível. Esse ato reafirma a opção de fotografar o local vazio, já que quando a nave do Templo está repleta de fiéis em grandes cerimônias, torna-se inviável retratar o *Hondo* completo<sup>14</sup>.

Além dessas questões, é importante atentar para outro aspecto técnico importante. Utilizei uma objetiva 18mm, que permite um campo de visão expandido em relação ao olhar humano. Com essa escolha, portanto, pude incluir mais elementos na imagem, o que influencia esteticamente na fotografia, que fica mais arredondada nas extremidades ao gerar uma espécie de achatamento provocado pela menor distância focal e profundidade de campo. Para confeccionar essa fotografia, tive ainda que colocar a câmera no chão e me deitar para olhar pelo visor da máquina e enquadrar o *Hondo*, outro motivo para compor a imagem em um momento anterior ao culto matinal e com o local vazio.

Já na fotografia unida à imagem central do mapa pela parte inferior direita, o fator que as conecta não é mais a semelhança, mas a distinção de tonalidades em relação às outras imagens mencionadas. Essa foto foi “tirada” com uma teleobjetiva 135mm (que é própria para realizar *closes*) e com um flash dedicado, pois desejava ressaltar a colocação do incenso sob o Altar Sagrado pelo sacerdote Fabio Barbosa. Ao rever a imagem desse monge, que foi um importante interlocutor durante as pesquisas de campo no Brasil (tendo realizado até uma entrevista “oficial” com ele), recordo que em maio de 2011, quando fazia a minha primeira imersão na Catedral *Nikkyoji*, o acompanhava em uma ronda noturna para checar se todos os portões estavam fechados. Na ocasião, ele me contava sobre as dificuldades do exercício do sacerdócio, já que havia se licenciado de um cargo público para se tornar um monge da HBS. Também me dizia que, diferentemente da grande maioria dos clérigos da religião, ele residia em um apartamento com a sua esposa (na imagem, é possível notar a aliança de casamento no dedo anelar da mão esquerda, próximo do seu relógio) e um filho recém-nascido, na época. Segundo os seus relatos, esses fatores dificultavam a sua manutenção na carreira

<sup>14</sup>Contudo, ao analisar essa questão com certo afastamento temporal, acredito que uma imagem com o *Oterá* ocupado por fiéis e sacerdotes também seja interessante para pensar no ponto de vista do fotógrafo-antropólogo e nas suas escolhas éticas e estéticas.

sacerdotal. Pouco tempo depois, tive a notícia de que ele havia voltado para o antigo emprego e deixado o monastério.

## OUTRAS RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE GRAFIAS: CAPÍTULOS E GLOSSÁRIO VERBO-VISUAIS:

Os sete anos de convívio com a HBS resultou em um acervo composto por relatos orais gravados, diários de campo escritos e cerca de 10.000 fotografias, tendo sido escolhidas “apenas” 211 para a versão final do trabalho. Em relação à estrutura, propus na primeira parte da tese<sup>15</sup> o desenvolvimento de dois capítulos “verbo-visuais” juntamente com o primeiro caderno de imagens, elaborados a partir das experiências de vida ou da “etnobiografia” (KOFES, 2001; GONÇALVES, 2012; MARQUES, 2012; CARDOSO, 2012) do monge *Nityuu* Correia. Ele ocupa uma importante posição na hierarquia dos sacerdotes no Brasil e foi uma figura ímpar durante a pesquisa, sendo o responsável por estabelecer e mediar a minha inserção dentro da comunidade, tanto no Brasil quanto no Japão, Índia e Nepal, na ocasião da peregrinação pelo extremo oriente, em 2014.

Além disso, enfatizo que realizei todas as etapas de imersão na comunidade portando uma máquina fotográfica, assumindo, novamente com o auxílio e a legitimação do Correia *Odoshi*, o papel de fotógrafo diante dos fiéis<sup>16</sup> da religião. Isso significa dizer que a constante presença do sacerdote foi percebida *também* por meio das fotografias. A importância da imagem fotográfica, neste caso, vai muito além das meras utilidades práticas (ou usos) que eventualmente pode ter na Antropologia, servindo como uma simples ferramenta de pesquisa, ilustração e/ou prova de que o pesquisador esteve realmente em campo.

Dessa maneira, introduzo o cenário religioso e ritual da HBS no seu país de origem (Japão), além de contar as histórias de vida e os mitos que cercam os principais mestres dessa escola budista, a saber, *Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin*, *Nissen Shounin* e o precursor da HBS no Brasil, o monge *Ibaragui Nis-sui Shounin*. Também mostro, nesta parte do trabalho, as minhas vivências pela Índia e Nepal, região na qual o Buda Histórico ou Buda *Shakyamuni* propagou por cerca de 50 anos os ensinamentos (denominados *Sutras*) para a sua comunidade (*sangha*).

Nessa etapa da viagem, que ocorreu após a peregrinação pelo Japão, quando continuei a acompanhar a caravana brasileira que se juntou com um grupo de sacerdotes e fiéis japoneses, passei pelos principais sítios mitológicos de uma tradição budista mais geral, como: os locais de nascimento (*Lumbini*), Iluminação (*Boddygaya*), morte e cremação do Buda Histórico (*Kusinagara*), os primeiros templos (*Mulagandha Kuti, Varanasi*), e, ainda, o lugar mais sagrado para a HBS, o monte *Gridhrakuta* ou Pico da Águia (*Rajgir*), onde o Buda *Shakyamuni* teria

<sup>15</sup> Intitulada de “Narrativas verbo-visuais”.

<sup>16</sup> Termo êmico, utilizado no Brasil.

pronunciado o Sutra Lótus Primordial, ensinamento basilar para a comunidade.

O intuito, assim, foi o de mostrar que a história de vida do Correia *Odoshi* está estritamente ligada à da HBS do Brasil, pelo fato de ter se tornado sacerdote ainda muito jovem, aos 13 anos de idade. A meu ver, ele incorpora a figura do *narrador* de Benjamin (1994), isto é, um personagem apto e legitimado para falar – sendo que o faz não apenas pela linguagem verbal, mas, também, por uma linguagem corporal/gestual – para a sua comunidade e em nome dela, (re)atualizando e (re)inventando narrativas a cada novo contar.

A primeira parte do trabalho foi fundamental, ainda, para mostrar as cerimônias, os mitos, os rituais, os sistemas hierárquicos entre sacerdotes e fiéis, a arquitetura, os diversos objetos sagrados que compõem os cenários dos templos, além de figuras importantes para a religião. Isto pode ser visto, por exemplo, na narrativa realizada pelo Correia *Odoshi* sobre o primeiro mestre da HBSHBj que, juntamente com a fotografia por mim realizada nesse momento, relacionam texto/narrativa e imagem:

Então, o Nichiren, nosso primeiro mestre, viveu nessa caverna escura, fria, úmida e sombria, chamada de “Tatsu No Kuti” ou “Boca do Dragão”, esperando o seu carrasco chamado Tomosaburo Naoshigue, que ia cortar a sua cabeça, decapitá-lo né, com uma famosa espada, a Jadô-maru. E ali, ele orou sem parar o Namumyouhourenguekyou. Porque ele sabia que ainda precisava expandir o Odaimoku, ainda tinha que cumprir o seu papel, não era a hora ainda dele morrer. Quando o carrasco chegou e levantou a espada pra fazer o seu trabalho, um vendaval repentino, ninguém imaginava isso né, desceu e surgiram estranhas luzes, do tamanho da lua cheia. Aí, um raio luminoso, junto com um barulhão mesmo, cortou o céu e entrou na gruta, nessa caverna aí ao fundo, por uma entrada na parte de cima. E o que aconteceu, então? O raio partiu a espada do carrasco no meio. Ele ficou assustado e espantado também com a fé do Nichiren, e desistiu de matá-lo e o soltou. Essa foi conhecida como a “Perseguição de Tatsu-no-kuti” (Correia Odoshi, maio de 2014).





Dessa maneira, a escolha de privilegiar a presença do Correia *Odoshi* e de suas narrativas orais também salienta questionamentos fundamentais que dizem respeito à minha própria escrita e imagética etnográfica, pois opto por mostrar sequências completas dos relatos realizados pelo sacerdote em cada local visitado pela caravana, momentos nos quais sempre produzia muitas fotografias. Em relação às descrições, que podem parecer pormenorizadas e longas demais, sigo a instigante lição proposta por Boas (2015 [1927]), que talvez seja uma importante reflexão e caminho para aqueles que preferem não cortar uma narrativa em prol de descrever sucintamente, de “enxugar” ou “higienizar” o texto. Se assim o fizesse, acredito que não estaria investindo em demonstrar as “malhas” (INGOLD, 2015), mas apenas as redes de relações entre as coisas, ligações ponto a ponto que dão a ver somente a causa e o efeito de algo:

Na narrativa em prosa livre, uma ênfase particular é colocada sobre a completude da sucessão de eventos. Informantes pueblo e kwakiutl criticam histórias a partir deste ponto de vista. Um pueblo dirá: “Você não pode dizer ‘ele entrou na casa’, pois ele precisa primeiro subir a escada, e depois descer na casa. Ele precisa cumprimentar os presentes apropriadamente e receber a resposta educada apropriada. Nenhum destes passos pode ser omitido. Isto é ilustrado pelo exemplo da história laguna contado anteriormente (cf. p.293-295). Os kwakiutls não podem dizer “Então ele falou”, mas eles diriam: “Então ele se levantou, falou e disse”. Eles não permitem que uma pessoa chegue a algum lugar sem que antes ele comece a viagem (BOAS, 2015 [1927], p. 296).

Ao enfatizar, portanto, as experiências de vida desse “interlocutor privilegiado” (BATESON, 2006 [1936]; SCHUMAKER, 2001; WAGNER, 1981 [1975]; TURNER, 1967), que foram expressas por meio dos ricos relatos por ele realizados e às quais tive acesso por meio da etnografia (realizada com uma intenção biográfica), optei por pensar no conceito de “etnobiografia” ou de “etnografia de uma experiência” (KOFES, 2001; KOFES, MANICA, 2015), que, neste caso, levanta importantes questionamentos. Especificamente, indagações referentes mais à ordem do *como* do que dos *porquês*: Como transmitir as experiências de pesquisa para que outras pessoas as possam conhecer? Como compartilhar a minha escrita etnográfica, composta também pelas minhas vivências e percepções em campo, incorporando, efetivamente, a presença e experiência narrada pelos meus interlocutores (como se fosse uma ópera interpretada por vários cantores, conjuntamente)? Como, dessa forma, tratar as narrativas e estórias de vida?

Assim, a primeira parte do trabalho auxilia na introdução da minha temática, ao expor ao leitor-explorador os mitos e as práticas rituais por meio da própria peregrinação. Além disso, serve para fomentar a reflexão sobre duas formas de narrativas, uma visual e outra verbal, que a meu ver dialogam ao trazer à tona duas formas distintas de narrar. Para tanto, inseri 52 imagens inicialmente selecionadas para compor o primeiro caderno visual<sup>17</sup> nos capítulos 02 e 03, de forma intercalada com os textos e optando por deixá-las em preto e branco, com o intuito de mostrar um contraste com o caderno imagético, nas quais essas fo-

<sup>17</sup>Estas fotografias foram, posteriormente, reduzidas para um conjunto de dez e, depois, para as cinco imagens finais.



tografias aparecem coloridas, na busca por um contraponto da ordem do visual.

Essas fotos em preto e branco almejam, ainda, que o leitor rememore e retome os conjuntos visuais do primeiro caderno de imagens, ao lançarem um segundo olhar, agora mais aguçado, sobre os corpos, gestos, posturas, traços, recortes e volumes. Cada uma dessas fotografias também (re)aparece em páginas inteiras, sempre colocada com algum relato oral de um interlocutor, contado na ocasião em que eu realizei a foto em questão. Embora inicialmente tenha pensado em não realizar qualquer menção escrita sobre as imagens, optei por fazer comentários próximos às estórias que a elas se relacionam, tanto para indicar ao leitor-explorador o caminho do meu olhar em cada imagem, quanto para não criar uma ruptura e dualismo entre o texto e a foto.

Nessas ocasiões, as passagens textuais apareceram em negrito, um artifício *gráfico* escolhido para destacar que tal parte escrita está intrinsecamente relacionada à fotografia que a precede ou sucede. Abaixo, segue outro exemplo de uma foto estritamente relacionada à narrativa do Correia *Odoshi*, agora sobre o Pico da Águia, na Índia:

O Pico da Águia era o centro da capital mesmo. Ele saía de lá para vir aqui, porque era mais tranquilo. O Pico da Águia é igualzinho a cinco mil anos atrás. Era o lugar preferido de pregação do Buda. Tem ótima acústica e é o cenário de toda a liturgia da HBS, incluindo o *Myookooichiza*, que é o nosso livro com as orações para os cultos. Neste local vieram todos os *Bossatsus* originais, incluindo o *Jyougyou Bossatsu*. Na pregação dos oito primeiros capítulos foi o Buda Primordial quem pregou física e espiritualmente. As cinco montanhas justapostas dessa cordilheira trazem a acústica perfeita ao local. Segundo a história oficial, o Buda nasceu exatamente no dia 08 de abril. Segundo a história da Índia, ele nasceu mesmo é no primeiro dia da lua cheia de maio. Então, pra todo mundo ver como somos predestinados, hoje, dia 14 de maio, é a primeira lua cheia do mês. Então, estamos subindo a montanha exatamente na época, no dia do nascimento, do aniversário do “Buda Menino”. É nessa época agora que ocorre o festival da lua cheia, em homenagem ao Buda. Hoje tá todo mundo permitido a tomar uns goles! (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



Por fim, é interessante notar que algumas das imagens ocupam um espaço físico muito maior do que o texto que as “acompanha”, o que revela, neste sentido, o fato de que as lacunas em branco que aparecem na diagramação da tese são propositais. Esse cuidado mostra uma tentativa de evitar privilegiar o texto *ou* as fotografias, sendo que a tenção (e a tensão) de tal escolha é colocar em diálogo e lidar com as duas formas de expressão (fotográfica e escrita) simultaneamente, uma e outra. Enquanto no texto o intuito é da ordem de descrever e analisar o contexto e o momento etnográfico, ao acessar as fotos o desejo é que o leitor-explorador (re)conheça os interlocutores, os cenários, os rituais, os gestos, as posturas e as relações.

\*\*\*\*\*

O segundo caderno de imagens (capítulo 05) também é acompanhado por dois capítulos “verbo-visuais”, compondo a terceira parte da tese<sup>18</sup>. Esse conjunto trata especificamente de elucidar o complexo campo dos rituais religiosos por mim presenciados e analisados, além de trazer novas questões relativas ao “encontro etnográfico privilegiado” que mantive com esta escola budista, sempre mediado pelo Correia *Odoshi*. Assim, busco à luz da teoria antropológica, dar a ver as relações encontradas no contexto religioso e sagrado da HBS, a partir dos diversos rituais<sup>19</sup> realizados pela comunidade, que tem como cerne, como já foi mencionado, o Mantra, Oração e Imagem Sagrada, *Namumyouhourenguekyou*.

Além disso, procuro conceituar o que defini como “Ritual Fotográfico”, ao estabelecer as diversas relações encontradas no campo fotográfico, seja entre os fotografados, entre o fotógrafo e a comunidade retratada, entre o fotógrafo e os espectadores das imagens e em relação ao acervo imagético produzido, que servirá como fonte de memória compartilhada, tanto para a comunidade HBS do Brasil, quanto para o fotógrafo-antropólogo. No limite, assumo o risco de tratar o “ritual”, um tema clássico na Antropologia, a partir das relações estabelecidas no próprio encontro etnográfico, o que significa dizer que busquei mostrar a posição dos elementos encontrados na etnografia em relação uns com os outros, me colocando, também, como um desses componentes.

Ressalto, ainda, que nesta parte da tese retomo as 80 fotos que foram inicialmente escolhidas (dentro do meu acervo completo) para compor o segundo caderno visual<sup>20</sup>. Agora, elas são mostradas ao leitor em preto e branco, com os textos referentes às narrativas orais dos interlocutores ou aos comentários por mim realizados em negrito, da mesma maneira e com os mesmos intuítos reflexivos e analíticos das imagens que compuseram a primeira parte do trabalho, porém, em proporções menores, como é possível notar na imagem abaixo:

<sup>18</sup>Intitulada “Dupla imagem, duplo ritual”. Existe ainda a segunda parte da tese, denominada “Por uma metodologia da (des)montagem”, composta exclusivamente pelo Capítulo 04: “Metáforas e experimentações visuais”.

<sup>19</sup>Como o batismo budista, passeatas, cultos matinais, cultos noturnos, catequese budista, orações fervorosas, casamentos, conversões, cultos póstumos, etc.

<sup>20</sup>Após processos de seleção, o número de imagens foi reduzido de 80 para 28.

Depois da oração matinal, os sacerdotes que residem fora dos Templos devem ir para o *Oterá*, o que pode significar, quando se mora em uma cidade como São Paulo ou Tóquio, um longo período no trânsito. Ao chegar ao templo, também devem realizar o *Okunadi* (que aparece nas quatro fotografias mostradas anteriormente) e orações prévias no local (como na imagem a seguir), antes de ter início o culto matinal, às seis horas da manhã.



Inicialmente marcados por uma arquitetura que não remonta diretamente à percepção de um Templo Budista japonês, ou, pelo menos, ao que se esperaria de um santuário oriental, e por serem localizados em prédios comuns, os templos no Brasil atualmente passam por um processo complexo de modificação física. Existe um movimento para reformar as fachadas e os *Hondos* (naves dos templos) e deixá-las com os moldes e aspectos dos santuários japoneses, causando o reconhecimento público de que ali se encontra um templo budista. Foi exatamente o que ocorreu com a fachada da Catedral *Nikkōji*<sup>347</sup>, localizada em São Paulo, que passou por uma reforma entre meados de 2014 e 2015 e que pode ser vista nas duas fotografias a seguir, com o Templo *Ryushoji*, o segundo maior em dimensões e número de fiéis, que teve o seu *Hondo* totalmente reestruturado, e com a nova planta do Templo *Renokuji*, localizado em Campinas, cuja reforma está em andamento e também segue os padrões dos Templos mais tradicionais do Japão.

<sup>347</sup> O maior dos dez templos e quatro núcleos da HBS do Brasil. Além dos templos e núcleos, existe ainda um Santuário Ecológico, localizado em Tapirai (SP).

\*\*\*\*\*






O último experimento aqui apresentado (e que também encerra a tese) é o “glossário verbo-visual”, sendo que as reflexões nele propostas surgiram a partir do Mantra, Imagem e Oração Sagrada, *Namumyouhourenguekyou*. Ao considerar que a Imagem Sagrada também constituir uma escritura, já que o que é venerado pelos fiéis da HBS é o *Namumyouhourenguekyou* escrito em *kanji*, muitas vezes utilizado como arte pictórica (um desenho, uma outra forma gráfica), tal constatação serve como base para tensionar as noções de escrita e de imagem, ao perceber, neste caso, que as letras e os ideogramas (no caso, o japonês) também nos são dados a partir da visão, sendo percebidos como imagem antes de serem decodificados como signos/símbolos linguísticos.

No caso dos ideogramas japoneses, especificamente, é fundamental ressaltar uma ligação direta entre os caracteres, propriamente, com o elemento visual da vida cotidiana que representam. Ou seja, se um determinado conjunto de ideogramas significa “*Oterá*” (em português, “Templo”), tal *kanji* terá os formatos e traços que remetem aos aspectos visuais de um Templo japonês. Anne-Marie Christin (2000, 2006) observa, ao falar do hieróglifo egípcio, que essa capacidade figurativa não é simplesmente imitativa ou representativa, levando em consideração o suporte no qual é inscrito (seja pedra, papiro, ou incluindo, a meu ver, os inúmeros ecrãs dos atuais computadores), o dimensionamento e a relação espacial e semântica ligada à distância que separa os signos uns dos outros, tal como ocorre nos ideogramas japoneses e chineses.

Além disso, Ingold (2015) mostra que as letras do alfabeto romano também possuem essa ligação visual/espacial com determinado objeto (ou “coisa”), ao nos contar a história da letra “A” maiúscula, cujo “pequeno gesto e a marca gráfica deixam atrás de si um peso de precedente histórico que se estende por muitos milênios” (2015 [2011], p. 269). O autor mostra a “evolução” (ou o retrocesso) da letra, inicialmente uma figura que representava uma cabeça de boi, por meio do qual os escribas egípcios registravam a riqueza em bovinos, que sofreu uma série de cooptações até chegar ao “A” contemporâneo.

Portanto, essas reflexões acerca dos ideogramas acabaram por gerar o “glossário verbo-visual”, posicionado na parte final da tese após as referências bibliográficas e no local comumente destinado aos “anexos”. Este é constituído por termos e expressões, na sua maioria em língua japonesa (além de alguns vocábulos em sânscrito-pali, idioma original dos primeiros textos escritos do Budismo), utilizadas pela religião HBS e cuja compreensão dos significados é fundamental para a boa leitura do trabalho. Optei, neste sentido, por expandir a própria noção de “glossário”, ao disponibilizar, além do termo e da sua definição, fotografias e a escrita-desenho em *kanji*:

	<b>Arigatougosaimashita</b>	あ り が と う 御 座 い ま し た	Saudação respeitosa de despedida, entre os adeptos da HBS.
	<b>Arigatougosaimassu</b>	有 り が と う 御 座 い ま す	Saudação respeitosa de boas-vindas, entre os adeptos da HBS.
	<b>Asamaeri</b>	あ さ ま え り	Culto Matinal (“asa” significa “manhã”, “maeri” significa “prece”).

526

## DESFECHO:

O presente artigo apresentou, pelo menos, dois grandes desafios a serem enfrentados, que estão intimamente interligados: 1) compreender como se dá o conjunto de experiências compartilhadas entre o “fotógrafo-antropólogo” e o grupo estudado e, 2) a partir do estabelecimento das imbricações possíveis entre diversas formas de expressão (grafias), refletir sobre o conhecimento que é por elas gerado e sobre como experimentar tal conhecimento a partir das vivências de campo. Na pesquisa de doutorado, as experimentações foram elaboradas a partir das minhas experiências *com* a comunidade HBS, sendo que não pude prevê-las antes da pesquisa, e, após este percurso, o intuito foi o de explorar as potencialidades da montagem como uma “metodologia da experimentação”.

Dessa forma, a maneira linear como apresento, aqui, as diversas experimentações multissensoriais por mim realizadas talvez faça parecer que tais ideias foram elaboradas de maneira cronológica, seguindo a sequência dos capítulos. Contudo, é importante dizer que a ordem dos *insights* ocorreu de maneira anacrônica, sendo que, por exemplo, a capa da tese foi o último experimento a ser

realizado e, o glossário, o primeiro. O que fiz neste artigo foi, minimamente, organizar diacronicamente as experimentações, com o intuito de não aparentar uma falta de cuidado com o presente trabalho e evitar confundir o leitor-explorador.

Com isso, quero destacar que o processo de criação *com* as imagens, no caso, também associadas com outras “grafias” (como os ideogramas, as narrativas etnobiográficas, a escrita, etc.), não segue uma temporalidade linear, sendo caracterizada por um paradigmático anacronismo, ou, em outros termos, constituindo uma “dialética” na qual estão presentes “tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Assim, chamo a atenção para o fato de que o próprio resultado da etnografia, isto é, a tese antropológica, foi pensada como uma grande composição de elementos distintos, cujo ritmo de elaboração também não foi sincrônico, tampouco linear. Essa consideração demonstra que investir na montagem como uma metodologia experimental na pesquisa em Antropologia pode render frutos instigantes para o trabalho etnográfico e o conhecimento por ele gerado.

Reitero, dessa maneira, que a tese foi constituída como uma montagem composta por narrativas, textos e fotografias, o verbal (falado e escrito) e o imagético, acentuando uma relação de complementaridade *entre* os dois modos de expressão, embora respeitando as particularidades dos mesmos. Por consequência, sugiro que a imagem consistiu em um ponto de ligação fundamental, sem o qual o meu trabalho não seria viável. Isso porque, em todas as etapas da pesquisa, seja na inserção no campo etnográfico como “fotógrafo-antropólogo” ou no momento da confecção do “texto-imagem” (a tese, em si), a fotografia teceu os fios e as malhas do percurso, ora como facilitadora de acesso ao campo etnográfico, ora como caminho visual para que o leitor adentrasse no tema e como intervalo entre os capítulos escritos ou, ainda, levantando importantes questões relativas à ordem do visual e de um pensamento e conhecimento antropológico *por* imagens.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (Original publicado em 1984).

BATESON, Gregory. **Naven**: Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. São Paulo: EdUSP, 2006. (Original publicado em 1936).

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014 [1927].

CHRISTIN, Anne-Marie. **Poétique du blanc**: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

\_\_\_\_\_. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, M. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, p. 63-105, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et Anachronisme des Images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. Atlas: Como llevar el mundo a cuestras?. **Sopro**, n. 41, 2010.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002a. (Original publicado em 1942).

\_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora, 2002b. (Original publicado em 1929).

ELIAS, Aleksânder Nakaóka. **Imagem e memória**: Por uma reconstrução do Budismo Primordial. 2013. 335f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

\_\_\_\_\_. **Dupla imagem, duplo ritual**: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial. 2018. 559f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015 (Original publicado em 2011).

JEHEL, Pierre-Jerôme. Fotografia e antropologia na França no século XIX. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 6, 1998, p. 123-137.

KOFES, Suely; MANICA, Daniela. (orgs.). **Vida e Grafias**: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Entre arte e ciência**: a fotografia na antropologia. São Paulo: EdUSP, 2015.

SAMAIN, Etienne. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: NETO, Antonio Fausto; BRAGA, J. L.; PORTO, S. D. (Orgs.). **Brasil. Comunicação, Cultura Po-**

**lítica**, Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1994, p. 33-46.

\_\_\_\_\_. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SCHUMAKER, Lyn. **Africanizing Anthropology: Fieldwork, Networks, and the Making of Cultural Knowledge in Central Africa**. Durham: Duke University Press, 2001.

SCOTT, Joan. *A invisibilidade da experiência*. In: **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História**, v. 16, 1998, p. 16 297-325.

TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this: drawing in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University Chicago Press, 2011.

TURNER, Victor. **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**. Cornell University Press, 1967.

WAGNER, Roy. **The Invention of Culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1981. (Original publicado em 1975).

WARBURG, Aby. **Der Bilderatlas Mnemosyne** (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag, 2000.

## AUTOR

**Alexsânder Nakaóka Elias**

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: [alexdefabri@yahoo.com.br](mailto:alexdefabri@yahoo.com.br)