



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ALEXSÂNDER NAKAÔKA ELIAS

**DUPLA IMAGEM, DUPLO RITUAL: A FOTOGRAFIA E O SUTRA LÓTUS
PRIMORDIAL**

Campinas
2018

ALEXSÂNDER NAKAÔKA ELIAS

**DUPLA IMAGEM, DUPLO RITUAL: A FOTOGRAFIA E O SUTRA LÓTUS
PRIMORDIAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Maria Suely Kofes
Coorientadora: Fabiana Bruno

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ALEXSÂNDER NAKAÔKA ELIAS E ORIENTADA PELAS PROFESSORAS DRA. SUELY KOFES E DRA. FABIANA BRUNO.

Campinas
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/01555-9; CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

EL42d Elias, Alexsânder Nakaôka, 1984-
Dupla imagem, duplo ritual : A Fotografia e o Sutra Lótus Primordial /
Alexsânder Nakaôka Elias. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria Suely Kofes.
Coorientador: Fabiana Bruno.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Antropologia. 2. Imagem. 3. Fotografia. 4. Budismo. 5. Etnografia. 6.
Fotomontagem. I. Kofes, Maria Suely, 1949-. II. Bruno, Fabiana. III.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Double imagem, double ritual : The Photography and the
Primordial Lotus Sutra

Palavras-chave em inglês:

Anthropology

Image

Photography

Buddhism

Ethnography

Photomontage

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Doutor em Antropologia Social

Banca examinadora:

Maria Suely Kofes [Orientador]

Sylvia Maria Caiuby Novaes

Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

Christiano Key Tambascia

Iara Cecília Pimentel Rolim

Data de defesa: 04-05-2018

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 04 de maio de 2018, considerou o candidato Aleksânder Nakaôka Elias aprovado.

Professora Dra. Maria Suely Kofes

Professora Dra. Sylvia Maria Caiuby Novaes

Professora Dra. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa

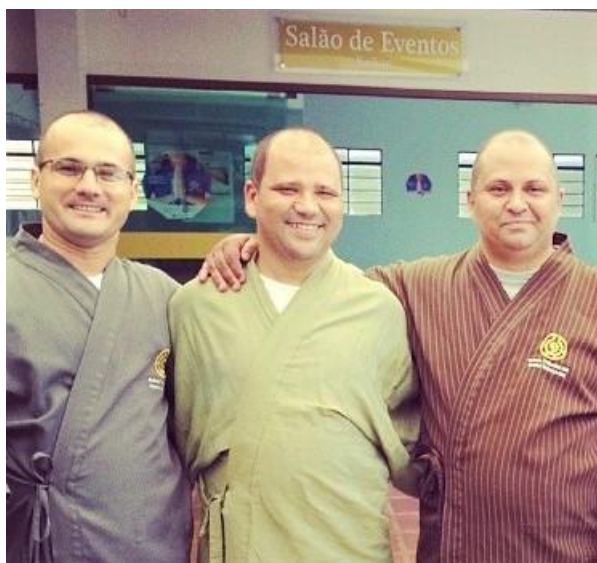
Professora Dra. Iara Cecília Pimentel Rolim

Professor Dr. Christiano Key Tambascia

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

Aos sacerdotes (*in memoriam*) *Kyouryu* Moraes (Templo *Nissenji*, Presidente Prudente/SP), *Hakuze* Ferreira (Templo *Hompoji*, Londrina/PR) e *Kyoushou* Oliveira (Templo *Honmyoji*, Sarandi/PR), bispos da *Honmon Butsuryu-shu* falecidos em um triste acidente automobilístico, no dia 05 de dezembro de 2016.

Hontou ni arigatougozaimashita!



Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à energia superior que acredito conceder e, de alguma forma, reger as nossas vidas. A este ser supremo, a quem outrora acostumei a chamar de Deus, por causa da formação cristã que recebi quando era garotinho, mas que aprendi com esta pesquisa que pode possuir outros nomes (como, por exemplo, Buda Primordial), outras formas, outras nuances e significados. Agora, ao me recordar de umas das primeiras perguntas que fiz ao Correia *Odoshi*, o interlocutor privilegiado deste trabalho, quando o interroguei, com ar duvidoso e questionador, sobre qual a diferença entre o Deus cristão e o “Deus” da *Honmon Butsuryu-shu*, lembro e parafraseio a sua resposta: “A diferença entre o Buda Primordial e o Deus judaico-cristão é que o nosso não julga, condena e manda para o inferno, onde a pessoa irá sofrer para sempre, mas, ao contrário, ele vai até o inferno para tirar a pessoa de lá, por mais maligna que ela seja”. Consciente de todas as questões analíticas e críticas que podem ser formuladas a partir dessa assertiva, confesso que essa resposta condiz melhor com a minha visão sobre um ser criador dessa magnitude.

Depois, é necessário fazer jus àqueles que estiveram ao meu lado, mesmo que este “ao meu lado” não signifique, necessariamente, estar fisicamente presente, e a todos que, de alguma maneira, me auxiliaram neste árduo e gratificante caminho, seja com atos e/ou palavras amigas e generosas. Agradeço, especialmente:

À minha mãe Midori Rosa, pelo amor dedicado, por acreditar nos meus sonhos de forma incondicional e pelos sacrifícios realizados, desde sempre, para que eu estudasse o máximo possível. Sei o quanto sou privilegiado por ter tido acesso às melhores escolas particulares durante a minha formação básica, vindo a ocupar vagas públicas tanto na Graduação, quanto no Mestrado e no Doutorado. Em um país que (re)afirma uma meritocracia falaciosa, ao tratar com desprezo o ensino público básico e todos os outros setores essenciais para a dignidade humana, reconheço as muitas vantagens que tive e pretendo, de alguma forma, retribuí-las à sociedade. Também à minha mamãe devo a minha ascendência nipônica (herança familiar), que foi o motivo inicial do interesse por pesquisar uma tradição budista japonesa.

À minha irmã Vanessa, sou grato pelos inúmeros momentos felizes e, também, pelo suporte nas ocasiões difíceis, que não foram poucas. Também devo a ela, assim como à minha mãe, toda a confiança e o apoio moral e financeiro para chegar ao fim do

Doutorado. Em uma sociedade patriarcal como a nossa, onde a posição de provedor e chefe de família é, normalmente, atribuída e ocupada pelos homens, fico feliz de perceber que sem o alicerce emocional e monetário delas não teria chegado até aqui. À minha irmã, também sou grato pelo amor incondicional, ao ter desempenhado o papel de uma “segunda mãe”, quando a nossa foi morar no Japão por dez longos anos. Além disso, agradeço a ela por ter me dado a minha querida sobrinha e afilhada Nicole Akemi, que alegra a minha vida e me perdoa por ser um tio um pouco ausente. Tenho orgulho e alegria em dizer que elas são as três mulheres da minha vida, as pessoas que mais amo.

Ao meu pai Jorge, por me conceder a vida e me amar, à sua maneira.

Aos irmãos que tive o privilégio e a felicidade de escolher (e que também me escolheram) durante a minha jornada. Em especial, ao Edivaldo (cunhado), ao André (primo) e à Agnes (prima), que compõem a minha vida, cada um à sua maneira, de forma calorosa.

Agradeço à Andréa (e aos bichinhos de estimação), pelo amor, carinho, amizade, paciência e apoio, desde o dia em que nos conhecemos. Sem o seu alicerce, a minha estadia em Campinas teria sido curta e os meus objetivos se tornariam inalcançáveis.

À MGT Barão Geraldo, minha equipe de *jiu-jitsu* (arte suave), que se tornou uma segunda família numa época de solidão e de afastamento dos meus entes mais próximos. Foi sobre os tatames que fiz, por incrível que possa parecer, amigos e amigas incríveis, cujo afeto e respeito mútuo se estenderam para fora dos *dojôs*. Em especial, agradeço aos *sensei* Carlinhos, Maurício, André Ferrari, Mineiro, Mauro e Fábio Carrasco, pelos ensinamentos e pelos bons momentos compartilhados; aos meus afilhados de casamento e grandes amigos Prí e Zidane (Juliano); ao Piloto (Tiwani Samain), Yuko Samain e Karen Samain e a todos os demais parceiros de treino.

Aos meus amigos de graduação na UFES, Vitor Taveira Rocha, Davi Gentilli e Fabrício Batista (vulgo “Laércio”), pelas inúmeras, frutíferas e divertidas discussões sobre política, jornalismo e futebol. Ao “Laércio”, ainda agradeço pela freguesia nas partidas (muito) amadoras de tênis e pelas incontáveis “pelejas” de sinuca na cantina do CCJE, nas quais, por vezes, matávamos pequenos pedaços de aulas que sabíamos não ser tão importantes na nossa formação.

À querida amiga Gisleine, sempre disposta a ler meus projetos e, principalmente, por estar ao meu lado na árdua jornada do Mestrado. Você fez muita falta nesses anos de Doutorado...

Ao meu querido amigo e orientador de Mestrado, Etienne Samain, pela imensa generosidade, não apenas intelectual, mas humana. Por acreditar, também, em meus sonhos e pela paciência em mostrar os caminhos da pesquisa (e da vida) para um ser inquieto e impaciente como eu. Por me ensinar e mostrar que as imagens podem “render” muito mais: elas podem pensar e fazer pensar. Também agradeço a ele por ser o elo para a construção da grande amizade que hoje mantenho com o seu filho Tiwani Samain, sua nora Yuko e a pequena Karen, sua neta, cujo nome significa “Flor de Lótus”.

À Suely Kofes, querida orientadora de doutorado, por toda a sua generosidade, seriedade, compromisso e paciência na orientação desta pesquisa. Também a agradeço pelas três incríveis disciplinas que com ela pude cursar, nas quais comecei a engatinhar pelo campo da Antropologia Social, este cenário nada amistoso para um forasteiro, como eu. Nesse aprendizado, tenho a certeza de que não poderia ter melhor auxílio e amparo do que o dela, exatamente por sua incrível capacidade intelectual e por compartilharmos a crença de que os muros interdisciplinares não precisam ser tão altos. Ou que, talvez, fosse melhor construir pontes do que muralhas intransponíveis entre os diversos campos do saber.

À Fabiana Bruno, coorientadora e amiga, que acompanha a minha trajetória desde o meu primeiro dia na Unicamp (01/03/2010), quando ainda cursava, como aluno especial, uma disciplina do professor Etienne no Departamento de Fotografia e Cinema da Unicamp. Por suas preciosas considerações nas bancas de qualificação e de defesa do Mestrado, que desde aquela época, me ajudaram a dar confiança às imagens. Pela sua generosidade e parceria ao me convidar para auxiliá-la como PED em quatro disciplinas oferecidas junto aos departamentos de Antropologia e Ciências Sociais da Unicamp, fundamentais não só para o desenvolvimento da minha pesquisa, mas para o meu aprendizado nos caminhos serpeantes e sinuosos das imagens.

À FAPESP; mediante o processo nº 2014/01555-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); pelo apoio e financiamento ao conceder-me bolsa de Doutorado, no período de abril de 2015 até fevereiro de 2018.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio e financiamento, ao conceder-me bolsa de Doutorado no período de março de 2014 até março de 2015.

A todos os fiéis e sacerdotes da religião budista *Honmon Butsuryu-shu* (HBS) do Brasil, pelo surpreendente acolhimento, carinho e atenção que dispensaram desde a minha primeira visita à Catedral *Nikkyoji*, ainda nos idos de 2010. Em especial, agradeço ao Correia *Odoshi*, meu principal interlocutor, que permitiu a minha estadia na Catedral *Nikkyoji* todas as vezes que a ele solicitei e que me convidou para compor a caravana da HBS na viagem realizada por Japão, pela Índia e pelo Nepal, em maio de 2014. Graças a ele e à comunidade, pude compor uma boa documentação dos rituais, práticas e atividades realizadas nos templos, tanto no Brasil, quanto no Japão. Mais do que isso, graças aos meus interlocutores, me senti parte integrante do grupo, mesmo não sendo um fiel legitimado pela conversão religiosa.

Também agradeço ao ex-sacerdote *Kyougyou* Amaral, que estabeleceu os primeiros contatos no início da pesquisa, aos sacerdotes *Tadokoro* e Campos, também da Catedral *Nikkyoji*, e aos agora monges Alex *Yuudi* Correia e Luckas *Kenji* Aricava. Devo, ainda, uma menção especial ao sacerdote *Kyouryu* Morais (*in memoriam*) e ao bispo *Hakuei* Cardoso, sua *okussan* (esposa de sacerdote) Lúcia e sua filha Patrícia, que com carinho, amizade e cordialidade contribuíram com todas as informações que a eles solicitei, principalmente no período em que habitavam o Templo *Rentokuji*, localizado em Campinas (SP).

Aos membros do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA) e do Visurb, pelas proveitosas reuniões em busca de novos horizontes para pensar as grafias, em especial as imagens, na experiência etnográfica: pensar *por* imagens. Entre eles, devo um agradecimento especial à Carol e ao seu companheiro Thiago, queridos amigos e vizinhos; à Marina, ao Fernando, à Mari e à Iara Rolim, pessoa cuja generosidade e sensibilidade me emocionam.

Ao Edimilson Rodrigues, Maíra Vale, Sandra Mara e Bruna Bumachar, amigos e pesquisadores de grande qualidade e generosidade, características raras de serem encontradas, simultaneamente, no inóspito *habitat* da Antropologia Social. Agradeço a vocês pelas trocas intelectuais e, também, pelas conversas descompromissadas.

Aos professores que compuseram as bancas de Qualificação e Defesa de Mestrado, Olga Rodrigues de Moraes Von Simson e Ronaldo Entler, que, juntamente com a Fabiana Bruno, ofereceram valiosas e pertinentes observações e indicações para o bom encaminhamento da pesquisa, que serviram como o norte para o futuro Doutorado.

Aos professores examinadores desta tese de Doutorado, Sylvia Caiuby Novaes, Carlos Rodrigues Brandão, Andrea Barbosa, Christiano Tambascia, Bárbara Copque, Mariana Petroni (Mari) e Iara Rolim, pela generosidade e disposição em contribuir intelectualmente nessa jornada.

Acusa-se as imagens, desde Platão, de trazerem, de produzirem o erro e a ilusão. Contentemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um não-saber. Mas o não-saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena. O não-saber se imagina, se pensa e se escreve. Ele vira, então, outra coisa que não o “nada” do simples desconhecimento ou da simples escuridão: ele vira a noite que tremula, na qual fracos lampejos passam e nos maravilham na escuridão, e nos tornam desejanter de revê-los. Como quando os vagalumes fazem uma noite de verão dançar, por exemplo. Deve-se, pois, fazer a hipótese de que o não-saber entretém com o saber – como a desapareição com a aparição – outra coisa que não uma simples relação de privação: uma relação de ponto de vista. Pode-se, pois, fazer a hipótese de que o não-saber seria para o saber o que o vagalume é para a luz ou o que a pequena imagem é para o grande horizonte. Nunca nem são as mesmas coisas que se apercebe, com efeito, conforme se amplie a visão ao horizonte que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou conforme se solicite o olhar sobre a imagem que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós à noite. A imagem é sim como um vagalume, um pequeno clarão, a *lucciola* das intermitências passageiras. Nalguma parte entre a Beatriz de Dante e a “fugaz beleza” de Baudelaire: a passante por excelência (Georges Didi-Huberman).

RESUMO

Dupla imagem, duplo ritual:

A Fotografia e o Sutra Lótus Primordial

Esta tese é fruto de sete anos de intenso convívio com a comunidade *Honmon Butsuryu-shu* (HBS), um segmento do Budismo japonês considerado o primeiro desta tradição a se fazer presente no Brasil. Por meio de pesquisas de campo realizadas em templos locais, mas também no Japão, na Índia e no Nepal, tive a oportunidade de acompanhar o cotidiano dos monges e dos adeptos e apreender, de forma ímpar, como se estabelecem as diversas cerimônias, os contextos simbólicos e as relações de poder entre os sacerdotes, fiéis e leigos. Para realizar essa jornada, dois aspectos mostraram-se essenciais: o primeiro refere-se à presença de um importante interlocutor, o Correia *Odoshi* (mestre), um sacerdote da HBS com elevado grau hierárquico, profundo conhecedor da religião no Brasil e o responsável por autorizar as minhas inserções em campo, ao legitimar a minha posição como “fotógrafo-antropólogo” perante a comunidade. Já o segundo fator, estreitamente imbricado e anunciado pelo primeiro, é o fato do ato fotográfico ter permeado todas as minhas interações com a HBS. Dessa forma, quase como um segundo “objeto” de pesquisa, a fotografia tornou-se a pedra basilar das minhas relações com o grupo budista, que passou, gradativamente, a me considerar um “fotógrafo oficial” das práticas religiosas nos *Oterás* (templos). Nesse sentido, a proposta é a de compreender como se estabelecem as práticas rituais e relacionais da HBS, que têm como ponto nevrálgico uma imagem, escritura e oração sagrada, denominada *Namumyouhourenguekyou*. A partir dessas reflexões, proponho que o ato fotográfico seja analisado como um ritual contemporâneo, que envolve diversos personagens e que revela as importantes relações existentes dentro da comunidade. No que diz respeito às imagens elaboradas (que possuem, portanto, uma materialidade), é essencial mencionar que elas constituem o elo na confecção da própria tese, ao permear todo o trabalho e constituir o meu “método de pesquisa”, estabelecido por meio do conceito de (des)montagem. É necessário enfatizar que esse método se deu em pelo menos três níveis: o primeiro refere-se à confecção de “experimentos visuais”, com arranjos formados unicamente por imagens. O segundo se deu na intersecção entre o texto e as fotografias, expressos em capítulos “verbo-visuais”, nos quais as fotos aparecem intercaladas com a escrita, sem o intuito de que elas cumpram uma função meramente ilustrativa. E, o terceiro, consiste na própria confecção da tese física/impressa, uma “coisa” que intercala e relaciona a montagem dos outros dois níveis mencionados.

Palavras-chave: imagem; Budismo; fotografia; etnografia; narrativas; montagem; relações; ritual; religião; antropologia da imagem.

ABSTRACT

Double image, double ritual:

The Photography and the Primordial Lotus Sutra

This essay is the result of seven years of an intense relationship with the *Honmon Butsuryu-shu* (HBS) community, a segment of Japanese Buddhism which is considered the first of its tradition in Brazil. Through fieldworks conducted in local temples, but also in Japan, India and Nepal, I've had the opportunity to follow the daily life of monks and followers and learn how the various ceremonies, symbolic contexts, relations of power between the priests, believers and lay people. To accomplish this journey, two aspects were essential: the first refers to the presence of an important interlocutor, *Correia Odoshi* (master), an HBS priest who has a high hierarchical level, deep knowledge of religion in Brazil and is the person responsible for authorizing my insertions in the fieldwork, legitimizing my position as "photographer-anthropologist" into the community. The second factor, closely announced by the first, is the fact that the photographic act permeated all my interactions with HBS. Therefore, almost as a second "object" of this research, photography became the base of my relationship with this buddhist group, which, over time, named me an "official photographer" of religious practices in the *Oterás* (temples). Furthermore, the purpose of the present work is to understand how the ritual and relational practices of the HBS are established, whose point of view is an image, scripture and sacred prayer called *Namumyouhourenguekyou*. From these reflections, I propose that the photographic act is analyzed as a contemporary ritual, involving several characters (photographers, photographed, whoever looks at photographs, etc.) and revealing important relationships in the community. Concerning elaborated images (which have a materiality), it is essential to mention that they constitute the link to carry out this essay, by permeating all work and constituting my research method, which was established through the concept of (dis)assembly. In this method, it is necessary to emphasize that it occurred in at least three levels: the first refers to the making of "visual experiments", with arrangements formed only by images. The second occurred at the intersection between the text and the photographs, expressed by "verbo-visual" chapters, in which the photos appear interspersed with the writing, without the intention that they fulfill a merely tautological and illustrative position. And the third consists exactly on the composition of the physical/printed essay, a "thing" that intercalates and refers to the assembly of the other two levels mentioned.

Keywords: image; Buddhism; photography; ethnography; narratives; assembly; relationship; ritual; religion; anthropology of the image.

SUMÁRIO

Introdução	19
Prelúdio: Capa da tese ou por uma etnografia multissensorial	35

PARTE 1

NARRATIVAS VERBO-VISUAIS

1. Caderno Visual I (Capítulo 1)	40
1.1 Prólogo	41
Apresentação da primeira parte: Narrativas Verbo-Visuais	85
2. Capítulo 2: Budismo Primordial: Narrativas Biográficas Intercruzadas	88
2.1 Prólogo	88
2.2 Experiência(s) de vida(s): o trapeiro e o bricoleur	109
2.3 Narrativas em camadas ou metanarrativas	111
2.4 O caminhar etnográfico	126
3. Capítulo 3: O Mito Budista: Estórias Recontadas	156
3.1 Narrativas sobre os mitos budistas	157
3.2 A peregrinação do Buda	185
3.3 O ensinamento primordial: <i>Namumyouhourenguekyou</i>	189
3.4 Narrativas sobre a morte do Buda	210
3.5 A expansão do dharma	226
3.6 Turismo e religião	237
3.7 Epílogo	242

PARTE 2

POR UMA METODOLOGIA DA (DES)MONTAGEM

4. Capítulo 4: Metáforas e Experimentações Visuais	245
4.1 Primeira ideia (“modelo”) de montagem: sobreposições.....	247
4.1.1 Composição e conhecimento pela (des)montagem	250
4.1.2 Primeira e segunda camadas	257
4.1.3 Segunda e terceira camadas: detalhe/ <i>punctum</i> e trecho/sentido do olhar	261
4.1.4 Terceira camada: os traços digitais são desenhos?.....	266
4.2 Segunda ideia (“modelo”) de montagem: origami e mapa visual.....	270
4.2.1 <i>Namumyohourengekyou</i> e as suas dobras	270
4.2.2 Metáfora da flor de lótus	273
4.2.3 Metáfora do origami de flor de lótus.....	274
4.2.4 Dobraduras	282
4.2.5 Jogo de cartas fotográficas e tabuleiro de xadrez.....	285
4.3 Glossário verbo-visual	296
4.3.1 Entre imagem e escrita	298
4.3.2 Acasos e invenções: uma metodologia da (des)montagem.....	302

PARTE 3

DUPLA IMAGEM, DUPLO RITUAL

5. Capítulo 5: Caderno Visual II	306
Interlúdio	309
1 Percursos visuais: uma escolha possível.....	311
2 Por uma leitura circular.....	313
3 Trajetos de leitura	314
4 Outros caminhos possíveis.....	332
6. Capítulo 6: O <i>Odaimoku</i> e os seus rituais	334
6.1 Cultos Matinais ou <i>Asamaeri</i>	348

6.2 Culto Residencial (ou Visita Assistencial ou Culto Domiciliar)	385
6.3 Grandes Cultos.....	388
6.4 Cerimônia de falecimento ou <i>Goekou</i> (Culto Póstumo)	389
6.5 Altar dos grandes mestres	400
6.6 Rituais de elevação de grau	401
6.6.1 <i>Minarai</i> e a nomeação sacerdotal	401
6.6.2 Elevação de grau hierárquico (sacerdotes e fiéis)	405
6.7 Orações Fervorosas	411
6.8 Passeatas	413
6.9 Culto dos jovens.....	415
6.10 Festival da paz	417
6.11 Batizado budista.....	421
6.12 Casamento budista	423
6.13 Um Budismo brasileiro ou um Budismo que se dá a ver.....	426
7. Capítulo 7: A Fotografia como ritual antropológico.....	449
7.1 Prólogo.....	449
7.2 A fotografia na antropologia: de prova do real à prática ritual.....	454
7.2.1 <i>Metáfora-radical</i> e <i>Tropo</i> : uma aproximação possível.....	454
7.2.2 O fotógrafo-antropólogo e a fotografia como ato	458
7.2.3 O ato e o gesto ritual	463
7.2.4 De <i>outsider</i> -leigo para fotógrafo oficial.....	465
7.2.5 Fotógrafo oficial.....	466
7.3 Fotografias ruins?	471
7.4 Imagens endógenas e imagens exógenas	484
7.5 O que fazer com as imagens? Múltiplos destinos.....	498
7.5.1 Imagens do fotógrafo oficial	498
7.5.2 Um duplo arquivo ou devolver a imagem.....	501
7.5.3 Como tratar as imagens na pesquisa antropológica: uma primeira escolha.	510
7.6 Montagens como ordenações do olhar.....	525
Epílogo	528
Referências	532



INTRODUÇÃO



Não almejo, com a escolha da fotografia acima apresentada, uma síntese visual da pesquisa, tampouco uma leitura descritiva do material, que pode parecer uma forma incomum de epígrafe de uma tese de doutorado. Contudo, a imagem em questão re(a)presenta e serve como ponto inicial para boa parte das reflexões que proponho ao longo dos cinco capítulos escritos, dos dois cadernos visuais e do interlúdio aqui expostos.

Inicialmente, é necessário considerar e explicitar a polissemia de significados presentes nessa imagem¹ complexa e dizer que o encontro com ela se deu

¹ A priori, é importante ressaltar que o termo “imagem” remete a diversos significados e pode se referir, por exemplo, à fotografia, ao filme, ao vídeo, ao desenho, à pintura, à escultura ou, de maneira mais primária, a tudo aquilo que nos é acessado pela visão, inclusive abarcando a própria escrita que é inserida em uma superfície de fundo e que dela se destaca, consistindo no que Hans Belting (2014) chamará de “imagens exógenas”. Além disso, é possível considerar as imagens dos sonhos, da imaginação e da memória, pensadas agora como imagens endógenas (BELTING, 2014). Neste caso, sem almejar uma definição hermética, opto por utilizar o vocábulo “imagem” para designar tanto a fotografia acima

por “acaso”. Essa fotografia está presente no livro “O que é Primordial” (2008), escrito pelo pré-pontífice *Nityuu* Correia, sacerdote da comunidade *Honmon Butsuryu-shu* (HBS) ou Budismo Primordial do Sutra Lótus, escola do Budismo japonês tema da pesquisa que originou esta tese².

Tal imagem representa o cerne da comunidade HBS, sendo o título do “Sutra Lótus” – um dos milhares de ensinamentos deixados pelo Buda Histórico³ 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 “*Saddharnapuṇḍarīka*” e foi traduzido para o japonês pelo mestre *Nichiren Daibossatsu*, precursor do Budismo Primordial e de outros segmentos da religião (como *Nichiren shu*, *Nichiren shoshu*, a sociedade leiga *Soka Gakkai*, entre diversas outras escolas), como o mantra “*Namumyohourengekyou*”, que consiste, para os seus seguidores, na causa, essência e semente da Iluminação (ou Nirvana), objetivo maior do Budismo.

Esse mantra e oração também é denominado pela comunidade HBS como uma “Imagem”⁴, e aí estão os *insights* que a fotografia mostrada anteriormente sugere. Inicialmente, o mantra *Namumyohourengekyou* é uma Imagem denominada *Gohonzon*, colocada diante dos altares da HBS, que são o alvo de veneração em todas as

apresentada, quanto para indicar que a escritura que nela é mostrada também consiste em uma “Imagem”, que é sagrada para comunidade *Honmon Butsuryu-shu*.

² Comunidade que me dedico a estudar desde o mestrado que realizei no Programa de Pós-graduação em Mídias (Fotografia e Cinema), iniciado em 2011 (no Instituto de Artes da Unicamp), sob a orientação do professor Dr. Etienne Samain.

³ Existem três grandes vertentes ou tradições budistas: *Theravada*, *Mahayana* e *Vajrayana*. Como uma escola do Budismo *Mahayana*, a HBS caracteriza-se, de acordo com Usarski (2010, p. 64), não apenas por reinterpretar elementos enraizados nos ensinamentos do Buda Histórico, mas também “pelo acréscimo de constituintes não imediatamente identificáveis nas fontes primitivas”. Assim, ao contrário das escolas da tradição *Theravada*, a HBS baseia sua doutrina no Sutra Lótus, compilado na segunda metade do século IV d. C e “um dos mais citados textos da produção literária no ambiente do Budismo *Mahayana*” (2010, p. 70). Segundo essa visão, portanto, todos os constituintes doutrinários, práticas e éticas remontariam aos ensinamentos originais do Buda. O fato de que estes não se encontram em fontes como o Cânone Páli, que contém o compilado dos 84.000 Sutas do Buda *Shakyamuni*, seria uma consequência das limitações intelectuais dos receptores da época de penetrar a verdadeira complexidade, profundidade e sutileza da mensagem de um mestre iluminado. Em outros termos, Usarski diz, indo ao encontro do material coletado nas minhas pesquisas de campo junto à HBS, que “os conteúdos transmitidos pelas escolas antigas são válidos, mas, do ponto de vista do *Mahayana*, apenas em caráter provisório” (2010, p. 70).

⁴ 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 polissêmico. Quando me referir à fotográfica, aos desenhos e à escrita, por exemplo, utilizarei o termo “imagem”, com “i” minúsculo.

cerimônias e práticas rituais. Dessa forma, ela representa o “Buda Primordial”, considerado como o “Deus” do Budismo *Honmon Butsuryu-shu*, conforme a própria designação elaborada pela HBS, no Brasil. Contudo, para além de ser a mera representação do “Buda Primordial”, essa Imagem Sagrada apresenta-se como um objeto dotado de “agência”, no sentido que nos fala Alfred Gell (1998) que, de forma metonímica, também *é e contém* o “Buda Primordial”, objeto de extrema devoção por parte dos “fiéis” (termo êmico utilizado pela comunidade no Brasil).

Além dessa dupla função estabelecida pelo Mantra Sagrado da *Honmon Butsuryu-shu*, é fundamental dizer que tal Imagem também é uma escritura⁵. Isso porque o que é venerado pelos fiéis da HBS é o *Namumyohourenquekyou* escrito em *kanji*, o tipo de ideograma japonês mais complexo, muitas vezes utilizado como arte pictórica (um desenho, propriamente), sendo que muitos artistas trabalham, por exemplo, pintando tais inscrições. Tal constatação serve como base para uma reflexão desenvolvida ao longo da tese, na qual procuro 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 visão⁶, sendo percebidos como imagem antes de serem decodificados como signos/símbolos linguísticos.

Apesar da aparente obviedade dessa relação, é importante dizer (e assumir um “erro”) que a imagem que abre a “Introdução” desta tese e que também foi a primeira a aparecer na minha dissertação de mestrado (ELIAS, 2013, p. 43) está invertida, de “cabeça para baixo”. Este fato passou despercebido não apenas por mim, mas pela leitura de sacerdotes da HBS fluentes no idioma japonês, além da revisão realizada por minha mãe, que morou por 12 anos no Japão e também domina a leitura e a escrita do *kanji*.

⁵ E, ao pensar no conceito amplo do termo “imagem”, é possível propor o oposto, isto é, que a escritura também é uma imagem.

⁶ 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, isto é, 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, Tim Ingold (2015) mostra que as letras do alfabeto romano também possuem essa ligação visual/espacial com determinado objeto (que ele chamará, propriamente, de “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.

Esse episódio foi percebido apenas por uma conhecida japonesa que pertence a outro segmento do Budismo ensinado por *Nichiren* que, ao folhear a dissertação, me chamou a atenção, dizendo: “Mas, Alex, está ao contrário o *Gohonzon*”. Embora envergonhado com o erro, após uma reflexão mais cuidadosa o fato serviu para dinamizar o conceito de escrita e de imagem, rompendo, dessa maneira, com um possível dualismo entre as duas formas de expressão e para pensar nas relações possíveis entre ambas. Isso porque, após escanear a imagem que apresento anteriormente, perdi a referência inicial da posição “correta”, e para mim, que não domino o *kanji* japonês (composto por cerca de 3.000 ideogramas), essa escrita foi tomada, unicamente, como imagem.

Assim, ao partir desse primeiro elo entre escrita e imagem, é importante salientar que a questão das “relações” consiste no eixo transversal de toda a tese. Nesse sentido, é necessário assumir que o trabalho acabou se desdobrando em muitas 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. E, mais do que isso, esses dois temas se deram concomitantemente, justapostos e relacionados. A saída que encontrei para articular esses dois objetivos foi pensar na metodologia da montagem, o que originou, ainda, novas, múltiplas e instigantes reflexões, quase um terceiro “objeto de estudo”.

Lidar com essas três frentes consistiu, para mim, numa tarefa árdua, que resultou em um elevado número de páginas, visto que a montagem serviu para criar universos reflexivos e não para realizar uma síntese, já que considero impossível a realização de um trabalho que envolva as imagens (que também se relacionam com os textos) nesses termos. Além disso, nem sequer posso dar a desculpa, que sempre ouço pelos corredores, de que “o trabalho nem é tão grande assim, porque tem muitas fotos, imagens, figurinhas”, já que o meu intuito é o de pensar as imagens de outra forma. Sobre as críticas que possam surgir quanto ao número de fotografias produzidas e utilizadas, ressalto que, de um total de quase 10.000 fotos, que foram tiradas ao longo de **sete** anos de intenso convívio, dispus ao longo do texto **apenas** 154 imagens, sendo 52 do primeiro caderno, 80 do segundo e mais 22 extras, dentre as quais 14 são coloridas (apresentadas no Capítulo 7), cinco são montagens em mosaicos (Capítulo 7)

e uma está localizada na parte dos agradecimentos (*in memoriam*). Há ainda uma fotografia histórica (caderno visual I) e outra, em cores, que abre esta introdução. Algumas dessas mesmas fotos se repetem quando necessário, como, por exemplo, a fotografia que serve como capa da tese. Além delas, apresento 57 fotos pequenas, quase em miniaturas, que compõem o glossário verbo-visual que encerra a tese.

Em relação à estrutura, proponho na primeira parte do trabalho o desenvolvimento de três capítulos narrativos, a partir das experiências de vida ou da “etnobiografia” do pré-pontífice *Nityuu* Correia, uma importante autoridade da HBS do Brasil e figura ímpar durante meu trabalho de campo. Ele foi o interlocutor responsável por permitir a realização da pesquisa desde o mestrado, ao disponibilizar todas as informações que a ele solicitei, na maioria das vezes através de relatos e contos orais, estabelecendo e mediando, também, a minha inserção dentro da comunidade HBS, tanto no Brasil quanto no Japão.

Além disso, ressalto 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 da religião. Essa posição por mim ocupada, que permeia os três capítulos iniciais e transparecerá ao longo de toda a tese, culminará nas reflexões propostas no capítulo sete, no qual mostrarei que a fotografia se coloca como um ritual contemporâneo, no qual também ocupo um papel importante, em uma complexa malha de relações perante e conjuntamente à comunidade HBS do Brasil.

Assim, enfatizo que a constante presença do Correia *Odoshi*⁷ foi notada detalhadamente *também* por causa 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.

De fato, o ato fotográfico perpassou todos os momentos do trabalho, sendo uma metodologia pensada não como um conjunto de regras fixas e preestabelecidas, embasadas em uma ciência positivista que engessaria o fazer antropológico, mas, ao contrário, que busca refletir a própria experiência de pesquisa como um método estritamente relacionado ao que é apresentado (os “resultados” do trabalho).

⁷ O Correia *Odoshi* ocupava, durante o período da peregrinação realizada em 2014 por Japão, Índia e Nepal, o cargo de Arcebispo da HBS do Brasil, exercendo grande influência política dentro da religião. As imagens e relatos de campo dessa caravana resultaram em boa parte das reflexões dos três primeiros capítulos da tese.

Essas reflexões culminaram, no limite, na elaboração de um primeiro caderno visual que abre a tese, composto por imagens realizadas durante uma viagem de pesquisa de campo por Japão (país de origem da HBS), Índia (local onde o Buda Histórico peregrinou por cerca de 50 anos) e Nepal (este, segundo o mito budista, o local do nascimento do Buda Histórico), em maio de 2014, na qual acompanhei uma caravana da *Honmon Butsuryu-shu*, em peregrinação por tais países.

Ao levar em conta que uma das questões basilares é refletir sobre quais são os lugares que as imagens ocupam no presente trabalho e na tentativa de buscar um equilíbrio entre diversas formas de grafias (principalmente, neste caso, a escrita e a fotografia, mas também o desenho, a pintura, etc.), esse caderno visual foi, de maneira proposital, denominado de “Capítulo 1”, embora não contenha nenhum tipo de legenda que acompanhe diretamente as imagens, o que sumariamente caracterizaria um capítulo de tese mais convencional.

Inicialmente composto “somente” por 52 imagens selecionadas em um amplo conjunto de cerca de 6.000 fotografias coproduzidas *com* a HBS do Brasil, cada uma delas desdobradas em quatro camadas sobrepostas, opto por apresentar, após processos de seleção mais cuidadosos, “apenas” cinco dessas fotos (totalizando 20 páginas), que aparecerão na versão impressa em papel vegetal, para que o efeito visual almejado se materialize. Isto significa que as lâminas de papéis vegetais sobrepostas possibilitam, simultaneamente, um efeito visual de fusão e de separação entre as camadas, que se estabelece por meio do recurso da montagem.

Dessa maneira, este primeiro capítulo-caderno visual é uma experimentação fruto das experiências de vida que tive com a caravana, 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 a acompanhar os movimentos, percursos, mergulhos e escavações na memória por mim realizadas *com e nas* imagens deste diário (foto)gráfico.

Para auxiliar nessa jornada, ofereço pequenos “intervalos” escritos entre cada um dos conjuntos visuais, com o intuito de ressaltar o meu próprio percurso visual para compor essas experimentações imagéticas. Isso porque, como os grupos de imagens não possuem descrições, legendas ou quaisquer explicações verbais diretas, a intenção com os pequenos ensaios é o de *ampliar* as “decupagens fotográficas” para criar um refinamento do ato de ver. O propósito é o de realizar uma análise desse experimento, sem que a imagem cumpra 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 pela primeira vez o conceito de “montagem”, que é caro a importantes pensadores⁸ e com o qual trabalho ao longo de toda a tese. 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 do trabalho.

É necessário considerar, também, que o amplo número de fotos produzido na viagem (e que resultou no caderno de imagens) é de fundamental relevância para pensar a própria metodologia etnográfica. Isso porque, por ser um fotógrafo compulsivo, realizei em todos os dias de pesquisa de campo centenas de imagens da peregrinação. Dessa forma, busco mostrar que as fotografias constituíram um diário (foto)gráfico distinto, porém, complementar, ao diário escrito que compus durante a caravana, construindo um acervo capaz de dar a ver, quando analisado com o devido tempo e cuidado, importantes personagens, assim como aspectos religiosos, sagrados e relacionais dentro da comunidade HBS. Além disso, se constitui também como fonte importante de memória, tanto para mim quanto para a comunidade em questão.

Para isso, nesse caderno visual ressalto a relação entre figura-fundo em dois níveis: o primeiro, na própria fotografia⁹, isto é, o que está em primeiro plano e o que se localiza como plano de fundo dentro da imagem fotográfica; e, o segundo, entre a tela do computador (no caso da tese digital) ou as folhas em papel vegetal sobrepostas (na

⁸ Aqui, refiro-me especialmente aos teóricos da imagem e cineastas Sergei Eisenstein (1898-1948) e Jean-Luc Godard (1930-), e aos historiadores da arte Aby Warburg (1866-1929) e Georges Didi-Huberman (1953-).

⁹ Neste caso, o suporte é entendido de forma ampliada, seguindo os passos de Jean-Luc Nancy (2015). O autor identifica a *méthexis*, que seria o fundo, em um sentido ampliado, e a *mímesis*, que seria a forma, também em um sentido expandido, não apenas como “figuração/figura”. Tal relação, para Nancy, não seria dual, sendo que tais conceitos e os sentidos que evocam são extremamente imbricados, uma implicando na outra, em um envolvimento que o autor salienta como dobradura interna da *méthexis* na *mímesis*. A *mímesis*, portanto, não é a mera imitação ou cópia de algo, como o sentido clássico/grego faz supor (uma mera imitação), mas, ao contrário, exprime um *desejo*, sendo que a *mímesis* não advém sem *méthexis*, sob pena de não ser nada além de cópia e reprodução. Reciprocamente, não há *méthexis* que não implique na *mímesis*, a produção (e não a reprodução) em uma forma (p. 57). De maneira análoga ao conceito de *méthexis*, Hans Belting (2014) indica a presença de um “corpo” das imagens, que poderia ser desde um corpo de um indígena com os motivos gráficos de sua tribo, até o sonho, o suporte físico da fotografia ou a tela de uma pintura.

tese física) e o conteúdo visual da própria experimentação. Deste modo, a proposta constitui-se em pensar esse caderno (e também a tese inteira) e sua materialidade não apenas como suporte estático para a inserção das imagens (e, também, das outras formas de grafias, como a própria escrita), mas como componentes do trabalho que quebram com um dualismo entre forma e conteúdo.

Neste capítulo realizo, ainda, um “experimento gráfico” em cada uma das terceiras imagens que compõem as sobreposições, na qual adiciono traços e linhas que me arriscarei a chamar de “desenhos”, em um sentido mais expandido do termo e seguindo os passos de autores como Tim Ingold (2015 [2011]), Karina Kuschnir (2012, 2014) e Aina Azevedo (2014, 2016).

Após o primeiro caderno visual composto pelas sobreposições imagéticas, ofereço ao leitor dois capítulos, especificamente, verbo-visuais. O primeiro (Capítulo 2), intitulado “Budismo Primordial: narrativas biográficas intercruzadas”, refere-se à experiência de campo nos templos da HBS no Japão, durante a peregrinação de 2014. Nessa parte, introduzo o cenário religioso e ritual da HBS no seu país de origem, 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 Nissui Shounin*.

Contudo, para contar essas histórias de vida, ressalto a presença constante do Arcebispo Correia, meu interlocutor privilegiado, responsável por organizar a caravana e grande conhecedor, tradutor e narrador dos mitos budistas, em geral; e da mitologia e doutrina da HBS, especificamente. O intuito, neste caso, é 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, incorporando a figura do *trapeiro* de Benjamin (1994) e do *bricoleur*, de Lévi-Strauss (1962), 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.

O Capítulo 2 é fundamental, ainda, para mostrar as cerimônias, os rituais, os sistemas hierárquicos entre sacerdotes e fiéis, a arquitetura e os diversos objetos sagrados que compõem os cenários dos 10 templos da HBS visitados no Japão¹⁰. Além disso, é nessa parte da viagem que apresento os perfis e as relações estabelecidas entre

¹⁰ Estes cenários foram encontrados nos 10 templos visitados na HBS matriz e também compõem os ambientes dos *Oterás* brasileiros.

os componentes da caravana e os adeptos japoneses, entre a caravana budista e os moradores e contadores de histórias locais, entre os sacerdotes japoneses e brasileiros (relativas, por exemplo, às graduações hierárquicas) e entre mim, que fui nomeado durante a viagem como *fotógrafo-oficial* da caravana, e a comunidade estudada.

Já na segunda parte escrita (Capítulo 3), intitulada “O mito budista: estórias recontadas”, mostro as vivências pela Índia e Nepal, região na qual o Buda Histórico ou Buda *Shakyamuni*, considerado como precursor da religião na Terra e reconhecido como tal em todos os segmentos da religião/filosofia de vida, espalhou por cerca de 50 anos os ensinamentos (denominados *Sutras*) para a sua comunidade (*sangha*). Essa etapa da viagem ocorreu após a peregrinação pelo Japão, quando continuei a acompanhar a caravana brasileira que se juntou com um grupo de sacerdotes e fiéis japoneses, passando pelos principais sítios mitológicos de uma tradição budista mais geral, como: os locais de nascimento (*Lumbini*), Iluminação (*Bodhdhygaya*), morte e cremação do Buda Histórico (*Kusinagara*, também conhecido como o local onde o Buda entrou para o Nirvana Pleno ou *Parinirvana*), 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 pronunciado o Sutra Lótus Primordial, ensinamento basilar para a comunidade.

Em relação às descrições, narrativas e relatos etnográficos, que podem parecer pormenorizados e longos demais, sigo a instigante lição proposta por Franz 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, 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).

Dessa maneira, a escolha de privilegiar a presença do Correia *Odoshi* e de suas narrativas também salienta questionamentos fundamentais que dizem respeito à minha própria escrita e imagética etnográfica, pois opto por mostrar sequências completas das narrativas orais realizadas pelo Arcebispo em cada local visitado pela caravana, momentos nos quais sempre produzia muitas fotografias. Ao enfatizar as suas experiências de vida, que foram expressas através das ricas narrativas por ele realizadas e às quais tive acesso por meio da etnografia (realizada com uma intenção biográfica), optei por pensar no conceito de etnobiografia ou etnografia de uma experiência (KOFES, 2001, 2015), que, neste caso, levanta importantes questionamentos. Especificamente, questões 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 histórias de vida?

Assim, juntamente com o primeiro caderno visual (montagens em sobreposições com os ensaios que versam sobre os meus percursos visuais), os dois capítulos subsequentes auxiliam na introdução da temática, ao expor ao leitor os mitos e as práticas rituais por meio da própria peregrinação. Além disso, servem para fomentar a reflexão sobre duas formas de narrativas, uma visual e outra verbal, que embora não estejam colocadas juntas, a meu ver dialogam ao trazer à tona duas formas distintas de narrar. Para isso, inseri as 52 imagens inicialmente selecionadas para compor o caderno visual I¹¹ nos capítulos 2 e 3, de forma intercalada com os textos e optando por deixá-las em preto e branco, com o intuito de mostrar um contraste com as montagens nas quais essas fotografias aparecem coloridas, na busca por um contraponto da ordem do visual.

Essas fotografias em preto e branco almejam, ainda, que o leitor rememore e retome os conjuntos visuais do primeiro capítulo, ao lançarem um segundo olhar, agora mais aguçado, sobre os corpos, traços, recortes e volumes do caderno de imagens. Cada uma dessas fotos também (re)aparece em páginas inteiras, sempre colocadas (con)juntamente com algum relato oral transcrito e narrado na ocasião em que eu realizei a fotografia em questão, oferecendo outra narrativa, dessa vez justaposta à escrita etnográfica. Embora inicialmente tenha pensado em não realizar qualquer

¹¹ Que foram, posteriormente, reduzidas para um conjunto de dez e, depois, para cinco imagens decompostas em sobreposições.

menção escrita sobre as imagens, optei por fazer comentários discretos próximos às estórias que a elas se relacionam, tanto para indicar ao leitor-explorador¹² 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 aparecerão em **negrito**, um artifício gráfico escolhido para destacar que tal parte escrita está intrinsecamente relacionada à fotografia que a precede ou sucede, assim como acontecerá nos capítulos 6 e 7.

Por fim, é interessante notar que algumas das imagens ocupam um espaço físico muito maior do que o texto que as “acompanha”, o que acentua, neste sentido, o fato de que as lacunas em branco que aparecem na diagramação do texto-imagem 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 linguagem (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 fotografias o desejo é que o leitor (re)conheça e rememore os interlocutores, os cenários, os rituais, os gestos, as posturas e as relações.

Além de expor verbo-visualmente os mitos budistas e o contexto ritual e relacional da HBS por meio das narrativas dos meus interlocutores, apresento, já nesta primeira parte imagética-escrita, a questão que culminará e será aprofundada no Capítulo 7: que a minha inserção no campo se deu sempre por meio da fotografia, entendida de forma ampliada e abrangente, como um ritual contemporâneo que envolve tanto a fase de produção das imagens, quanto o acervo visual fruto dos encontros etnográficos coproduzidos junto com a comunidade.

Dessa maneira, após a primeira parte denominada de “Narrativas verbo-visuais”, apresento ao leitor a segunda parte da tese, intitulada “Por uma metodologia da (des)montagem”, com o quarto capítulo do trabalho (Capítulo 4: “Metáforas e Experimentações Visuais”). Nele ofereço detalhadamente, no que nomeei como *desmontagem*, o “percurso metodológico” para a criação dos dois cadernos visuais e do glossário, além das reflexões, com base na bibliografia, que realizei para chegar a estas composições imagéticas, nas quais busco “pensar por imagens”, descobrir “como pensam as imagens” e “como elas nos fazem pensar” (SAMAIN, 2012). Elenco, dessa maneira, as relações que imagens heterogêneas podem estabelecer entre si, quando

¹² 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.

dispostas em um caderno ou ensaio estritamente visual e/ou em sua relação com os textos escritos.

Neste sentido, o intuito é mostrar, pormenorizadamente, a importância das associações possíveis entre a imagem e a escrita na pesquisa antropológica, duas formas de grafias e de conhecimento distintas, sendo a primeira disponível mais aos sentidos e a segunda mais ao inteligível, mas sem investir em uma dualidade entre ambas. A intenção, dessa maneira, é que as imagens não se tornem mera ilustração do trabalho etnográfico e, tampouco, que os textos se coloquem como simples descrição e caminho hermético de leitura das imagens.

Para tanto, realizo no Capítulo 4 retornos e avanços um tanto anacrônicos, no próprio corpo da tese. Isto porque, além de retomar o primeiro caderno visual e anunciar o Capítulo 5, que é constituído por um “mapa visual”, descrevo e analiso o experimento que denominei de “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 da língua japonesa, mas mencionadas no corpo do trabalho em caracteres romanos (além de alguns vocábulos em sânscrito-pali, idioma original dos primeiros textos escritos do Budismo), que são utilizados pela religião HBS e cuja compreensão dos significados é fundamental para a boa leitura do trabalho. Opto, neste sentido, por tensionar a ideia de glossário, ao disponibilizar, além do termo e da sua definição, fotografias e a escrita-desenho/pintura em *kanji*, um dos três tipos de ideograma japonês (os outros dois são o *hiragana* e o *katakana*). Dessa forma, retomo a hipótese elencada com a primeira fotografia que ofereço na “Introdução”, agora apresentando outros elementos (fotografia, ideograma, alfabeto romano) e os associando através de uma montagem.

Após este capítulo, que constitui um componente que liga a primeira e a terceira parte do trabalho, abro a última seção da tese, intitulada “Dupla imagem, duplo ritual”, com um novo caderno de fotografias formado por uma composição que titulei de “mapa visual”, na qual ofereço 28 fotos que colocam em evidência uma imagem central, que consiste na fotografia do *Gohonzon* localizado na Catedral *Nikkyoji*, o maior dos 11 templos da HBS do Brasil. Esse acervo visual, selecionado dentro de um conjunto de 80 fotografias, refere-se às diversas cerimônias da HBS e relaciona os contextos rituais observados. Porém, é necessário e fundamental dizer que esse mapa visual foi elaborado

exclusivamente com fotos, sem legendas ou explicações textuais. O intuito, assim como no primeiro caderno, é relacionar as fotografias entre si, na tentativa de estabelecer um pensamento “com” e “por” imagens.

De fato, essas composições têm uma dupla função, a saber, dar a ver dois rituais distintos, mas que se mostram de maneira sobreposta, imbricadas e de forma simultânea: o ritual e contexto religioso, propriamente, que demonstra as diversas relações no âmbito sagrado e leigo da HBS; e o ritual que chamarei de “fotográfico”, que 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 –, assim como a minha relação dentro da comunidade, primeiramente visto como um *outsider* e, gradativamente, recebendo a legitimação da HBS e me tornando o “fotógrafo oficial” desse grupo religioso.

O segundo caderno de imagens, que também passou por importantes processos de seleção, consistirá em uma montagem na tese física (impressa), com a proporção aproximada de 15 páginas A4 (des)dobradas, que oferecerá ao 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”. Na tese digital, tal mapa será oferecido em uma página dupla, ocupando, portanto, uma lâmina A3, com a possibilidade de ter o tamanho aumentado sem a perda de qualidade através do *zoom*, para que o leitor possa se atentar aos detalhes da montagem, já que as fotografias expostas estão em alta resolução.

Novamente, o conceito de “montagem” visual reaparece nesse novo experimento, tendo, agora, como inspiração mais direta a obra “Atlas Mnemosyne”, elaborada por Aby Warburg¹³, 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 que compõe o segundo caderno, de uma forma semelhante, as associações são realizadas exclusivamente através de elementos visuais, 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

¹³ Essa obra jamais foi terminada, já que Warburg faleceu em 16 de outubro de 1929, interrompendo sua criativa empreitada.

coloridos dão lugar aos fios tecidos com linhas de costura entrelaçadas, que unem tais imagens), dobraduras de *origami*, colagens e encaixes (tese física).

Ao partir desse caderno visual (Capítulo 5), ofereço novamente dois capítulos escritos. O primeiro (Capítulo 6: “O *Odaimoku* e os seus rituais”) trata especificamente de elucidar o complexo campo dos rituais religiosos por mim presenciados e analisados. Assim, busco à luz da teoria antropológica (TURNER, 1967; GENNEP, 2011 [1909]; BATESON, 1936, 1942; SEVERI & HOUSEMAN, 1994; entre outros), dar a ver as relações encontradas no contexto religioso e sagrado da HBS, a partir dos diversos rituais – como o batismo budista, passeatas, cultos matinais, cultos noturnos, catequese budista, orações fervorosas, casamentos, conversões, cultos póstumos, etc. – realizados pela comunidade, que tem como cerne, como já foi mencionado, o mantra, oração e Imagem sagrada, *Namumyouhourenguekyou*.

Nesse ponto, a intenção também é a de resgatar o acervo composto por cerca de 4.000 fotografias, diários de campo e narrativas gravadas em áudio coletados durante o mestrado¹⁴ e associá-lo às imagens, narrativas orais e relatos por mim escritos durante as inserções de campo no doutorado. Aqui, o intuito será o de apresentar e elucidar como se estabelecem as relações hierárquicas entre os sacerdotes; entre os sacerdotes, os fiéis e os chamados “admiradores leigos”; elencar os diversos artefatos sagrados da religião e a sua simbologia (tais como o terço budista, o protetor pessoal, os altares, o incenso, a água benzida, etc.); além de mostrar o panorama de uma religião japonesa que tem o intuito de ser vista no Brasil, apropriando-se, por exemplo, de elementos da cultura local (muitas vezes embasados em uma fé cristã) para conseguir aumentar o número de fiéis e expandir os preceitos do Sutra Lótus.

No final do Capítulo 6 apresento novas questões relativas ao “encontro etnográfico privilegiado” que mantive com esta escola budista, sempre mediada pelo Correia *Odoshi*. Dessa forma, reapresento no desfecho desta parte a ideia que desenvolvo pormenorizadamente no Capítulo 7 (“A fotografia como ritual antropológico”), que é, no limite, expor e definir o que chamei de “Ritual Fotográfico”. Para tanto, elenco autores como Roberto DaMatta (1990), Mariza Peirano (2001, 2003), Stanley Tambiah (1970, 1985), Gregory Bateson (1936, 1942), Etienne Samain (1987, 2000, 2005, 2012, 2016), entre outros, com o intuito de estabelecer as diversas relações encontradas no campo fotográfico, seja entre os fotografados, entre o fotógrafo e a

¹⁴ A partir das (con)vivências que mantenho com a HBS do Brasil desde 2011.

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.

Assim, assumo o risco de tratar o “ritual”, um tema clássico na Antropologia, a partir das relações estabelecidas no próprio encontro etnográfico. Ao perpassar os rituais religiosos da HBS, por meio das experiências e vivências com os sacerdotes e fiéis, trago à tona o meu lugar como “fotógrafo-antropólogo-etnógrafo” na relação que estabeleço *com* e *no* campo. Isto significa dizer que busco mostrar a posição dos elementos encontrados na etnografia em relação uns com os outros¹⁵, e me coloco, também, como um desses componentes, tensionando o dualismo na relação sujeito-objeto.

Inicialmente, devido ao aparato fotográfico, meu acesso ao campo se dava com algumas restrições, pois ainda era visto como um *outsider*. Posteriormente, passei a ser incorporado como um dos fotógrafos da HBS e recebi o aval diante de sacerdotes e fiéis para exercer tal “função”, até chegar ao posto de “fotógrafo-oficial” da caravana em peregrinação pelo extremo Oriente, garantido e legitimado pelo Arcebispo Correia, que se referia a mim desta maneira.

Saliento, ainda, que nos Capítulos 6 e 7 retomo as 80 fotos que foram inicialmente escolhidas para compor o mapa visual. Agora, elas serão mostradas ao leitor em preto e branco, da mesma maneira e com os mesmos intuitos imagéticos da rerepresentação das 52 imagens do Caderno Visual I: para estabelecer um contraste embasado nas cores e no preto e branco e, além disso, expor as imagens com um formato maior já que elas aparecerão impressas no mapa em tamanho reduzido (cerca de 10x14 cm).

Portanto, ao refletir sobre a confecção deste trabalho de forma transversal, penso a tese como uma montagem que envolve textos e fotografias, o verbal e o imagético, como uma relação de complementaridade *das* e *entre* as duas linguagens, embora respeitando as particularidades das mesmas. Sugiro, desta forma, que a imagem é um ponto de ligação fundamental no presente estudo, que permeia toda a tese e sem a qual este trabalho não seria possível, visto que em todas as etapas da pesquisa, seja na inserção no campo etnográfico como fotógrafo-antropólogo ou no momento da

¹⁵ É interessante pensar que o Budismo fundamenta-se na lei da “Causa e Efeito”, afirmando que tudo no mundo está inter-relacionado e interconectado, quase como um “*butterfly effect*” da teoria do caos, onde um bater de asas de uma borboleta poderia causar um tufão na outra extremidade do mundo. No Budismo, essa interdependência entre os seres, que são chamados de sencientes, é denominada de “elo”.

confeção do texto-imagem (a tese, em si), a fotografia teceu os fios e as malhas do percurso. Por vezes servindo como facilitadora de acesso ao campo etnográfico, como caminho visual para que o leitor adentrasse no meu tema de pesquisa, 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.

PRELÚDIO

CAPA DA TESE OU POR UMA ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL

Ao longo do presente trabalho, buscarei ressaltar a importância das minhas vivências *com* a comunidade budista HBS. De fato, ao me colocar em campo como um componente em relação aos demais, procurei obliterar um possível dualismo entre sujeito e objeto, tendo que 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, a minha experiência nos Templos e locais mitológicos budistas mostrou o contrário. Eu não estava ali apenas com a visão, embora obviamente concorde que essa percepção seja fundamental para o ato de fotografar e de, posteriormente, observar as imagens confeccionadas.

Contudo, como fotógrafo-antropólogo eu estava em campo com todo o meu sistema sensorial (visão, audição, tato, olfato, paladar), além das minhas próprias memórias (os filmes que vi, os livros que li, as relações que vivenciei, as pessoas que conheci, etc.) e imaginação que, juntas, compõem o meu *background* cultural e me influenciaram no momento de elaboração de cada uma das 10.000 fotografias.

Dessa maneira, a capa do trabalho, 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 é importante. Inicialmente, imprimi uma fotografia panorâmica de uma cerimônia no *Hondo*¹⁶ do Templo *Seifuji* (*Osaka*-Japão), a mesma que abre o Caderno Visual I, em um papel próprio 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.

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. Tal fórmula química surgiu (assim como os outros processos

¹⁶ Nave de um Templo budista.

históricos do início da técnica fotográfica) a partir de um conjunto de “descobertas”¹⁷. A primeira delas ocorreu em 1839, pelo escocês Mungo Ponton, que percebeu a fotossensibilidade dos dicromatos¹⁸. Em 1854, Fox Talbot (considerado um dos “pais” da fotografia) começou a investigar sobre as possibilidades de o dicromato endurecer a gelatina, ao ser exposta aos raios ultravioletas (UV).

Já em 1856, um mecenas das artes, chamado Honore d’Albert, conhecido como Duc de Luynes, ofereceu um prêmio de 100 mil francos para quem conseguisse criar, descrever e provar o funcionamento de um processo de formação de imagem que fosse permanente e estável. Assim, o vencedor do prêmio, Louis Alphonse Poitevin, “inventou” os processos “carbon print” e “colótipo” (diferente do calótipo, criado por Fox Talbot), que possuem a mesma base da goma bicromatada: dicromato + colódios + raios UV. Dois anos depois (1858), John Pouncy, a partir dos conhecimentos dos seus predecessores, misturou a base dos compostos químicos com pigmentos coloridos e “criou” a “goma bicromatada”, processo que foi muito utilizado por fotógrafos e artistas do movimento pictorialista do final do século XIX e início do século XX, por causa do aspecto estético próximo ao de uma pintura.

Sobre as características químicas, é importante destacar que a goma bicromatada em si, diferentemente dos demais 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.

Dessa forma, para começar a criar a imagem com a goma foi necessário emulsionar o papel Canson 300gr com o composto químico (goma bicromatada) 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

¹⁷ O termo “descobertas” aparece entre aspas porque todos os processos históricos da fotografia não são criações de um único autor genial, mas coinvenções a partir de diversos experimentos, elaborados por pessoas distintas.

¹⁸ Os dicromatos são os sais do ácido dicrômico (que apresentam o ânion dicromato), encontrados nos minérios cromita e crocoíta. Também são tóxicos e carcinógenos, o que exige certo cuidado na sua manipulação.

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, é necessário voltar a um local com baixa luminosidade e realizar um “banho” no papel (literalmente, lavar o papel). Com uma pequena bacia com água, emergi o papel e, com a ajuda de um pincel, retirei o excesso de goma bicromatada cuidadosamente, em uma espécie de escavação arqueológica que revelou a imagem, gradativamente. Penso que essa revelação analógica consiste em um contraponto interessante à composição das sobreposições digitais do Caderno Visual I, no qual escavei digitalmente as fotografias, apresentadas em camadas com o papel vegetal.

Sobre a fotografia tecnicamente rudimentar que surge com a goma bicromatada, 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 imagem em relevo, originada a partir de elementos químicos que emulsionam o papel através da ação luminosa.

Além desse experimento, adicionei à capa, após o processo de confecção da imagem, essência de incenso, também a partir de uma formulação química. Para tanto, utilizei uma fórmula de 150ml, composta por: 4,5ml do fixador marrom tintura de benjoim¹⁹, 3ml do fixador marrom bálsamo do peru²⁰ e 1,5ml de óleo essencial de sândalo, substância com aroma amadeirado e intenso, comumente utilizada para a fabricação dos incensos, sendo esta substância que, especificamente, dará 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 bicromatada, para que não houvesse uma grande interferência na cor final do experimento. Após realizar o segundo banho químico (o primeiro foi para a revelação e

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

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, neste sentido, uma memória olfativa, involuntária. Isso porque o incenso é um objeto, ou melhor, um *material* (como nos diz Ingold, 2015), composto por substâncias aromáticas extraídas 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 o 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 à 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, as cores e as dimensões grandiosas dos *Oterás*, além dos adeptos (fiéis e sacerdotes) com os quais construí as minhas relações intersubjetivas.

PARTE 1

NARRATIVAS VERBO-VISUAIS

1. Caderno Visual I (Capítulo 1)

1.1 Prólogo

Todas as fotografias são ambíguas. Todas foram extraídas de uma continuidade. Se o acontecimento é um evento público, essa continuidade é a história; se é pessoal, a continuidade que foi rompida é uma história de vida. Mesmo uma paisagem pura rompe uma continuidade: a da luz e a do clima. A descontinuidade sempre produz ambiguidade. Mas frequentemente essa ambiguidade não é óbvia, pois assim, tão logo as fotografias passam a ser usadas ao lado de palavras, elas juntas produzem um efeito de certeza, ou até mesmo de afirmação dogmática. Na relação entre uma fotografia e palavras, a primeira anseia por uma interpretação, e as palavras normalmente a suprem. A fotografia, irrefutável como evidência mas fraca em significado, ganha das palavras um significado. E as palavras, que por si mesmas permanecem no nível da generalização, ganham uma autenticidade específica por meio da irrefutabilidade da fotografia. Juntas, as duas tornam-se então muito poderosas: uma questão em aberto parece ter sido totalmente respondida. No entanto, se essa ambiguidade fotográfica fosse reconhecida e aceita como tal, ela poderia oferecer à fotografia um meio singular de expressão. Poderia essa ambiguidade sugerir outra maneira de contar uma história? (BERGER, 2017 [2013], p. 91-93).

Ao abrir o presente trabalho com um caderno de imagens, fruto de, no mínimo, quatro processos cuidadosos de seleção²¹, o intuito é oferecer ao leitor outra forma de narrar ou contar uma história, através de fotografias e não exclusivamente por meio de palavras escritas.

Esse experimento visual partiu de um vasto conjunto de fotos (composto por cerca de 6.000 imagens) que realizei no contexto de pesquisa de campo com a comunidade budista HBS do Brasil, em maio de 2014. Essa viagem tratou-se de uma peregrinação pelo Japão (país de origem dessa escola budista), pela Índia (local onde o príncipe *Siddharta Gautama*, fundador do Budismo, expandiu os seus ensinamentos) e pelo Nepal (país onde, segundo os mitos budistas, o Buda Histórico teria nascido).

Assim, após ter retornado dessa vivência em campo, fiz uma pausa de seis meses entre meu retorno e o início dos trabalhos com o acervo digital²², organizando-o, inicialmente, em conjuntos diários, já que possuía centenas de imagens para cada dia de pesquisa. Após esse primeiro ordenamento, revi cada uma dessas longas séries, separando para cada dia um grupo entre dez e 20 fotografias²³, de acordo com a importância que atribuí a cada momento da peregrinação aos locais visitados.

²¹ Utilizo o termo “cuidadosos” não para enaltecer uma possível qualidade como pesquisador, mas para dizer que as imagens exigem daqueles que se debruçam sobre elas uma grande atenção, isto é, a perscrute, examine e observe de forma minuciosa.

²² Retomei este acervo de imagens ao longo do primeiro semestre de 2015.

²³ Primeira etapa de seleção de imagens.

Dessa seleção restaram 267 fotografias, que passaram por um novo processo de escolha e resultaram em um conjunto com 52 imagens²⁴, para as quais elaborei decomposições com o intuito de realizar uma análise mais detalhada ou, utilizando um termo originariamente atribuído às práticas cinematográficas e fílmicas, uma “decupagem”²⁵ das fotografias.

Essa decupagem consiste exatamente no experimento apresentado neste caderno visual, no qual cada fotografia é escalonada em quatro imagens: na primeira, serão salientados alguns elementos visuais do fundo; na segunda, dou a ver detalhes do primeiro plano; na terceira, destaco as formas que quero ressaltar por meio de elementos gráficos ou “desenhos digitais” realizados com o auxílio de um programa de tratamento de imagens; e, na quarta, a fotografia “original”, completa, é apresentada ao leitor.

Após criar as composições para as 52 fotografias pré-selecionadas, que serão impressas na tese física em papel vegetal, gerando um efeito de sobreposição por meio de transparências²⁶, realizei uma nova escolha de imagens, que reduziu esse conjunto para dez fotografias²⁷, apresentadas no exame de qualificação ocorrido em maio de 2017. Todavia, opto por oferecer na versão final do trabalho “apenas” cinco fotos decompostas²⁸, totalizando as 20 imagens do Caderno Visual I.

Dessa forma, no Capítulo 4, denominado “Metáforas Visuais”, explicarei pormenorizadamente os percursos e a metodologia²⁹ para a criação desse experimento imagético. Porém, aqui me deterei em traçar os caminhos da minha visualização, isto é, em explicitar aquilo que me chamou a atenção nessas fotografias e que desejo, nesse sentido, compartilhar com os leitores³⁰.

²⁴ Segunda etapa de seleção de imagens.

²⁵ Segundo o “Dicionário teórico e crítico de cinema”, de autoria de Jacques Aumont e Michel Marie (2013), o termo decupagem começou a ser usado no cinema na década de 1910. Esse procedimento técnico envolve certa padronização da realização dos filmes, através do estabelecimento de um roteiro técnico e com o planejamento da própria filmagem, que pode envolver a divisão de uma cena em planos (ou a organização dos fotogramas que compõe um filme) e a previsão da montagem dos mesmos planos, isto é, como irão se ligar uns aos outros (re-montagem) através dos cortes.

²⁶ Na tese digital, o efeito visual será distinto, já que esta última não permite essa composição em camadas (embora permita o zoom para a visualização dos detalhes, já que as fotografias apresentadas estão em alta definição).

²⁷ Terceira etapa de seleção de imagens.

²⁸ Quarta etapa de seleção de imagens.

²⁹ Aqui, penso na “metodologia” não como um artifício cientificista engessado e aplicado ao objeto de pesquisa, mas, ao contrário, como os processos teóricos e práticos e os conhecimentos gerados na intersecção entre tais processos.

³⁰ O termo “leitores”, em si, pode ser problemático por estar associado à decodificação de palavras escritas. No caso, utilizo “leitores” no sentido de visualizadores, pensando o caminho que o olhar estabelece ao percorrer as imagens.

O intuito, de fato, é que aqueles que visualizam essas composições consigam acompanhar os movimentos que realizei *com e nas* imagens. Para tanto, farei um “mergulho” em cada uma das camadas das montagens para, em seguida, estabelecer uma *leitura-exploração* (de conjunto) nas cinco fotografias selecionadas. Assim, esse experimento busca trazer um questionamento e contribuir para a reflexão sobre “qual o lugar que a fotografia possui tradicionalmente na Antropologia?”. Isso significa que, sem negar os poderes de uso documentais (prova de que o antropólogo esteve em campo) e/ou ilustrativos da imagem fotográfica, buscarei reivindicar outros lugares, talvez mais inventivos, ao pensar um saber e conhecer *por* imagens.

Nesse sentido, inicialmente chamo a atenção para o fato de que todas as fotografias apresentadas são imagens “inteiras e amplas”, isto é, planos gerais e abertos de determinados momentos da peregrinação. Elas possuem muitos detalhes, que em uma primeira mirada são difíceis de acessar e perceber, exatamente pelo excesso de *informação visual* presente. São fotografias que possuem certo distanciamento, que marcam uma (das muitas possíveis) posição do fotógrafo em campo e mostram uma espécie de mapa para adentrar no tema de pesquisa³¹. A intenção é fazer o leitor percorrer juntamente comigo esses caminhos, viajar pelo tema a partir da minha visão (perspectiva).

Desse modo, o caderno demanda do *leitor-explorador* um debruçar maior, um segundo (ou até terceiro) olhar, desta vez mais minucioso. Assim sendo, consegue encontrar os detalhes, sejam eles expressos nos fundos destacados, em momentos, gestos e personagens importantes ou, ainda, através das formas ressaltadas pelos traços coloridos, criando um movimento gráfico dentro das próprias imagens, através dos “desenhos-traços digitais”.

As superposições de sentidos através das transparências têm a ver, portanto, com a superposição de relações que eu possuo com as próprias imagens. Uma primeira mirada, uma segunda, uma terceira, estabelecendo um processo de abstração da imagem para outra coisa, uma memória que não está, necessariamente, fixada *na* fotografia (talvez a presença do ausente, de Barthes [1984]), algo que parte da imagem, mas que leva para outro lugar e, principalmente, para outro(s) tempo(s), (con)formando uma rede de relações a partir de uma única fotografia que não é mais a “coisa” em si.

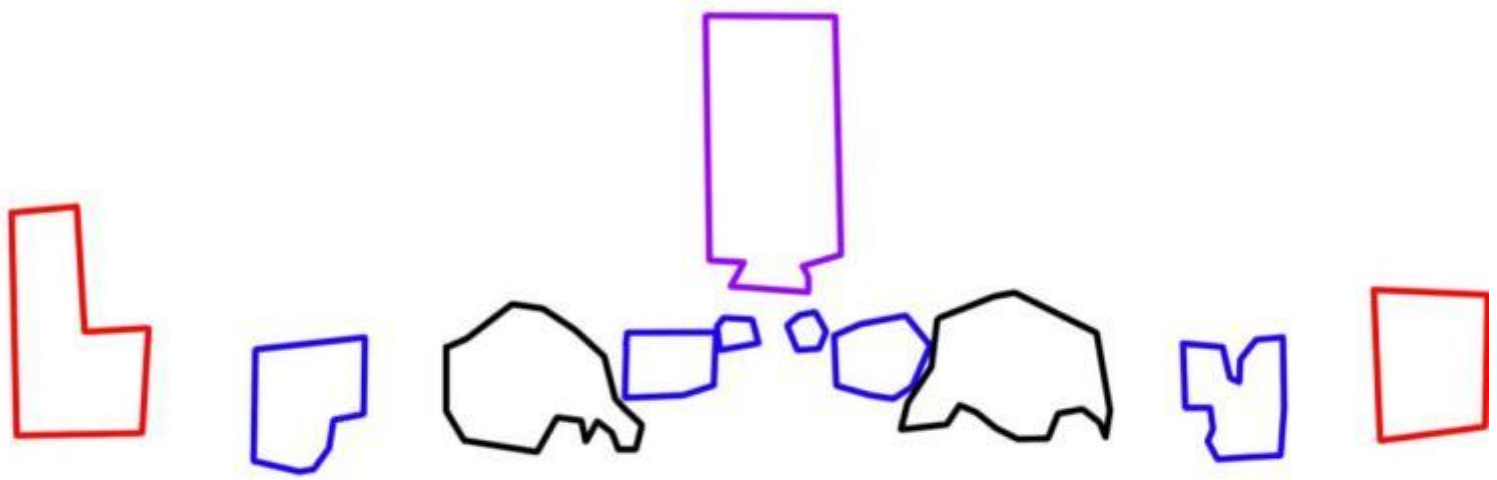
³¹ Nesse caso, sugiro a leitura de “Argonautas do Mangue”, de André Alves e Etienne Samain (2004). O ensaio apresentado no final da obra é um instigante exemplo de como pensar um caderno estritamente visual, que permite ao leitor adentrar, lentamente, no tema a ser mostrado, também como uma espécie de “mapa de imagens”.

Dessa maneira, através desse *escalonamento* imagético, busco abrir o trabalho com os fios, traços, pedaços, volumes, corpos, gestos e personagens da pesquisa, saindo da literalidade das imagens e pensando na (con)formação das mesmas. Ela (imagem) não é, é a partir dela que as coisas são...

*









*

Ao percorrer o primeiro componente visual dessa decupagem, no qual destaco elementos do “fundo” da fotografia, sei que todos os fiéis e sacerdotes da HBS, embora estejam de costas, portam o *Odyuzu* (terço budista) e o *Omamori* (amuleto ou protetor pessoal), ou, pelo menos, deveriam, já que o momento em questão é o de oração do Mantra Sagrado, *Namumyohourengekyou*.

Essa fotografia, apesar de mística, remete ainda ao som desse mantra, quase incessantemente pronunciado em todos os rituais da HBS e que ecoou em minha mente desde a primeira visita a um *Oterá* da HBS (Catedral *Nikkyoji*), em 2011. Também consigo imaginar que alguns dos fiéis e sacerdotes (embora não esteja visualmente presente, tenho a certeza de que entre eles se encontra o Arcebispo Correia, pois o vi entrar junto com os demais monges para a celebração da cerimônia) portam e tocam instrumentos musicais importantes, como o *mokkin* e as clavas, sempre utilizados para ritmar o *Odaimoku*. Rememoro, dessa maneira, também os sons desses instrumentos musicais e que remetem a uma memória sensível e involuntária.

Apesar de não ser visível, também posso imaginar³² que os fiéis que estão de costas batem com a mão direita fechada sobre as suas pernas direitas, em gesto ritual característico de entoação do Mantra Sagrado, pronunciando em uníssono o *Namumyohourengekyou*. Consigo, dessa forma, escutar o mantra, assim como visualizar os gestos faciais (com os olhos fixos na Imagem Sagrada, à frente do Altar e as bocas entoando o cântico sagrado) dos fiéis e sacerdotes. Neste sentido, ressalto que o que a fotografia não nos mostra (e é aqui expresso por meio de palavras) foi acionado através da memória, estando a imagem fotográfica situada nesse lugar de uma rememoração, na qual incluo como componente importante a imaginação, que também abarca o meu próprio olhar como fotógrafo-antropólogo.

Após destacar o fundo da imagem, que evidencia o cenário no qual ocorre a cerimônia no Templo *Seifuji* e a audiência desse evento, convido o leitor a perpassar a segunda composição da decupagem, observando alguns detalhes fundamentais presentes em um Altar Sagrado da HBS. Como a tomada da foto é centralizada, na altura de 1,70 metros (aproximadamente a altura em que se encontram meus olhos quando estou de pé), o que primeiro chama a minha atenção é o *Gohonzon*, a escrita

³² Interessante pensar na composição do termo imaginação, que pode ser decomposto em “imagem-ação”, ou seja, pensar a imaginação não como algo estático ou que se opõe ao real, mas algo composto por imagens e atos, imagens *em* ação.

Namumyohourenguekyou em *kanji*, que também é o mantra e a Imagem Sagrada. Colocado em uma espécie de quadro, essa Imagem tem abaixo dela uma pequena estatueta, do mestre e precursor da HBS e de outras escolas do Budismo japonês, *Nichiren Daibossatsu*, uma espécie de guardião do Sutra Lótus Primordial, cuja presença não é obrigatória, mas que foi notada em todos os altares dos *Hondos* dos templos por mim visitados.

Seguindo o percurso do meu olhar, noto a presença de diversos *oniguiris*, os bolinhos de *gohan* (arroz japonês) que são colocados como oferenda ao Altar. Eles aparecem em dois grupos de seis, empilhados, proporcional e simetricamente dispostos próximos da Imagem Sagrada. Recordo-me que, depois das cerimônias, os *oniguiris* são saboreados pelos fiéis e sacerdotes, em deliciosas refeições comunitárias (aciono, aqui, uma memória gustativa).

Ao lado, deslizando um pouco o olhar tanto para a esquerda quanto para a direita, vejo novas oferendas, também dispostas em dois grupos, novamente colocadas simetricamente no altar, em duas cestas. Se do lado direito (de quem observa) temos frutas (melões, abacaxis, melancias, etc.), do outro é possível notar uma vela (penso agora no calor e na sua coloração quente) e algumas garrafas de *saquê*.

Ao mover o olhar para as laterais, dois conjuntos simétricos de *Ikebana*, típico arranjo de flores japonês produzido artesanalmente, enfeitam e embelezam o Altar, com as cores branca e roxo. No meio deles, também é possível perceber árvores de *bonsai*, outro ornamento típico japonês. Lembro-me, neste momento, da minha primeira imersão em campo, realizada na Catedral *Nikkyoji*, em maio de 2011. Na ocasião, pude ver a Sra. Lúcia Cardoso, *okussan* do bispo *Hakueishi* (casal com o qual, posteriormente, fiz amizade, já que passaram a tomar conta do Templo *Rentokuji*, de Campinas, cidade onde resido), preparando um belo *Ikebana* e ensinando como fazê-lo (embora eu não tenha aprendido muito bem a técnica).

No outro par de oferendas mostrado, podemos notar mais frutas e bebidas. Rememoro, novamente, o sabor dos alimentos compartilhados ao final da cerimônia, e também dos deliciosos *saquês* e cervejas (por vezes, até de uma leve ressaca após uma comemoração na Índia), sempre oferecidos aos convidados brasileiros em todas as confraternizações nos templos visitados.

Na lateral da imagem, outros dois altares importantes ritualisticamente estão em cena. O da direita é o Altar Póstumo, em homenagem aos entes falecidos, fiéis da HBS. As placas verticais, em madeira, possuem o nome, em *kanji*, daqueles que

abandonaram a existência física recentemente. Já o da esquerda é também um Altar Póstumo, mas intitulado Altar dos Grandes Mestres da HBS. É colocado para homenagear os três precursores da religião: *Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin* e *Nissen Shounin*. Ao olhar com cuidado esses altares, me recordo do gesto dos fiéis, que sempre antes do início dos cultos reverenciam com um debruçar de corpo, com as mãos justapostas em sinal de oração, os três altares principais.

Após entrar nos detalhes da segunda imagem da composição, passo para os traços gráficos que realizei, cujas cores que os preenchem também possuem um sentido de visualização-leitura. Primeiro, destaco o formato quadrado da Imagem Sagrada, no qual o contorno se torna mais fluido por causa da estatueta do mestre *Nichiren*, que se encontra na parte inferior dos traçados em roxo, o único dessa cor na composição, que mostra a unicidade e a importância desse Altar.

Os contornos em azul escuro mostram as oferendas para o Altar Sagrado, enquanto que os desenhos gráficos em preto são os ornamentos compostos pelos *ikebanas* e *bonsais*, cujos formatos são mais arredondados. Já as linhas em vermelho, que circunscrevem os altares póstumo e dos grandes mestres, possuem uma forma retangular/quadrada, que segue os moldes do quadro que envolve a Imagem Sagrada, localizada no altar principal.

*

Uma das primeiras fotografias realizadas no Japão, a panorâmica do *Hondo* do Templo *Seifuji* foi escolhida pela riqueza dos componentes cerimoniais presentes e por se tratar de um importante ritual religioso, a saber, o culto matinal de recepção da caravana da HBS do Brasil em terras nipônicas³³.

Nessa imagem, as colorações quentes (vermelho, amarelo, roxo, laranja etc.), proporcionadas também pela iluminação do recinto, chamam a atenção. Em um primeiro olhar, destaca-se o cenário grandioso de um dos maiores Templos da HBS no Japão, com o seu amplo Altar Sagrado, os inúmeros sacerdotes cocelibrando a cerimônia, assim como a grande audiência de fiéis (que reiteram a importância do evento de recepção dos brasileiros), todos sentados em seus bancos, com os olhares voltados para o *Gohonzon* (Altar Sagrado) e a postura ereta.

³³ Essa fotografia foi utilizada como matriz do experimento visual que resultou na capa da tese.

Nesse plano geral, eu me encontrava na mesma direção e sentido dos fiéis e sacerdotes, voltado para o Altar Sagrado. Embora não seja possível visualizar na fotografia a postura e os rostos dos fiéis, tal imagem me sugere inúmeras memórias visuais (imagens endógenas, no sentido que nos fala Belting [2014]), que são acessadas com o auxílio da imaginação, proporcionadas, também, pelo prévio conhecimento dos rituais, fruto dos mais de sete anos de convívio com a HBS.

*









**

Essa fotografia foi tirada na cidade de *Hiroshima*, mais especificamente, no local do epicentro da bomba atômica, que atualmente se tornou um lugar de cultura e abriga um fabuloso museu, denominado Memorial da Paz. Feita em um dia ensolarado e com o céu limpo e azulado, a foto tomada em plano geral e com o diafragma da objetiva³⁴ fechado, permite uma maior profundidade de campo, com nitidez e foco bem definidos em praticamente todos os pontos da imagem. No primeiro componente do conjunto, é possível perceber os altos prédios ao fundo da imagem, cujos habitantes estão presentes, embora não consigamos vê-los. Abaixo deles, todo o espaço do memorial e, entre as suas colunas, diversos ônibus de excursão de estudantes, que irão visitar o museu. Alguns deles podem ser vistos na parte de baixo dessas colunas, perto da fonte com a sua cortina d'água, esperando a vez de entrar no Memorial.

Da mesma forma, são perceptíveis as cores das folhagens que rodeiam o local. Embora não seja visível na fotografia, toda a área é cercada por inúmeros *sakuras* (cerejeiras), cuja coloração verdejante é realmente incrível. Dizem, ainda, que até meados de abril os *sakuras* oferecem aos visitantes flores belíssimas, das mais variadas cores (rosa, roxa, branca etc.), que contrastam com o verde intenso das folhas. Também falam que essas flores enfeitam não apenas as copas das árvores, mas, ao caírem, formam um belo tapete que ornamenta o piso externo do Memorial.

Além disso, noto o reflexo do grupo da HBS projetado no espelho d'água que está no chão, detalhe um tanto sombrio, com cores escuras que contrastam com as tonalidades vivas do dia ensolarado. Esse reflexo me remete às sombras de fantasmas, assim como na fotografia que tirei no *hall* de entrada no interior do Museu. Ali, com uma iluminação avermelhada, indireta e dramática, direcionada para quadros que contêm fotografias tiradas após o bombardeio, é possível avistar as silhuetas fantasmagóricas de diversos visitantes que observavam as imagens. Logo depois, aparecem bonecos de cera em formato de pessoas, em tamanho real, que mostram os efeitos térmicos da bomba atômica no corpo humano, assemelhando-se com o enredo de um filme ou seriado de zumbis.

³⁴ De forma simplificada, o diafragma é o diâmetro da abertura das lentes fotográficas (cujo nome técnico é “objetiva”). Esse diâmetro é um dos fatores que define a quantidade de luz que entrará na câmera, até o sensor digital ou filme fotográfico. Quanto maior for a abertura, mais luminosa é a objetiva, sendo que essas escolhas geram outras consequências estéticas, como as relacionadas à profundidade de campo.

Ao caminhar pelos outros andares no interior do grande prédio que ocupa o fundo da imagem, encontro novas “cascas” e memórias do bombardeio, expressos agora por roupas, objetos e, até mesmo, restos humanos (unhas, pele, cabelo). Chama a atenção um relógio cujos ponteiros estão parados em 08h15min, exato momento da explosão da bomba, cujo pulso eletromagnético desarticulou e congelou o funcionamento do mecanismo do tempo. Depois, me deparo com uma marmita de metal, carbonizada juntamente com o alimento que ali estava. Tento imaginar quem era o(a) dono(a), onde trabalhava e as suas histórias de vida. Considerando que tal material ficou nesse estado, tento, em vão, não pensar em como ficou o seu proprietário. Em seguida, meu olhar se detém em uma antiga máquina fotográfica, que me faz imaginar a história nunca contada do fotógrafo que a portava e nas imagens do filme que ali estava (talvez ainda esteja) e que jamais foi revelado.

Chego, então, a uma fotografia exposta no museu e por mim retratada. Uma imagem, ao mesmo tempo, triste e serena. Uma garota que parece dormir calmamente, mas que também pereceu com o bombardeio. Pela sua face, sabemos que é jovem, observação reforçada pela presença da boneca colocada ao seu lado, que lá está devido a um costume de se enterrar alguém com seus pertences preferidos. Além disso, ela é quase totalmente coberta por arranjos de flores (*ikebana*), deixando transparecer apenas o seu rosto e as mãos entrecruzadas, entre as quais se encontra um *Odyuzu*, espécie de terço budista, utilizado também pelos fiéis da HBS e que podem ser vistos nas mãos dos adeptos na segunda fotografia dessa composição, no momento em que a caravana orava pelo fim dos genocídios. Talvez a garota, que poderia ter sido fotografada por uma máquina semelhante a que eu acabara de ver, também esteja, postumamente, clamando pela paz.

Viajando novamente para o exterior do museu, os olhos podem avistar na fotografia do segundo conjunto o grande prédio retangular que abriga as memórias do evento, que na camada gráfica está destacado pela cor azul. Essa imponente construção, com arquitetura e estilo bem “modernos”, serve como um contraponto visual em relação à Cúpula *Genbaku*, um edifício também com grandes proporções, projetado pelo arquiteto tcheco Jan Letzel e inaugurado em agosto de 1915. Esta é a estrutura mais próxima do hipocentro da explosão atômica (localizada a 150 metros) a resistir ao impacto. Isso é o que dizem... Mas o que restou do, hoje, monumento, é apenas o esqueleto do prédio, a sua “casca”, com o concreto duro e sem pintura à mostra, rodeado

por uma cerca, que permite que os visitantes o observem, mantendo certa distância segura.



Ainda na segunda camada, o olhar é atraído para alguns gestos recorrentes. Um estudante de algum colégio da cidade, sentado de costas para o fotógrafo (no canto inferior esquerdo), vira repentinamente a cabeça em direção ao grupo da HBS, para observar o ritual presenciado. Ao seguir a direção do seu movimento, me deparo com três fiéis portando câmeras nas mãos: o primeiro é Elcio *Katagi* (à esquerda), que fotografa o grupo, assim como eu o faço. Já Márcio *Ohara* (meu companheiro de quarto no Japão) filma a cerimônia enquanto a devota Sueli *Chirai* também tira alguns retratos do ritual (marcados pela cor roxa, na terceira camada da composição).

Depois, chama a atenção os movimentos com as mãos que são característicos da entoação do Mantra Sagrado, repetido por vários fiéis também nessa cerimônia, ressaltado na terceira camada pelos traçados em amarelo, que aqui destacam aspectos gestuais relacionados com o ritual religioso. Depois, os meus olhos chegam até duas devotas, uma ao lado da outra, que parecem vasculhar suas bolsas a procura de algo, que imagino ser o *Odyuzu*, já que o terço budista é imprescindível nos momentos

de recitação do *Namumyouhourenguekyou*. Ao observá-las, meu percurso visual alcança o centro da imagem, no qual vejo a pequena *Tiaki* Correia fitando atentamente em minha direção, devolvendo o olhar ao fotógrafo, como viria a fazer diversa vezes durante a peregrinação. Por fim, vejo o fiel José Sasaki no canto direito da imagem (ambos são ressaltados pela cor roxa, na terceira camada, que chama a atenção para movimentos não relacionados diretamente com o ritual budista), parecendo caminhar para fora do quadro. Ao ver esta cena, me pergunto para onde estaria indo?

**

Embora atualmente consista em um local voltado para a visitação, a caravana da HBS passou pelo Memorial da Paz também com o intuito de realizar uma cerimônia póstuma, em homenagem às vítimas do bombardeio de *Hiroshima*. Esse suntuoso museu, que abriga os resquícios desse trágico evento, une, no mesmo espaço, o tempo passado do desastre da bomba atômica (os restos, as histórias e as coisas sobreviventes) e o tempo presente, que o coloca como um lugar de cultura e de turismo.

Aliás, foi diante da imensa Cúpula *Genbaku* (ou o que sobreviveu dela) que tirei a primeira fotografia no Memorial da Paz, que consiste em uma tomada posada de forma “tradicional”³⁵, com a estrutura arquitetônica como plano de fundo. Essa fotografia me faz refletir sobre o que Turner & Turner (1978) afirmam em relação à figura do “romeiro contemporâneo”, alguém que realiza práticas turísticas como posar para fotografias de viagem, mas que mantém uma espécie de roteiro e demandas religiosas “tradicionalistas”.

Esse momento me remeteu, ainda, a outro cenário: o de *Auschwitz*, principal campo de concentração e extermínio de judeus, também durante a Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, é importante pensar juntamente com Didi-Huberman³⁶ (2003, 2013) como “um lugar de barbárie” foi transformado em um “lugar de cultura”. Assim como *Auschwitz*, *Hiroshima* virou um grande e belo “museu de estado”, um local voltado para o turismo.

No caso do campo de concentração de judeus, remanesceram apenas cascas de árvores (bétulas de *Birkenau*), sobreviventes e memórias do holocausto. No caso de *Hiroshima*, apenas a cúpula *Genbaku*, estrutura metálica cuja carcaça sobrevive, ainda

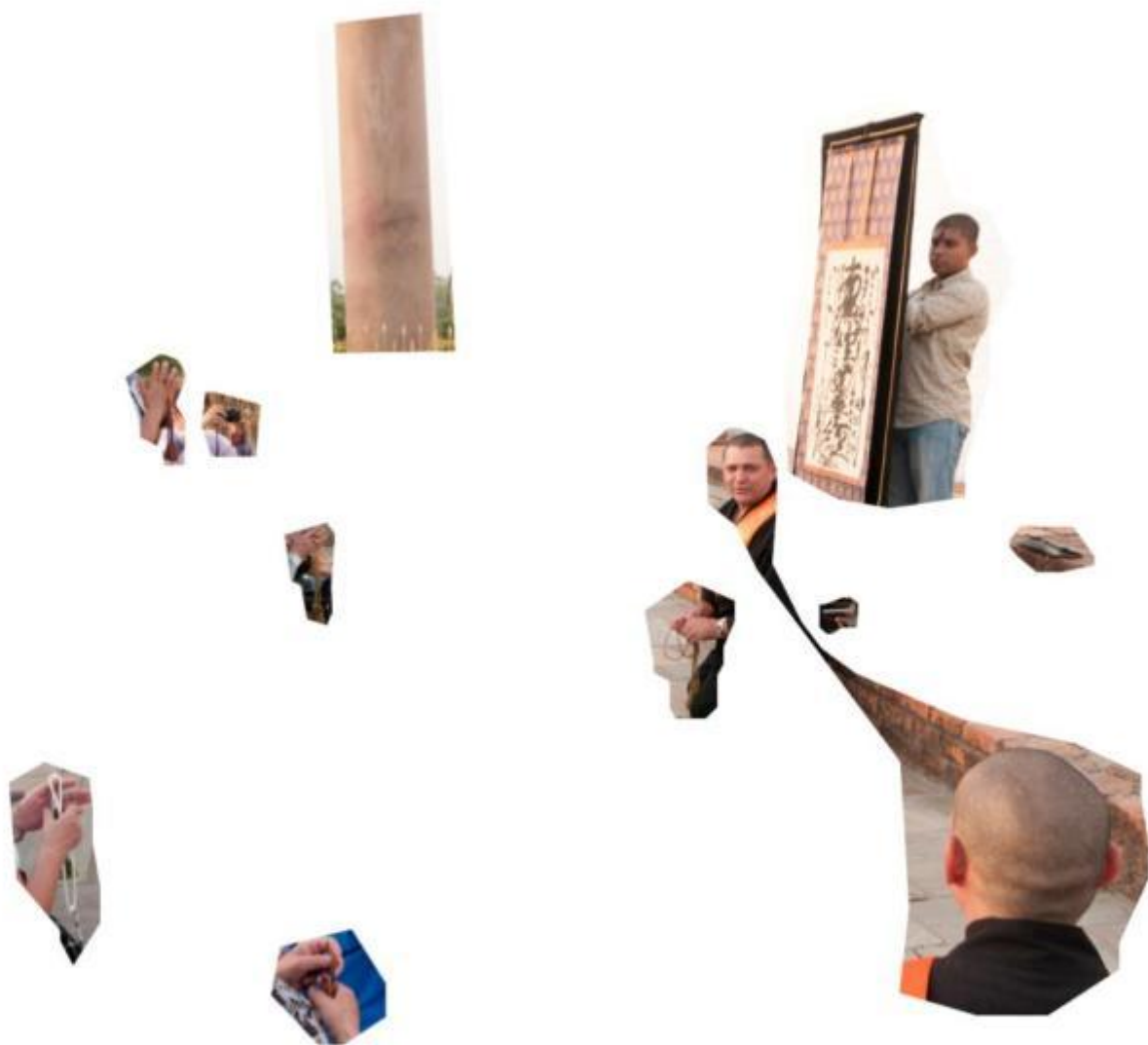
³⁵ Falarei melhor sobre isso no Capítulo 7.

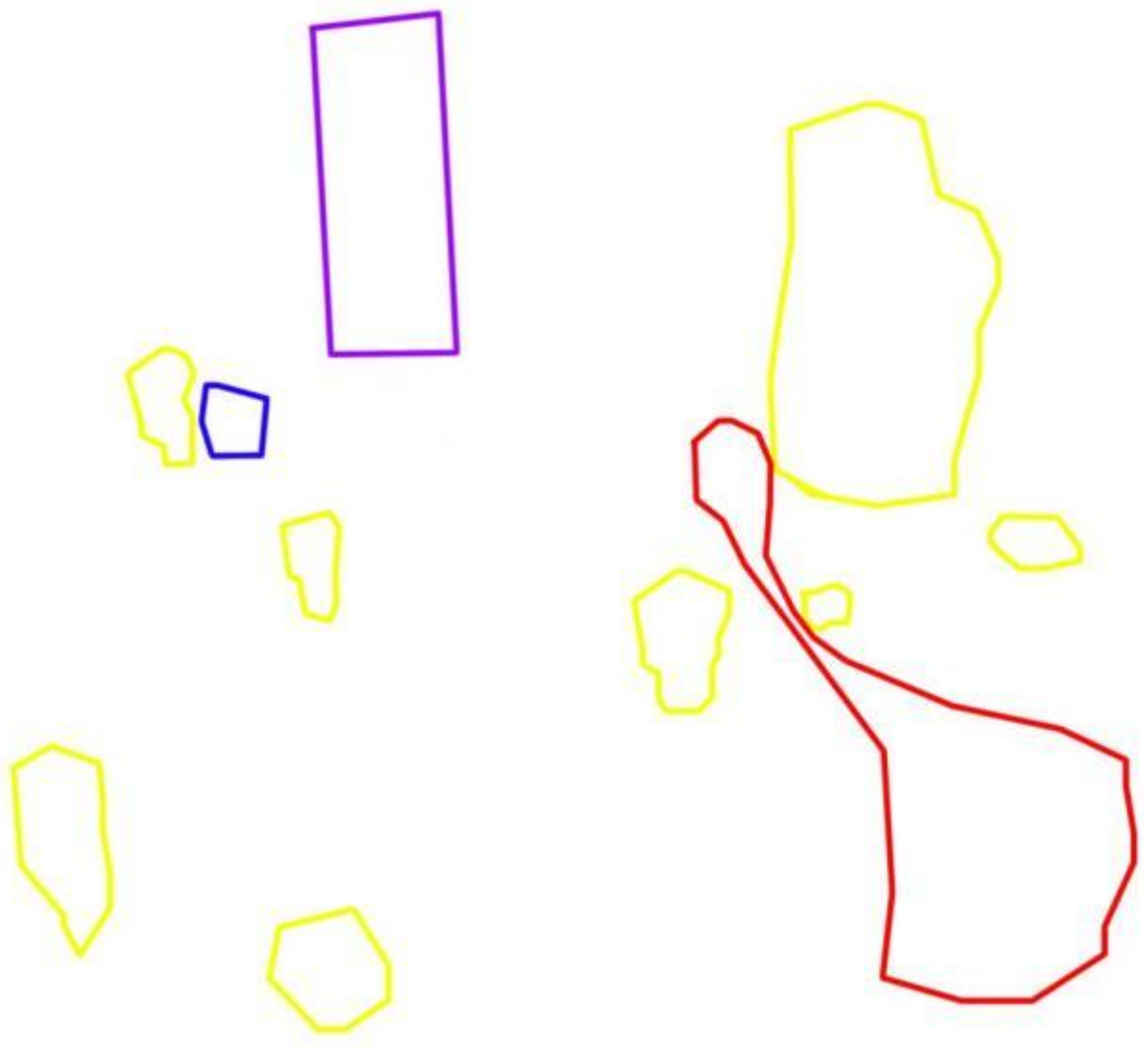
³⁶ No seu artigo “Cascas” (2013) e no livro “Images Malgré Tout” (2003).

hoje, e também se transformou em um ponto turístico. Ambos, testemunhas mudas, machucadas. “O ponto em comum de um lugar de barbárie e um lugar de cultura, esquecido em seu próprio lugar, para se tornar um lugar fictício” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 105).

**









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* 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 deusas, 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 quem 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, *Namumyouhourenguekyou*. 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 fronteiriça, 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.

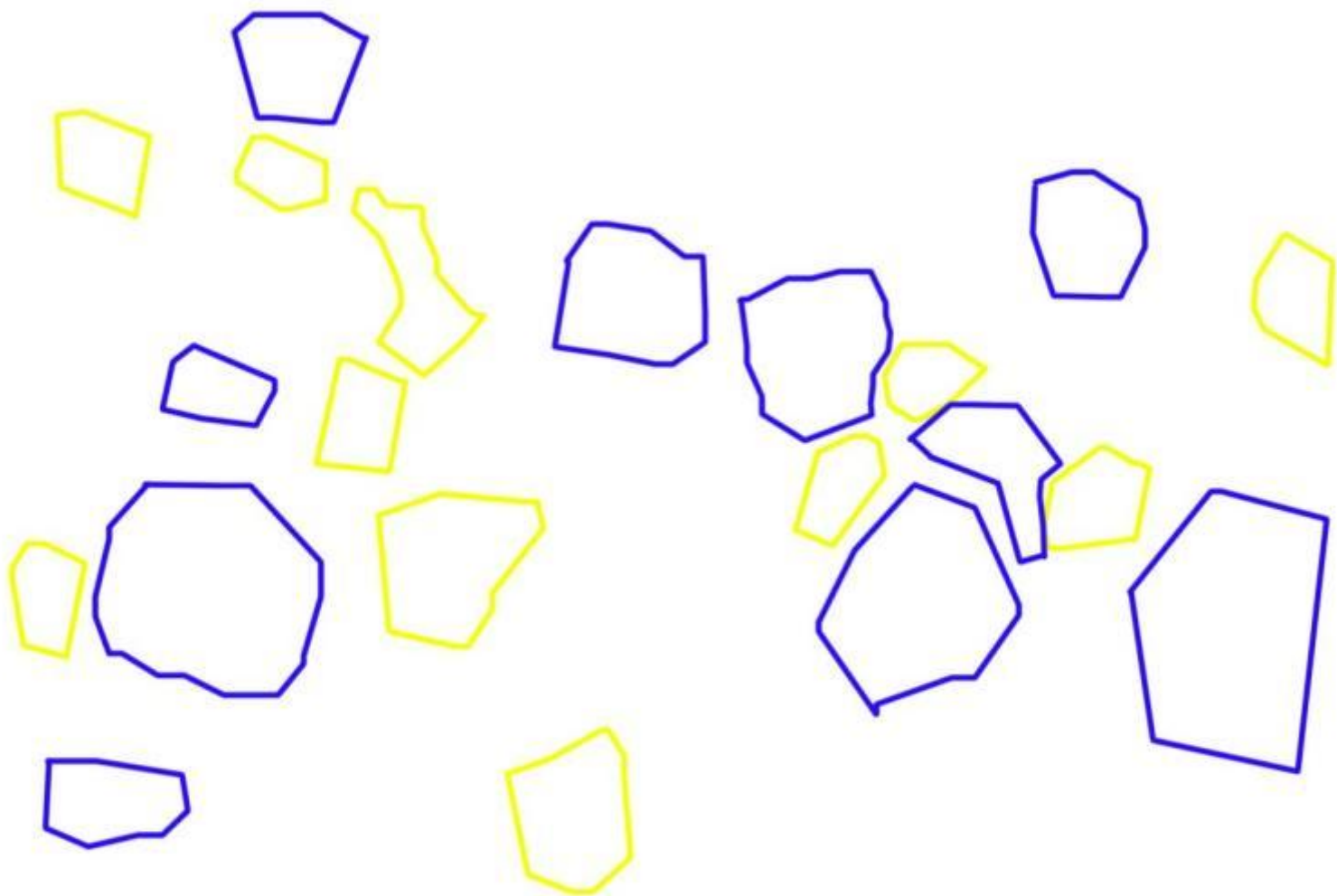
Neste momento, a minha visão segue para o rosto do Arcebispo, cujo olhar “caminha” na direção do também sacerdote superior, *Nagamatsu Odoshi*, que coordenava e liderava o grupo japonês. Lembro-me que, nesse momento, os dois sacerdotes, há muito tempo bons amigos, contavam para a caravana o mito de nascimento 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.









Na primeira camada da composição, o que chama a atenção são as crianças que desviam o olhar de mim, o fotógrafo que estava de pé em frente e acima delas (que estavam em um plano abaixo, sentadas no chão) com um aparato técnico nada discreto. Recordo-me, por exemplo, dos quase 200 meninos e meninas fora dessa tenda, momentos antes da realização da cerimônia de inauguração de uma escola budista da HBS na Índia, em uma grande fila debaixo de um forte sol, quase escaldante. Lembro, ainda, que os organizadores locais distribuíam lembranças, água e alguns alimentos aos caravanistas, mas não para as crianças. Na ocasião, o então fiel *Yuudi* Correia (filho do Arcebispo Correia e que, atualmente, também é um sacerdote da HBS) e eu decidimos dar os nossos *souvenirs* para duas garotinhas que por ali estavam.

De todo modo, voltando para dentro do recinto, sei que essas crianças, com o olhar fugidio da minha câmera, possivelmente já tivessem sido fotografadas antes³⁷. Porém, essa emoção de timidez, expressa pelo ato de desviar o olhar da objetiva fotográfica (por exemplo, no movimento da garota à esquerda da imagem, com uma blusa verde e com um pequeno adereço na orelha direita, que até chega a virar totalmente o pescoço e a cabeça) mostra-se, como diria Georges Didi-Huberman (2016) como um gesto sobrevivente, se repetindo não importa o lugar e a ocasião.

Após percorrer essa primeira camada, chamo a atenção para um segundo mergulho nessa foto, na qual proponho, novamente, escavar e revolver a pele, a casca, a superfície da imagem. Agora, busco ressaltar outras questões, que também envolvem emoções e gestos sobreviventes. Assim, estou em busca, mais uma vez, dos detalhes, outras nuances e assombros.

Diferentemente dos olhares anteriores, que fugiam da objetiva e do fotógrafo, os *closes* ressaltam crianças que confrontam o ato fotográfico, isto é, devolvem a minha mirada sobre elas, de forma fixa, algumas sérias (as duas garotas em primeiro plano, na parte direita da fotografia, e a que está mais ao fundo, na parte esquerda da imagem, por exemplo), chegando até a franzir as sobrancelhas e as testas; outras debruçando o corpo e o pescoço para manter contato visual direto; algumas esboçando um leve sorriso e movimentar do rosto; ou o garoto que se esconde e, ao mesmo tempo, quer me observar apenas com um olho à mostra, cujo braço esquerdo

³⁷ Para Peñuela (2012, p. 113), o receio experimentado ao defrontar pela primeira vez uma câmera fotográfica “provém de ser o homem o animal que em seu nascimento possui o menor repertório de instintos”, elencando a existências de emoções primeiras, como o choro, tão bem apontado por Didi-Huberman (2016) como um gesto/emoção sobrevivente.

aparece “borrado” por causa da brusca movimentação ao tentar se esgueirar da fotografia. O mesmo ocorre com a garota que tem o rosto em *blur*³⁸, que demonstra um movimento repentino para se esconder da mira da objetiva, capaz de congelar, pelo menos na sua aparência (e não na aparição) imediata, o instante de um processo dinâmico³⁹.

Portanto, esse assombro dos olhares e dos gestos, sejam fugidios ou de enfrentamento, conduzem a minha viagem, a minha leitura por essa composição fotográfica, momento no qual também começo a olhar. Nesse sentido, sugiro uma diferença sutil entre os atos de enxergar/ver e olhar. Ao ver uma fotografia, pode ser que o observador o faça sem o devido cuidado, com certa pressa que não o deixaria atentar-se para o que essa imagem realmente quer “falar”.

Diversos autores (BENJAMIN, 1980; PEÑUELA, 2012; DIDI-HUBERMAN 2013a; SAMAIN, 2012a; entre outros) já afirmaram a característica fenomenológica da imagem fotográfica, ou seja, o seu poder de aparição diante de nós, a sua capacidade de pensar e acionar a imaginação e o sonho, através do seu conteúdo latente, que, para Benjamin, se manifesta através de um “inconsciente ótico”, que se apresenta como artifício capaz de efetuar a transformação do latente em manifesto. Para Benjamin, a fotografia nos mostra essa atitude através de seus recursos auxiliares, como a câmera lenta e a ampliação (através do detalhe), mostrando que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, apud PEÑUELA, 2012, p. 122).

É através desses “recursos auxiliares”, também, que meu olhar se prende e perpassa outro gesto sobrevivente, que consiste nas batidas de palmas das crianças capturadas por uma câmera lenta, para causar esse efeito de “borrão”, de movimento na imagem “estática”. De fato, eu sei bem o contexto dessas palmas. Recordo-me – por conta das inúmeras experiências de campo nas quais observei os rituais da HBS – que no momento da tomada fotográfica os sacerdotes celebravam a cerimônia de inauguração desse núcleo budista, que atualmente constitui o primeiro templo da *Honmon Butsuryu-shu* na Índia (embora não apareça nessa fotografia, o Arcebispo Correia cocelebrava a cerimônia).

³⁸ “*Blur*” ou “borrão”, em uma tradução literal, é o termo utilizado para indicar o efeito de aparente movimento em elementos na fotografia.

³⁹ Peñuela chamará essa repentina mudança da ação para a imobilidade na fotografia de “*peripateia*” (2012, p. 115).

O momento em questão, novamente, é o de oração do *Odaimoku*, o Mantra Sagrado *Namumyohourengekyou*. A princípio, o ato de bater palmas estaria “errado”, já que o gesto ritual “correto” é o de bater com a mão com o punho cerrado na perna ou na outra mão, espalmada. Mas, para todas as crianças que ali estavam, que apenas recentemente tiveram acesso à doutrina budista da HBS, o movimento conhecido era o de bater palmas, um gesto ritual sobrevivente. Se pensarmos no nosso “parabéns pra você”, as palmas servem para ritmar a música, assim como ocorre com as batidas das mãos no *Odaimoku* (para ritmar o cântico do Mantra Sagrado).

Ao pensar nos elementos gráficos da terceira imagem da composição, destaco que esse conjunto é mais, digamos, minimalista em relação às outras fotografias escolhidas para compor o Caderno Visual I, já que os traços em amarelo destacam os gestos das mãos e, os azuis, ressaltam os olhares e os formatos dos rostos.

A quarta fotografia decupada talvez seja uma das que primeiro chamou a minha atenção. Apesar de verbalmente mítica (assim não seriam todas as outras?), ela diz muito, quase grita para mim. Mas, se não o faz através da oralidade, como tal imagem pensa, fala e me transmite afetividade e saber?

Primeiramente, embora a fotografia tenha sido realizada (como as demais que compõem este caderno visual) em um ângulo mais aberto, quase uma panorâmica, esta imagem consiste em um close tirado em *plongée*⁴⁰ (que significa mergulho), por causa da quantidade de meninas e meninos aglomerada em um reduzido espaço. Por se tratar de um mar de corpos e rostos de crianças, todas mais ou menos da mesma idade, sou inundado por essa multidão de olhos, que trazem uma forte “emoção” quando sou avistado por elas⁴¹ ou, também, quando tais olhares fogem de mim, escapam.

Georges Didi-Huberman, em um pequeno livro chamado “Que emoção! Que emoção?” (2016), fala sobre a experiência de se colocar em uma situação de espanto, quase um assombro, seja quando “uma emoção recai sobre mim sem aviso, ou

⁴⁰ Existe todo um referencial técnico-estético atrelado ao *plongée* e ao seu oposto, o *contra-plongée*. O primeiro estaria atribuído a um olhar de cima, com superioridade e, o segundo, ofereceria ao fotografado um aumento das proporções, com ar de grandiosidade. No caso, para fotografar o maior número de crianças, tive que me afastar o máximo possível e o limite de espaço dentro da tenda me impedia de enquadrar a todos, caso fotografasse do mesmo ponto de vista (nível) que estavam.

⁴¹ Assim como quando a pequena *Tiaki* me olha, na fotografia que compõe o segundo conjunto de imagens do caderno visual I.

então eu me vejo diante da emoção de uma outra pessoa” (p. 10)⁴². O autor, que no livro trabalha particularmente com o choro, mostra que a emoção seria como um impasse, tanto da linguagem (fico mudo, não consigo achar as palavras), quanto do pensamento (perco todas as referências) e da ação (fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse) (2016, p. 21). Mas ele vai além, ao dizer que embora pareça um impasse (uma noção negativa que se dá quando a gente “não passa”), a emoção é um movimento e uma ação, uma *e-moção*⁴³: “algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (2014, p. 25).

Nesse sentido, Didi-Huberman mostra, citando como exemplo os enterros (um ritual de passagem), que as emoções são uma coisa curiosa, pois, “mesmo quando as pessoas presentes são jovens, percebemos que elas fazem gestos muito, muito antigos, muito mais antigos que as próprias pessoas”, gestos que sobrevivem em nós, que “são como fósseis em movimento”, com uma história longa e inconsciente, “ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos”, que envolve a esfera do patético ou *pathos*⁴⁴, agora pensado de forma positiva (2014, p. 32). Embora tenha tomado como exemplo principal as lágrimas (o choro), Didi-Huberman ressalta, ainda, que poderia ter abordado a questão da “e-moção” a partir de qualquer outro sentimento, como a sua antítese, o riso⁴⁵. Assim, ao me deparar com a fotografia das crianças, que tirei na inauguração da “Escola Budista *Myoshinji*” (cidade de Rajgir, no estado de Bihar – Índia), a emoção expressa nos gestos dos corpos e dos rostos⁴⁶ me punziu, contaminou e transformou⁴⁷.

⁴² Peñuela utilizará o termo “assombro”, próximo ao termo “espanto”, de Didi-Huberman, para designar a emoção de ser fotografado ou de se deparar com uma fotografia que o emociona.

⁴³ Didi-Huberman, citando Maurice Merleau-Ponty, afirma que o evento afetivo da emoção é uma abertura efetiva, o contrário de um impasse, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa do nosso mundo. “Ela está em mim, mas fora de mim” (p. 26).

⁴⁴ Peñuela (2012), ao falar do assombro de ser fotografado ou ver uma fotografia, ressalta uma relação “logopática”, cujo sentido vai ao encontro da ideia de *pathos*, de Didi-Huberman (2016).

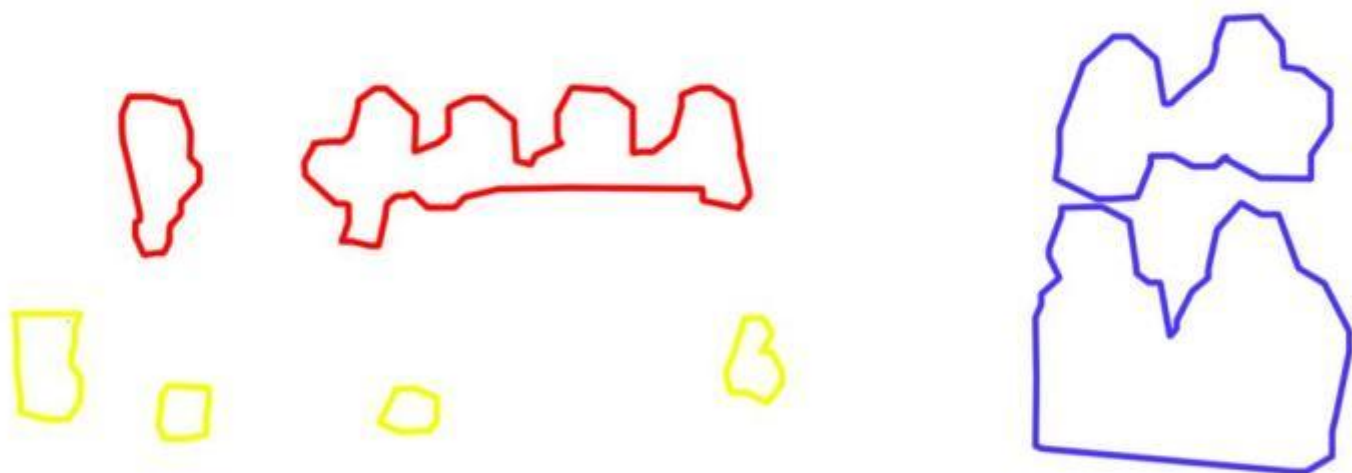
⁴⁵ Assim como uma pessoa pode chorar de alegria, nervosismo ou raiva, o riso – embora pareça o seu oposto, estando normalmente associado com a felicidade – pode expressar os mesmos sentimentos.

⁴⁶ De tal imagem poderia dizer coisas contextuais mais óbvias, como, por exemplo: são crianças da Índia, de uma região pobre, que ficam expostas ao sol por muito tempo e por isso tem a pele mais bronzeada do que outras crianças de castas mais altas, que vi principalmente na capital do país, Nova Deli. Mas todas essas informações foram dadas a mim mais pelo contexto etnográfico do que pela própria imagem.

⁴⁷ Para Didi-Huberman, as emoções têm e são um poder de transformação (2016, p. 44).









Ao pensar sobre a primeira camada da fotografia, é possível notar a escolha por um fundo amplo, com cores neutras e ornamentado por três cortinas verticais, local específico na área de festas no saguão de um hotel em Nova Déli, onde a caravana se reuniu em uma confraternização de despedida para tirar fotografias, que serão guardadas como *souvenirs* da viagem. Após perpassar o fundo da foto, que lembra bem os que compõem os estúdios fotográficos brasileiros, é impossível não notar a grande bandeira da HBS, composta pelo *Butsumaru* (símbolo da escola budista, à esquerda da imagem), sempre estendida e presente nas fotografias do grupo.

Além disso, nessa primeira decupagem, chama a atenção os sorrisos tímidos da maioria dos integrantes da caravana, que demonstram, assim como no conjunto quatro do caderno visual, a hesitação que temos diante da câmera fotográfica. A maioria dos fotografados também mantém a postura ereta típica das poses (com exceção do fiel José Sasaki, de camisa azul, cuja posição debruçada remete a um componente/jogador de time de futebol, que posa em grupo antes de uma partida). Tal postura direciona o meu olhar para outro gesto, que consiste precisamente nas mãos entrecruzadas vistas em quase todos os caravanistas. Novamente, como dirá Peñuela, uma “*peripateia*”, na qual existe a mudança da ação para a imobilidade, com olhares e gestos aparentemente petrificados (2012, p. 115) e que mostram a sobrevivência desse ato de timidez que é o cruzar de mãos no momento da tomada fotográfica.

Nesse sentido, destaco ainda na primeira camada a pose mais descontraída e despojada de Francisco *Tanaka*, localizado na fileira inferior (sentado), o segundo da esquerda para a direita, cuja posição das pernas difere dos demais (que ou estão com as pernas totalmente cruzadas, em posição de lótus; ou apoiados sobre os dois joelhos e calcanhares). Apesar das pernas semicruzadas, o joelho esquerdo está projetado para cima, servindo de apoio confortável para o seu braço esquerdo, sendo que o braço direito estendido até o chão auxilia no apoio do corpo.

Ao passar para a segunda composição do conjunto, destaco alguns detalhes instigantes na imagem. Inicialmente, noto a postura dos sacerdotes superiores Correia e *Nagamatsu*, que organizavam, respectivamente, os grupos brasileiro e japonês da caravana pela Índia e pelo Nepal. Além da expressão relaxada e sorridente dos rostos, que demonstram estarem habituados a serem fotografados, os braços estendidos, com as mãos sobre os ombros da pessoa ao lado, ressaltam uma atitude descontraída. Enquanto

o Correia *Odoshi* repousa a mão sobre o ombro do *Nagamatsu Odoshi*, o mesmo repete o gesto fraterno sobre o ombro do fiel *Shoji Miura*.

Depois, meu olhar viaja para o flanco direito da fotografia, onde encontro outro gesto sobrevivente em todas as etapas de pesquisa de campo. Quatro dos integrantes da caravana, inclusive eu, repetimos a posição das mãos justapostas em oração, ato muito presente durante as cerimônias rituais da HBS e visto em diversas outras doutrinas religiosas, com as suas devidas variações (no Catolicismo, por exemplo, no momento de oração é comum colocar as mãos nessa posição, com os dedos intercruzados).

Além disso, ao rever essa imagem, que foi tirada com o auxílio de um tripé fotográfico e um temporizador (para que eu também pudesse “participar” da fotografia), questiono o “por que” de eu ter, também, repetido o gesto ritual das mãos, sem ser um fiel da HBS. Acredito, após uma longa reflexão, que mesmo não sendo um devoto “oficial”, ao final da viagem existia um forte sentimento de pertencimento e relação com a comunidade e os caravanistas, que a mim davam o lugar de fotógrafo da peregrinação.

Além disso, provavelmente, por causa do constrangimento que sempre tenho em ser fotografado, estando bem mais confortável do outro lado da objetiva, – isto é, como diria Barthes (1984), ocupando a posição de *operator* ao invés do posto de *spectrum*⁴⁸ – acompanhei o gesto de *Yudii* Correia, com quem estabeleci uma boa amizade durante a peregrinação. Essa relação pode ser notada, ainda, nas túnicas (conhecidas no local como *kurtas*) que ambos estávamos vestindo, que havíamos comprado pouco antes da confraternização de despedida da caravana, em uma pequena loja nos arredores de Nova Déli. Recordo-me, ainda, que no momento da compra pechinchamos muito com o vendedor, pois a minha futura túnica estava um pouco apertada e não vestia com facilidade.

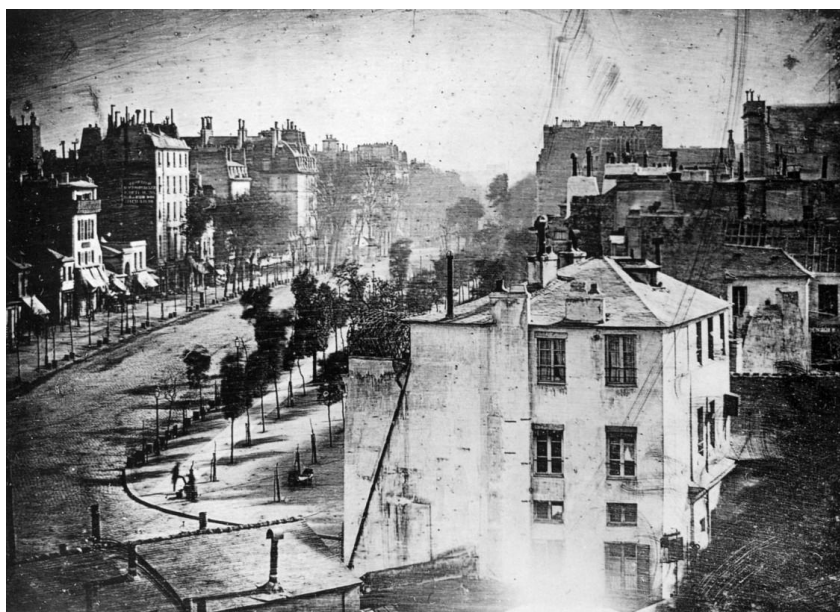
Após notar tais gestos, meu olhar se direciona, ainda, para a imagem repetitiva dos pequenos e retangulares crachás de identificação dos membros da caravana, que contêm nome e templo de origem de cada fiel ou sacerdote, – sendo que eu também recebi um, com a designação de pertencimento ao templo *Rentokuji*, de Campinas – objeto utilizado para auxiliar a comunicação e o reconhecimento entre os

⁴⁸ Barthes (1984) dirá que existem três componentes básicos em todas as fotografias, que retomam os atos de fazer, suportar e olhar: o *operator* é o fotógrafo que faz e compõe a tomada; o *spectrum* consiste no referente que suporta o olhar de fotógrafo e do *spectator*, sendo que este último é aquele que olha a imagem.

caravanistas. Tais crachás, com as suas cordinhas e os seus formatos quadriculados, foram destacados em amarelo na terceira camada da composição. Em azul, ressaltai o gesto ritual de oração com as duas mãos justapostas e, em vermelho, os sacerdotes superiores da HBS, que estavam sentados em cadeiras e próximos uns aos outros, composição percebida em todas as outras imagens posadas em grupos.

... um leve sorriso, que eu gostaria que fosse ‘indefinível’, no qual eu daria a ler, ao mesmo tempo que as qualidades de minha natureza, a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social, *poso*, sei disso, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efígie (BARTHES, 2012 [1984], p. 19).

A última imagem selecionada para o Caderno Visual I levanta um importante questionamento a respeito da *pose*, presente desde os primórdios da fotografia, até mesmo naquela que possivelmente é a primeira imagem da história a mostrar figuras humanas em uma cena. Trata-se da paisagem do *Boulevard Du Temple*, em Paris, composta em 1838 por Louis Daguerre⁴⁹.



⁴⁹ Sobre a invenção da fotografia ou, melhor dizendo, a sua coinvenção, recomendo a leitura do livro *Fotografia & História* (2001), de Boris Kossoy. Além da referida obra, sugiro a leitura do livro *Hercule Florence, a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, também escrito por Kossoy (2006), no qual o autor busca mostrar a coinvenção da fotografia no Brasil, mais especificamente na Vila de São Carlos (que atualmente corresponde à cidade de Campinas) por Hercule Florence, que, inclusive, cunhou o termo *photographie*, sendo o primeiro que o utilizou. No livro “Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno” (2012), Natália Brizuela dedica um capítulo-ensaio para mostrar os meandros da invenção de Florence, dentro do contexto do Brasil do Segundo Império.

Nessa fotografia, embora pareça meramente uma paisagem urbana, podemos notar, no canto inferior esquerdo da foto, a presença de uma pessoa de pé, tendo os seus sapatos polidos por um engraxate. Embora tudo tenha sido fortuito, o daguerreótipo (dispositivo químico-óptico), que posteriormente receberia o nome do seu “inventor”, requeria que aquele (ou aquilo) que fosse fotografado estivesse estático, já que era preciso uma longa exposição (esta, no caso, durou cerca de sete minutos) para fixar a imagem na placa sensibilizada pelos raios luminosos. No caso da imagem do *Boulevard*, é provável que inúmeras pessoas tenham passado diante do daguerreótipo durante o longo tempo de exposição, sendo que apenas o engraxate e seu cliente ficaram registrados, de maneira quase estática, na imagem final. Apesar da “pose” possivelmente não ter sido realizada de forma consciente nem pelos retratados, tampouco por Daguerre, ela, de certa maneira, já se fez presente.

Isso significa afirmar que a pose, a meu ver, não está limitada a um modo padronizado, “clássico”. Na fotografia do conjunto quatro deste caderno visual, por exemplo, pode-se dizer que a pose se faz presente como uma não-pose, que envolve gestos característicos da *mise en scene* fotográfica. Já o conjunto aqui analisado (a quinta fotografia do Caderno Visual I) torna visível a questão da pose na sua forma mais corriqueira, como bem apontada pela epígrafe barthesiana supracitada.

APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA PARTE: NARRATIVAS VERBO-VISUAIS

Após abrir o presente trabalho com as cinco fotografias decupadas e acrescidas das informações referentes aos meus percursos de exploração, que de certa forma apresentam ao leitor, tanto visualmente quanto descritivamente, a temática de pesquisa, faz-se necessário realizar breves considerações sobre a composição dos próximos dois capítulos que, juntamente com o próprio Caderno Visual I, formam a tríade que constitui a primeira parte da tese.

Deste modo, os dois capítulos escritos que se seguem, que também são visuais, já que possuem na sua composição o total de 52 fotografias (documentais) frutos da peregrinação realizada pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal (cinco das quais compõem, justamente, o Caderno Visual I), chamam a atenção para a presença de um interlocutor fundamental na pesquisa, o sacerdote e Arcebispo da *Honmon Butsuryu-shu* do Brasil, Correia *Odoshi*.

Neste sentido, é relevante mencionar que as falas do referido sacerdote, cuja composição engloba trechos biográficos de importantes personagens do Budismo, são essenciais para situar as especificidades da HBS dentro (traços em comum) e fora (particularidades) de uma tradição budista mais geral, originárias nos ensinamentos do Buda Histórico (*Siddharta Gautama*).

Além disso, é capitular ressaltar que essas falas, às quais chamarei de míticas, foram performatizadas pelo Correia *Odoshi* durante a viagem. A meu ver, isso corresponde a uma maneira de religar essas narrativas com a própria compreensão da HBS por parte dos seus adeptos e à necessidade da realização dessas peregrinações. Isso porque essas viagens, que acontecem a cada dois anos com fiéis representantes de todos os templos da HBS no Brasil, atualizam as narrativas da comunidade ao retomar os feitos de importantes personagens, tanto do Budismo HBS quanto da tradição budista mais geral.

Desta forma, o Capítulo 2 intercrucza trechos biográficos dos mestres fundadores da HBS (*Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin*, *Nissen Shounin* e *Ibaragui Nissui Shounin*) e do próprio Correia *Odoshi*. Além disso, mostra lugares que são considerados sagrados exatamente por terem sido o local onde ocorreram os acontecimentos míticos expostos e atualizados por meio das narrativas do Arcebispo, que revelam a própria experiência da peregrinação ao mesmo tempo em que atualizam

as estórias e a sacralidade dos locais visitados. Essas características são fundamentais para a continuidade do Budismo em países como o Brasil, distantes do Japão, da Índia e do Nepal, visto que criam uma identificação dos fiéis com estes personagens precursores da religião e com as práticas por eles realizadas.

Já o Capítulo 3, que consiste em uma continuação da peregrinação da caravana da HBS do Brasil, também remete a narrativas míticas e lugares sagrados, ao retratar os sítios arqueológicos por onde o Buda Histórico teria peregrinado e expandido os preceitos basilares do Budismo, que são seguidos por todas as escolas dessa tradição.

Pareceria, dessa forma, interessante a fusão dos dois capítulos em apenas um. Contudo, essa união apresentaria, a meu ver, pelo menos dois problemas: o primeiro é que, formalmente, um único capítulo ficaria muito extenso, visto que ambos possuem em sua composição muitas imagens e textos. Ao pensar na separação das duas partes, o intuito está relacionado mais a um aspecto formal de organização/montagem do conteúdo, do que a uma divisão meramente cronológica⁵⁰ dos fatos vivenciados, visto que, de fato, o Capítulo 2 refere-se à primeira parte da viagem e o Capítulo 3 à sua continuação pela Índia e pelo Nepal.

Além do aspecto formal mencionado e dos pontos de intersecção que ligam esses dois capítulos, existem algumas distinções, referentes à constituição da caravana, importantes para a definição de cada um deles. Isso porque, apesar dos capítulos tratarem da mesma peregrinação, o segundo é composto pela visita dos devotos da HBS do Brasil aos templos do Japão, sendo que no terceiro uma comitiva da religião matriz (fiéis e sacerdotes japoneses) se juntou ao grupo brasileiro. Isto significa dizer que, embora a minha experiência de campo tenha se dado de forma mais próxima ao grupo brasileiro, a composição da segunda parte da viagem foi distinta da primeira.

No mesmo sentido, outro aspecto que diferencia os dois capítulos são as próprias narrativas (e quem as realizava) e os conteúdos das mesmas: no Capítulo 3, elas versam mais sobre uma mitologia budista geral compartilhada por todas as escolas do que sobre a HBS, especificamente. Enquanto na primeira parte da viagem eu tive acesso às estórias quase exclusivamente pelas falas do Correia *Odoshi*, na continuação da viagem pela Índia e pelo Nepal pude escutar versões importantes das narrativas

⁵⁰ Mesmo porque, embora a ordem cronológica das minhas pesquisas de campo tenha sido Brasil-Japão-Índia-Nepal-Índia-Brasil, a ordem mitológica do surgimento do Budismo e, futuramente, da escola *Honmon Butsuryu-shu* do Brasil é distinta: Nepal-Índia-Japão-Brasil.

míticas por meio do Bispo japonês *Nagamatsu* e dos três guias indianos que acompanharam a caravana, que não faziam parte da primeira etapa, no Japão.

2. BUDISMO PRIMORDIAL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS INTERCRUZADAS

2.1 Prólogo

É de praxe começar a dissertar sobre um tema ou a contar uma história de forma cronológica, linear. Assim, o mais usual seria iniciar a escrita pela história do Budismo e da *Honmon Butsuryu-shu* (HBS), a escola japonesa à qual me dedico a pesquisar desde o início de 2011, quando ainda cursava o mestrado em Múltiplos Meios (Fotografia e Cinema), na Unicamp. Contudo, apesar dessa maneira mais previsível e normativa de contar uma história, preferi adentrar no tema e expor ao leitor as duas grandes narrativas (do Budismo, em geral, e da HBS, especificamente) a partir de outro ponto de vista: a minha inserção em campo, que sempre se deu por meio do auxílio de um importante interlocutor, o Correia *Odoshi*, que atualmente ocupa o posto hierárquico de pré-pontífice ou *Gon-Soudyou* (termo em japonês) na HBS.

Dessa forma, a primeira parte do presente trabalho é composta, principalmente, pelos registros visuais, orais e escritos, frutos de uma grande viagem realizada juntamente com a comunidade HBS do Brasil. Entre os dias 03 e 23 de maio de 2014, participei de uma excursão com o intuito de acompanhar os sacerdotes e fiéis dessa tradição budista japonesa. Essa caravana, liderada pelo Correia *Odoshi*, realizou uma espécie de peregrinação pelos locais sagrados para a religião, passando por diversos templos no Japão (país de origem da HBS), Índia e Nepal, sendo os dois últimos países de suma importância mitológica para o Budismo.

Aqui, é fundamental destacar que essa excursão consistiu em uma caravana religiosa e turística, repleta de narrativas mitológicas sobre o Budismo e histórias contadas sobre (as biografias dos) grandes mestres precursores da HBS, realizadas pelo Correia *Odoshi* e por outros interlocutores. Além disso, a viagem foi permeada pelos rituais realizados pela *Honmon Butsuryu-shu* em cada um dos lugares considerados sagrados pela religião, fatores que me incentivaram a realizar cerca de seis mil fotografias durante a viagem.

Nesse sentido, embora a base para o desenvolvimento da primeira parte do trabalho, composta por um caderno de imagens e dois capítulos escritos e visuais, seja a troca e a partilha de vivências com a caravana religiosa em peregrinação pelo extremo Oriente, é fundamental lembrar que essa viagem constitui apenas uma, importante,

evidentemente, das inúmeras relações de campo estabelecidas junto à HBS do Brasil, nesses quase oito anos de pesquisa.

Assim, ressalto inicialmente que o convite para participar dessa peregrinação foi feito em meados de 2012, quando ainda cursava o mestrado e realizava pesquisas de campo pelos templos do Brasil. Fui convidado por Marcos Eduardo Purificação Correia, conhecido na época por sacerdote-superior *Kyohaku* Correia, que atualmente recebe o nome de *Nitiyuu* Correia, tendo sido agraciado ao grau de *pré-pontífice*, no início de 2015. Como um sacerdote com alta posição hierárquica e ocupando, na época da viagem, o cargo de Arcebispo, que corresponde ao posto máximo de poder na HBS do Brasil (embora não represente um nível sacerdotal na religião), *Nitiyuu* Correia⁵¹ pôde garantir e legitimar a minha participação, mesmo não sendo um *fiel convertido* (termo êmico).

O Arcebispo Correia foi nomeado sacerdote em 21 de dezembro de 1980, quando tinha apenas 13 anos de idade. Em relação ao seu ingresso na HBS, afirma que:

Ingressei na HBS aos sete anos. Primeiro a minha mãe ingressou e, depois, ela começou a participar dos cultos e voltava sempre alegre dos cultos. Então eu disse: quero ver que culto é esse! Antes disso eu já quis ser padre católico, depois eu quis ser pastor. Mas quando ela viu que o negócio não vingou mesmo, minha mãe me apresentou em um culto residencial ao sacerdote. Eu não entendi nada do que ele falou, porque ele era japonês, falou tudo em japonês. Mas, pra mim foi muito mais verdadeiro, porque eu não precisei do entendimento. Foi de um encantamento! E eu trago esse encantamento comigo até hoje! Nada, nada quebrou isso aí! Esse encantamento... E eu buscava uma religião que salvasse verdadeiramente a todos! Principalmente alguém maligno como eu! Que nem internato queria pegar! E eu não mudei! Eu acho que eu não mudei! A malignidade está lá dentro, guardada! Mas algo está controlando ela! Algo está controlando isso! *Namumyohourengekyou!* (Correia *Odoshi*, 10 de agosto de 2012).

É possível perceber com o relato supracitado, que a história de vida (biografia) do Correia *Odoshi* se mistura profundamente com a da HBS do Brasil, por causa da sua inserção ainda criança e a sua dedicação em tempo integral às atividades nos *Oterás* (templos), após ser nomeado sacerdote. Tal narrativa também precipita um primeiro conceito caro a uma tradição budista mais geral (que abrange, grosso modo, todas as escolas), que se refere ao fato de que, diferentemente de outras concepções filosófico-religiosas maniqueístas, que elencam uma dualidade/oposição insuperável

⁵¹ Optarei, nos dois primeiros capítulos escritos, por nomear o sacerdote Correia de “Correia *Odoshi*”, “Arcebispo Correia”, “sacerdote-superior Correia” ou “*Kyohaku* Correia”, já que na época da viagem ele ainda não tinha alcançado o posto hierárquico de pré-pontífice, tendo o seu nome budista alterado para “*Nitiyuu*”.

entre o Bem e o Mal, entre a matéria e o espírito, o Budismo considera, em todas as suas correntes, a coexistência, a interdependência e o equilíbrio dessas características, ao estabelecer o chamado “Caminho do Meio”. Ao dizer que era alguém maligno, que tal malignidade “ainda está lá dentro, guardada”, mas que o *Namumyohourenquekyou* a está controlando, Correia *Odoshi* também insere a centralidade da oração do *Odaimoku* na prática religiosa da HBS e no seu cotidiano.

Essa narrativa também elenca outra questão fundamental relativa ao que na HBS é chamada de “vocação sacerdotal”, algo que precisa ser sentido pelo aspirante com relação à vida religiosa. O Arcebispo enfatiza esse conceito ao dizer que ficou “encantado” com o culto que presenciou pela primeira vez, mesmo sendo realizado na língua japonesa e sem dominar, minimamente, o idioma.

Portanto, ao partir dessa narrativa, estabeleço que esses dois primeiros capítulos escritos – mas que também são visuais, visto que apresentarei e analisarei, minimamente, 52 fotografias realizadas durante a peregrinação –, terão como alicerce principal as histórias de vida do Correia *Odoshi*. Nesse caso, é fundamental mencionar que optei por realizar uma única entrevista “oficial” (com um questionário e um conjunto de perguntas pré-estabelecidas) em agosto de 2012, pois, assim como sugere Hartmann (2012, p. 192) ao falar do seu processo de coleta de narrativas de *Tomazito*, um respeitado contador de *causos* na zona fronteira de Brasil e Uruguai, preferi trabalhar com “a proposta da realização de conversas que são eventualmente pontuadas por questões de interesse do pesquisador”⁵², isto é, associando as narrativas do Correia *Odoshi*, as conversas e repercussões sobre tais narrativas e o meu próprio ponto de vista em relação à elas. Isso significa dizer que, embora tenha utilizado os conteúdos colhidos durante essa entrevista “oficial”⁵³, minha perspectiva consiste em encarar as narrativas pessoais como algo que surge das trocas mútuas provocadas *pelo* e *no* encontro etnográfico.

Além disso, o intuito dos dois capítulos etnográficos é rememorar os corpos, traços, recortes e volumes do primeiro caderno visual. Chamo a atenção, ainda, para o tamanho que as imagens aparecem no texto, justapostas e em relação com a escrita, com

⁵² Ainda segundo a autora, existem três possíveis categorias que podem ser utilizadas de acordo com o objetivo do pesquisador. Assim, “história oral de vida” pressupõe, segundo ela, o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo; o “relato oral de vida” prevê a abordagem de apenas determinados aspectos de sua vida e os “depoimentos orais” seriam fontes utilizadas quando se busca dados factuais, pontuais.

⁵³ Na entrevista “oficial” recolhi informações como: o nome completo antes de se tornar sacerdote, idade, local de nascimento, data de conversão ao Budismo Primordial, nível de escolaridade, etc.

espaços em branco na diagramação que mostram uma escolha de edição e montagem da tese. Por vezes, o texto etnográfico ocupará um espaço muito menor do que a imagem, o que significa que não intento o privilégio de uma “linguagem” em detrimento da outra, mas proponho um diálogo, uma relação entre texto e imagem (que também é formal), isto é, lidar com as duas conjuntamente, ao respeitar as suas particularidades e especificidades, descrevendo o momento etnográfico e dando a ver as fotografias que permitem outra “leitura”, ao reconhecer os interlocutores e as cenas diversas.

Assim, por meio desses “encontros etnográficos” realizados com a comunidade HBS, foi possível notar que o Correia *Odoshi* é considerado o principal porta-voz da religião no Brasil, sendo que a sua importância é perceptível, inclusive, pela sua presença constante na maior parte das fotografias por mim realizadas. Isso acontece não somente por causa do seu nível hierárquico⁵⁴, mas, entre outros motivos, por ter uma formação acadêmica realizada no Japão⁵⁵; por ter escrito o livro “O que é Primordial” (2008); além de ser uma das principais fontes dos ensinamentos que constam na “Revista Lótus” (veículo informativo impresso oficial, atualmente com 122 edições), no site⁵⁶ e no canal oficial no Youtube da HBS do Brasil, denominado “Budismo e você”⁵⁷.

Especificamente, a obra “O que é Primordial” demonstra que Correia *Odoshi* carrega um estilo de escrita próprio, que possui muitas semelhanças formais e estéticas com os relatos orais contados durante toda a viagem, ao utilizar uma linguagem mais simples e direta, muitas vezes contendo metáforas e personagens incríveis e heroicos, que fazem com que o leitor navegue, junto com ele, na biografia que traça do monge *Ibaragui Nissui Shounin*, o primeiro sacerdote da HBS no Brasil e precursor da religião no país.

Além disso, no final do livro existe uma página sobre o autor, que remete à sua formação e legitima o seu papel de contador das histórias da HBS, ao dizer que foi

⁵⁴ Existem outros dois sacerdotes que ocupam o mesmo posto no país: *Sentyu Takassaki* (atual Arcebispo da HBS do Brasil) e *Hoomei Saito*. Conheci ambos em duas grandes cerimônias realizadas no Templo *Rentokuji* (localizado na cidade de Campinas), no ano de 2014, já que é comum os bispos mais importantes serem convidados para celebrar cultos maiores (como os de homenagem aos Grandes Mestres da religião) nos vários templos brasileiros. É interessante notar, ainda, que esses dois sacerdotes, diferentemente do Correia *Odoshi*, possuem ascendência nipônica, sendo inseridos na religião pelo que costuma-se chamar de “herança religiosa” (ver Capítulo 6).

⁵⁵ Entre os sacerdotes mais graduados, é pré-requisito que estes tenham estudado na Escola de Sacerdotes do Japão e passado por avaliações teóricas e entrevistas com *Odoshis* superiores (sobre a hierarquia da HBS, ver Capítulo 6).

⁵⁶ Disponível em: www.budismo.com.br. Acesso em: 10 mar. 2017.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCVmUQdxQ4QnQLhklcRBsB6Q>. Acesso em: 10 mar. 2017.

diplomado na Escola Técnica de sacerdotes do Budismo Primordial HBS (1985), bacharelado em literatura japonesa e budista pela Universidade Budista de Kyoto (1992) e Certificado pelos Ministérios da Justiça e das Relações Exteriores do Japão em concurso de ensaio de oratória (1984 e 1985)⁵⁸.

Dessa forma, penso que o Correia *Odoshi* incorpora, seja por meio da escrita ou da oralidade⁵⁹, a figura do “narrador” de Walter Benjamin (1994, p. 197). Ao falar de Nikolai Leskov, Benjamin chama a atenção para a existência de “traços grandes e simples que caracterizam o narrador” e que se destacam no escritor russo. O primeiro desses traços refere-se à noção de “experiência”, que passa de pessoa para pessoa e que seria, para o autor, “a fonte a que recorreram todos os narradores” (1994, p. 198).

De fato, o Arcebispo Correia atua entre o passado e o presente, como um (re)articulador das memórias de um passado mítico, que foi apreendido e aprendido ao longo de suas “vivências” ou “experiências de vida” (que compõem a sua “experiência”, no sentido que nos fala Benjamin), a partir dos ensinamentos de seus mestres japoneses, tanto na Escola técnica de sacerdotes, quanto no bacharelado em literatura japonesa e budista. Nesse sentido, apesar de ser ocidental e não compartilhar de uma ancestralidade japonesa como a maior parte da comunidade HBS do Brasil, como ele mesmo ressalta na narrativa citada anteriormente ao dizer “não entendi nada do que ele falou, porque ele era japonês, falou tudo em japonês”, é capaz de agregar as pessoas ao seu redor, sendo, ao mesmo tempo, o porta-voz dessa ancestralidade.

Ademais, tal figura do narrador não se apresenta no Correia *Odoshi* “apenas” verbalmente. Nesse caso, é essencial notar a entonação da sua voz e o conteúdo de suas falas, mas, também, o papel da gestualidade no momento em que tais prédicas são realizadas, sendo interessante pensar na definição de Tambiah (1985, p. 18), que defende um conceito de ritual enquanto “atos e palavras”, o que mostra que as palavras são tão importantes quanto os atos e que o “poder está nas ‘palavras’”, mesmo quando elas se tornam efetivas ao serem anunciadas em um contexto específico e especial de ação, demarcada espacial e temporalmente como “fala ritual”⁶⁰.

⁵⁸ Embora a formação na Escola de Sacerdotes do Japão seja um requisito básico para alcançar os graus hierárquicos mais elevados entre os sacerdotes, o fato de o Correia *Odoshi* ter um certificado de oratória e um bacharelado em literatura japonesa e budista realça um traço específico da sua personalidade, que o legitima como um especialista e porta-voz na religião que propaga.

⁵⁹ Para Benjamin, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (1994, p. 213).

⁶⁰ Para Cardoso (2012b, p. 44-45), é “o enquadre ritual (ou religioso), seja lá como for demarcado, que determina esta qualidade produtiva do falar”, sendo que “a diferença entre uma ‘linguagem profana’ e uma ‘linguagem sagrada’ é relativa e não uma disjunção absoluta”.

No limite, destaco também que as fotografias que compõem esses dois capítulos são fundamentais para dar a ver tais atos, compostos por posturas e gestos, que podem ser mais bem acessados visualmente:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)... Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal (BENJAMIN, 1994, p. 220-221).

Embora Benjamin remeta, neste caso, ao “desaparecimento do narrador” e, conseqüentemente, da própria experiência, ao destacar que “essa prática deixou de nos ser familiar”, noto uma identificação importante entre o Correia *Odoshi* e Nikolai Leskov, na medida em que o sacerdote (e talvez outros personagens que agregam tais características performativas) atualiza a figura do narrador benjaminiano. Assim, por ocupar o cargo de Arcebispo (que ressalta o seu alto posto hierárquico dentro da religião), posição que mesclava com a de narrador da HBS do Brasil⁶¹, *Kyouhaku* Correia foi o responsável por organizar, com minúcias e cuidado, todos os detalhes da caravana composta de fiéis representantes dos dez templos e quatro núcleos espalhados pelo país⁶², tendo enviado por e-mail com meses de antecedência a relação dos integrantes e o cronograma pormenorizado da viagem para todos os caravanistas.

Outro fato importante sobre os preparativos da excursão é que consegui com muita dificuldade o visto para viajar para o Japão⁶³. Nesse momento, tive o total apoio do Arcebispo, que chegou a afirmar que, em último caso, “eu me responsabilizo por você diante da embaixada japonesa e dou um jeito para conseguirmos o visto”. Mas,

⁶¹ Correia *Odoshi* chegou a ter um programa de rádio semanal ao vivo, chamado “Despertar Budista”, na “Rádio Mundial”, em São Paulo, no qual falava sobre os preceitos da religião HBS.

⁶² Os dez templos e quatro núcleos são: Catedral Budista *Nikkyoji* - São Paulo (SP), *Taissenji* - Lins (SP), *Nissenji* - Presidente Prudente (SP), *Ryushoji* - Mogi das Cruzes (SP), *Butsuryuji* - Taubaté (SP), *Hoshoji* - Itaguaí/RJ, *Hompoji* - Londrina/PR, *Honmyoji* - Sarandi/PR, *Rentokuji* - Campinas (SP), *Nyorenji* - Curitiba/PR, Núcleo Florianópolis - Florianópolis/SC, Núcleo da Zona Leste (SP) - São Paulo (SP), Grupo Budista *Shinyoji* - Cuiabá/MT, Núcleo de Cultos do Budismo Primordial DF - Brasília/DF. Neste caso, eu fui o representante do Templo *Rentokuji*, de Campinas, mesmo não sendo um “fiel convertido”.

⁶³ Isso ocorreu por causa da minha idade e da minha ascendência nipônica, fatos que fizeram com que o governo japonês pensasse que iria para o país em busca de trabalho. O visto da Índia e do Nepal foram adquiridos com facilidade.

após reunir documentos e comprovantes de renda de parentes próximos, tal intervenção não se fez necessária.

Apesar de esse fato ter atrasado o meu voo, cheguei ao Aeroporto Internacional de Guarulhos às 18h30min do dia 03 de março, mesmo com o embarque marcado somente para às 02h45min do dia 04. Devido à confusão para adquirir a permissão de entrada no Japão, não pude viajar junto com os outros 38 integrantes da comitiva, pois fui o último a comprar a passagem, tendo que ir sozinho pela companhia *Qatar*, enquanto os demais foram pela *Emirates*.

Contudo, o motivo para chegar tão cedo é que, antes da viagem, um culto foi realizado no centro ecumênico do aeroporto, às 20 horas, após o *check in* da caravana. Celebrado pelo Arcebispo Correia (fotografia da página 81), o culto se estendeu por cerca de 30 minutos, pouco menos da metade da duração de uma cerimônia convencional, realizada em um *Oterá*. O objetivo desse ritual é suplicar ao *Gohonzon* (Imagem, escrita e oração sagrada, venerada por essa tradição) proteção e bênçãos aos integrantes durante todo o período da viagem, uma espécie de ritual de separação entre os peregrinos e aqueles que ali ficavam⁶⁴.

Notei aqui, novamente, os graus de hierarquia vistos nos templos do Brasil. O Arcebispo foi quem comandou o culto, além de ser o guia principal da viagem. Também exerceram funções de liderança na caravana o presidente da HBS do Brasil, Sérgio *Uematsu*, e os presidentes e os diretores dos *Oterás* (Templos) brasileiros⁶⁵. Apresento, a seguir, um quadro da composição da “caravana-peregrinação”, com a relação dos integrantes brasileiros presentes na viagem:

⁶⁴ Discutirei pormenorizadamente sobre as práticas rituais da HBS no Capítulo 6 da tese.

⁶⁵ A cerimônia contou, também, com familiares e amigos dos caravanistas. Foi curioso perceber, do lado de fora do local de orações, alguns viajantes que passeavam pelo aeroporto, escutando e observando, uns assustados, outros intrigados e curiosos, a oração do mantra *Namumyouhourenguekyou*.

Quadro 1: relação dos integrantes brasileiros presentes na viagem

	Nome			País
1	José Massahiro Sasaki	Ex-sacerdote, tendo sido um dos responsáveis por levar o Correia <i>Odoshi</i> ao Japão, quando este último ainda era <i>minarai</i> (aprendiz sacerdotal). É fiel da HBS e, na época da viagem, residia em São Paulo e era membro da diretoria da Catedral <i>Nikkyoji</i> .	Dividiram o quarto no Japão e na Índia. Após a lei que permite a união homoafetiva, foram casados em cerimônia religiosa da HBS, realizada pelo Correia <i>Odoshi</i> .	Japão/Índia
	Mario Augusto Oliveira Graça	Português, fiel da HBS na Catedral <i>Nikkyoji</i> (SP).		Japão/Índia
2	Armando Riuti Itagaki	Residente em São José dos Campos, fiel do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté (SP), o mais próximo de sua cidade. Na época da caravana, era o presidente do Templo.	Dividiram o quarto no Japão e na Índia.	Japão/Índia
	Tomoko Ohnishi Itagaki	Fiel do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté, assim como o esposo.		Japão/Índia
3	Satimi Nakayama Tanaka	Médica, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> .	Dividiram um quarto (triplo) durante a viagem por Japão e Índia.	Japão/Índia
	Francisco Junnosuke Tanaka	Aposentado, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , esposo de Satimi Tanaka.		Japão/Índia
	Fernanda Zelia Nakayama Tanaka	Filha adotiva do casal e fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> .		Japão/Índia
4	Shoji Miura	Odontólogo, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> (SP) e reside em Sorocaba (SP).	Dividiram o quarto durante a viagem por Japão e Índia.	Japão/Índia
	Toshi Kooti Miura	Esposa de Shoji Miura, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> e reside em Sorocaba (SP).		Japão/Índia
	Márcio Ohara	Fiel e membro da diretoria do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté (SP), local onde reside.		Foi com ele que eu dividi o quarto, durante a estadia no Japão.
5	Elcio Katagi	Engenheiro aposentado, fiel e diretor da Catedral <i>Nikkyoji</i> , residente em São Paulo.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Sueli Keiko Chirai	Esposa de Elcio Katagi, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , residente em São Paulo.		Japão/China
6	Yeda Helena Tadaki dos Santos	Aposentada, fiel do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté (SP), local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Benedita Vilma Tadaki dos Santos	Fiel do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté (SP), local onde reside.		Japão/China
7	Celia Terumi Matoba Iwasaki	Fiel do Templo <i>Butsuryuji</i> , de Taubaté (SP), local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China

Este foi o grupo do Brasil que pude acompanhar toda a viagem, por Japão, Índia e Nepal.

	Célia Kitamura	Fiel do Templo <i>Nissenji</i> , em Presidente Prudente. Atualmente, frequenta o Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes, local onde reside.		Japão/China
8	Cesar Kinukawa	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes, local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Yoko Kinukawa	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes, local onde reside. Esposa de Cesar Kinukawa.		Japão/China
9	Morikuni Aoyagi	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , residente na cidade de Arujá (SP).	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Taeko Nagashima Aoyagi	Esposa de Morikuni Aoyagi. Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , residente na cidade de Arujá (SP).		Japão/China
10	Etsuko Miura	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes e reside em Suzano (SP).	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Akemi Takeda	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes. Reside na cidade de São Paulo.		Japão /China
11	Camilo Taromaru	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes, cidade onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Japão/China
	Keiko Taromaru	Fiel do Templo <i>Ryushoji</i> , em Mogi das Cruzes, cidade onde reside. Esposa de Camilo Taromaru.		Japão/China
12	Sueli Haikawa	Bancária, irmã do (na época da excursão) sacerdote-superior <i>Haikawa</i> , residente em Araçatuba e fiel do Templo <i>Taissenji</i> , de Lins (SP), o primeiro templo da HBS no Brasil, chamado de “matriz religiosa”.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Cristina Mitie Mizushima Aricava	<i>Okusan</i> (esposa) do sacerdote-superior <i>Haikawa</i> e mãe de Nicholas e Kenji Aricava. Fiel do Templo <i>Nyorenji</i> , de Curitiba.		Apenas Japão
13	Nicholas Norimiti Aricava	Filho mais velho do sacerdote-superior <i>Haikawa</i> , sobrinho de Sueli e filho de Cristina Aricava.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Luckas Kenji Aricava	Filho do sacerdote-superior <i>Haikawa</i> , sobrinho de Sueli e filho de Cristina Aricava. Durante o período no Japão, foi designado pelo		Apenas Japão

		Arcebispo Correia para me auxiliar com os equipamentos fotográficos e tirar fotografias minhas com o grupo. No final de 2015, tornou-se sacerdote da HBS, em cerimônia realizada no Japão, local onde reside, atualmente.		
14	Miyoko Matsubara	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Mayumi Konuma	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside.		Apenas Japão
15	Nelson Okamura	Administrador público, fiel e um dos diretores da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Amélia Yoko Okamura	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside. Esposa de Nelson Okamura.		Apenas Japão
16	Clovis Takashi Okamura	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside. Filho de Nelson Okamura e de Amélia Okamura. Também é afillhado religioso dos meus tios, Paulo Hideo Kunikata e Teruko Nakaóka Kunikata, que me apresentaram ao Arcebispo Correia no início da pesquisa.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Magno Hiroiti Ueno	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , na cidade de São Paulo, local onde reside.		Apenas Japão
17	Fukao Kano	Fiel e diretor da Catedral <i>Nikkyoji</i> , em São Paulo, local onde reside.	Dividiram o quarto durante a caravana.	Apenas Japão
	Ougui Hosi Kano	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , em São Paulo, local onde reside. Esposa de Fukao Kano.		Apenas Japão
18	Sérgio Uematsu	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> . Na época da caravana, era o presidente da HBS do Brasil. Reside em São Paulo.	Dividiram o quarto durante a viagem.	Apenas Japão
	Cleide Uematsu	Fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , esposa de Sergio Uematsu. Reside em São Paulo.		Apenas Japão
19	Marcos Eduardo Purificação Correia	Na época da caravana, era sacerdote-superior e Arcebispo da HBS do Brasil, residindo na Catedral <i>Nikkyoji</i> , em São	No Japão, dividiu o quarto com a sua esposa (<i>okusan</i>) Akiko Correia e a sua filha caçula, Tiaki Correia. Na Índia, dividiu quarto com o seu filho do meio, <i>Yuudi</i> Correia (que atualmente é sacerdote	Japão/Índia

		Paulo. Foi o responsável pela viagem e o meu interlocutor principal durante toda a pesquisa.	da HBS) e comigo.	
	Yuudi Alex Correia	Na época, fiel da Catedral <i>Nikkyoji</i> , local onde residia. Filho do meio de Correia <i>Odoshi</i> , descobriu durante a viagem pela Índia e pelo Nepal (tendo indo apenas para esta etapa da caravana) a sua vocação sacerdotal. Foi designado pelo pai a me auxiliar com os equipamentos fotográficos e o responsável por tirar as fotos minhas com o grupo nessa etapa da peregrinação. Estabelecemos uma boa amizade, que ainda perdura.	Dividiu, na Índia e no Nepal, o quarto com o seu pai, Correia <i>Odoshi</i> , e comigo.	Apenas Índia

Fonte: elaborado pelo autor



Após o culto de despedida, os integrantes da comitiva se dispersaram pelo aeroporto até a hora dos embarques. Pelo referido problema com o visto, não pude participar da viagem de avião juntamente com a caravana, mas segundo relatos dos caravanistas, não existiu, nesse momento, uma relação hierárquica clara entre os sacerdotes e os fiéis⁶⁶. O que ouvi é que, durante os eventos corriqueiros e/ou laicos, como no período do voo para o Japão, os sacerdotes não fazem uso do seu poder e influência religiosa e os fiéis confraternizam com os mesmos de forma “natural”. Todavia, é possível colocar em dúvida tal afirmação, tendo como alicerce o pensamento de Turner (1967), que diz que devemos considerar a existência de pelo menos três fatores relativos ao que acontece, embasados em três “tipos de opiniões”: 1) dos “não especialistas”, que no caso da HBS seriam os fiéis, a maioria vista como leigos pela própria religião (embora existam fiéis graduados que têm amplo conhecimento da doutrina e dos preceitos); 2) dos “especialistas”, que seriam os sacerdotes da HBS; e 3) a percepção do que realmente acontece, que está relacionada com a interpretação, simbólica ou não, realizada pelo antropólogo, alguém que está, como no meu caso, ao mesmo tempo bem inserido e afastado da comunidade.

Assim, embora tenha ouvido de fiéis (no caso, não especialistas) e dos monges que nesses momentos de confraternização não existe tal distinção hierárquica mínima, pude notar que os clérigos mais graduados, como é o caso do sacerdote-superior Correia, sempre são chamados pelo epíteto *Odoshi* (que significa, em uma tradução livre, “mestre”), ou, e isso ocorre com todos os monges independentemente da graduação, acrescenta-se o sufixo “*shi*” ao nome sacerdotal (*Hakuei[shi]*, *Gyoun[shi]*, etc.), um ato de respeito à posição e ao conhecimento religioso dos mesmos. Além disso, também ficou claro com as diversas inserções em campo no Brasil e durante a caravana em questão, que os sacerdotes e os fiéis mais antigos (e também os mais graduados) são os articuladores das conversas informais, usualmente voltadas para os ensinamentos e transmissão dos preceitos da *Honmon Butsuryu-shu*.

Nesse sentido, ao refletir sobre o “Mestre Russo de Caxias”, uma autoridade e profundo conhecedor da capoeira, Head (2012) afirma que os termos “Mestre” e “Caxias” fazem parte do nome do especialista nessa arte, como autor e pessoa. No limite, esse fato pode ser constatado ao analisar a figura do sacerdote-superior *Kyohaku* Correia, cujo sobrenome sempre é acompanhado pelo epíteto *Odoshi* ou

⁶⁶ Estas relações serão mais bem analisadas no Capítulo 6, referente, especificamente, às práticas e cerimônias rituais da HBS.

“Bispo”, consistindo, assim como o “Mestre Russo”, em uma pessoa/indivíduo autorizada para escrever e falar sobre determinado tema: o primeiro sobre um grupo de capoeira, o segundo, sobre uma religião budista específica⁶⁷.

Essa substituição de nomes poderia ser tomada como “uma mera mudança na superfície da pessoa ‘pública’, que não necessariamente afeta a substancialidade do ‘eu’ em questão”. Porém, segundo Turner (2005), o termo “mestre” não se refere apenas a uma posição hierárquica e institucional a ser “ocupada” pelos indivíduos, mas algo corporificado e encarnado *na* pessoa, que implica uma “mudança ontológica, efetuada por um longo processo de aprendizagem ritualizado através dos anos” e que não se trata de “mera aquisição de conhecimento, mas de uma mudança no ser” (2005, p. 146-147).

“Kyouhaku”. “*Kyou*” significa “ensinar” e “*haku*” quer dizer “Brasil”. Meu nome significa, então, ensinar o Brasil, ensinar o brasileiro. Foi com esse intuito que meu mestre me deu este nome. Foi uma aposta que ele fez, arriscada, de que eu seria responsável por ensinar muitos brasileiros os conhecimentos da HBS. Agora, subindo de posição, passei a ser chamado de “*Nitiyuu*”. “*Niti*”, no caso, é “discípulo de *Nichiren*”, o nosso grande mestre, e “*yuu*” é o ideograma para “amigo” (Correia *Odoshi*, março de 2016).

Dessa forma, logo no início da viagem e já em terras nipônicas (05/05/14), os sacerdotes mais graduados tomam a liderança conjuntamente com os diretores dos templos da HBS do Brasil. À frente do grupo sempre está o Arcebispo Correia, que coordena a comitiva e impede que alguém se perca. De início, é importante perceber e ressaltar um aspecto nevrálgico que permeou não só a viagem, mas todos os momentos da pesquisa. As relações que estabeleci com os outros informantes, privilegiados ou não, especialistas ou não, surgiram sempre a partir do Correia *Odoshi*, a quem fui apresentado no começo de 2011, pouco antes de realizar a primeira imersão em campo, por um casal de tios maternos, Sonia Nakaóka *Kunikata* e Paulo *Hideo Kunikata*, fiéis da Catedral *Nikkyoji* (maior dos dez templos da HBS do Brasil, localizado na cidade de São Paulo) há mais de 30 anos.

Após ser apresentado ao Arcebispo como fotógrafo pelos meus tios, este foi o responsável por me auxiliar a estabelecer um amplo e ramificado conjunto de relações

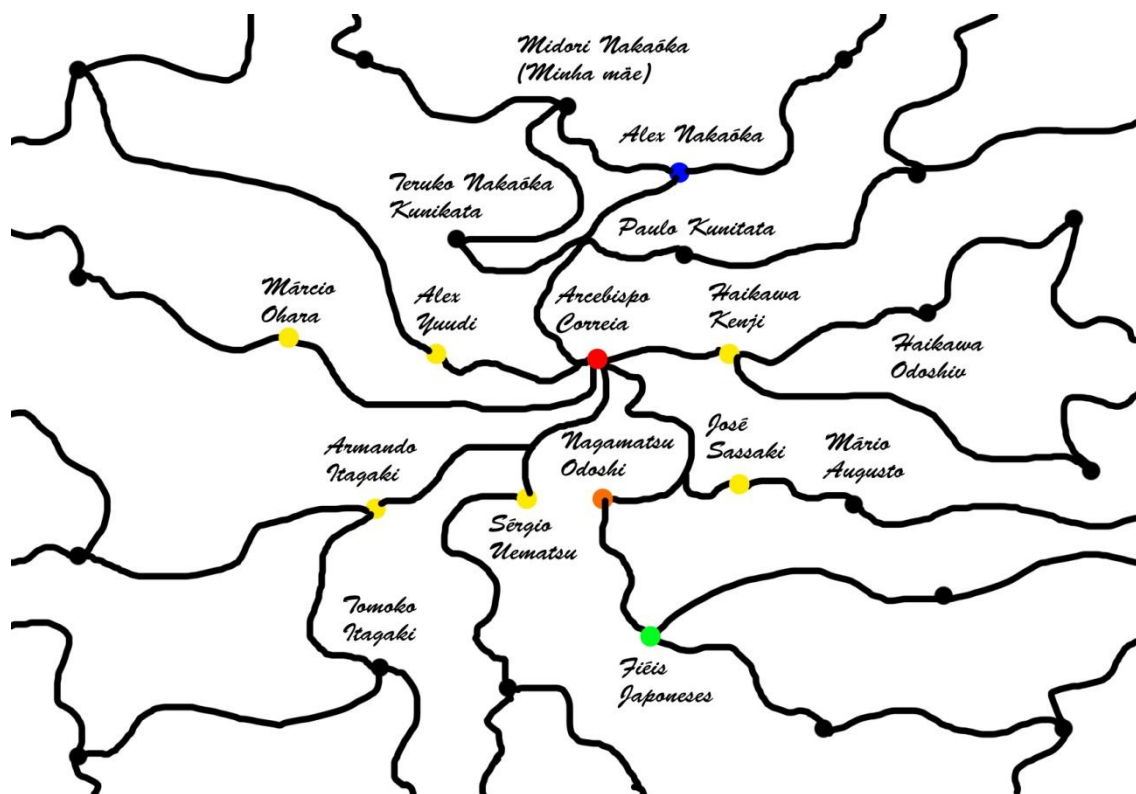
⁶⁷ Assim, procuro pensar no Correia *Odoshi* como o personagem da minha própria escrita etnobiográfica, mas, ao mesmo tempo, como um biógrafo/escritor de um livro e de outros textos sobre a história da escola HBS do Brasil, além de um importante narrador das estórias e dos mitos budistas, que intermedeia, ainda, outros interlocutores por estar (mais) autorizado (e suas alcunhas “Bispo” e “*Odoshi*”, assim como os seus nomes próprios “*Kyouhaku*” e “*Nitiyuu*” –, este último recebido após ter o seu grau sacerdotal elevado em 2015 –, enfatizam essa autorização) pelo seu próprio grupo para isso.

intersubjetivas, ou, utilizando um importante conceito de Tim Ingold (2007, 2012, 2015), uma malha ou *meshwork*⁶⁸, composta por caminhos, trajetórias e linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas: “Quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 27).

Ingold sugere, dessa forma, que as histórias “relatem” em um duplo sentido, ao colocar “em relação pelo ato de relatar”, traçando um caminho “através do terreno da experiência vivida” (2007, p. 90). Para o autor, é exatamente o movimento de conexão do contar histórias que produz os pontos, e não o inverso, ao colocá-los em relação. O contar histórias, assim, produz para Ingold um conhecimento como uma interação ao longo dos caminhos do narrador, sendo que a história não expressa uma prática ou conta sobre um movimento. “Ela o *faz*”, “se entra neste movimento” (1984, p. 81).

⁶⁸ Tim Ingold, ao estabelecer o conceito de *meshwork*, levanta uma crítica às noções de objeto e rede e, conseqüentemente, da teoria do ator-rede, elaborada, entre outros, por Bruno Latour (1999, 2005). Na teoria do ator-rede, os pontos de conexões entre objetos, animais, instituições e pessoas, isto é, os atores, constituem os “nós” das redes, nos quais os atores estão envolvidos e relacionados. Ingold, entretanto, procura tensionar “uma divisão metafísica entre sujeitos e objetos (atribuindo a estes uma agência fetichizada) e ignorando a distribuição desigual de fluxos e sentidos ao longo da rede” (2012, p. 25). Inspirado em Deleuze e Guattari (2004), o autor propõe a ideia alternativa de “malha” (*meshwork*) para pensar a cultura material e as relações de comunicação, integração e fluxos entre o que chamou de “coisas” (termo que contrasta com a noção de “objeto”, de Latour), que seriam geradas pela mistura de “materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, avivados pelas forças do cosmo” (2012, p. 26). Sobre a distinção entre *meshwork* e *network*, sugiro a leitura do Capítulo 7 do livro “Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição” (2015, p. 144-152), no qual Ingold propõe um diálogo inusitado e instigante entre uma aranha (a tecelã de teias, apoiando o *meshwork*) e uma formiga (a construtora de montículos, que defenderia o *network*).

Imagem 1: O caminhar etnográfico/meshwork



Fonte: elaborada pelo autor⁶⁹

Assim, ao partir da figura central do Correia *Odoshi* como articulador das minhas interações e caminhos em campo, pensar no conceito de etnobiografia parece fundamental na pesquisa, pois, como dizem Gonçalves, Marques e Cardoso (2012, p. 09), traz a tona “uma problematização dos conceitos-chave do pensamento sociológico clássico – como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura”.

Além disso, a presença e o foco na figura do Arcebispo – visto como um interlocutor privilegiado – e a posição de incorporar os seus relatos narrativos sobre a comunidade HBS (já que tal religião e a sua história de vida estão estreitamente intrincadas) à minha escrita etnográfica (que também constitui um relato), possui o intuito de tensionar a dualidade da relação sujeito-objeto no decorrer da experiência de campo. Mais do que um mero objeto de pesquisa, a comunidade HBS, tendo como porta-voz principal (mas não o único) um sacerdote de grau hierárquico elevado, construiu comigo o fazer etnográfico, e, em quase toda a caravana religiosa, inclusive

⁶⁹ Aqui, seguindo os passos (caminhar) de Ingold, penso nas relações estabelecidas em campo, através do Correia *Odoshi*, como linhas de uma malha, cujos nós não são conectores, mas “os caminhos ao longo dos quais a vida é vivida. E é na ligação de linhas, não na conexão de pontos, que a malha é constituída” (2015, p. 224). A imagem também remete à figura de uma raiz (rizoma) ou um micélio, “coisas” utilizadas por Ingold (dando preferência ao micélio) para (de)mostrar o conceito do *meshwork*.

nos momentos nos quais era “destacado” dos demais e escalado para fazer as fotografias “oficiais”, eu mesmo me sentia e era visto como membro integrante do grupo.

Para Kofes e Manica (2015), é necessário, neste sentido, enfrentar o desafio de compreender o estatuto das narrativas biográficas na antropologia e contestar algumas dicotomias (como, por exemplo, indivíduo/sociedade, subjetivo/objetivo), resoluções (como campo/trajetória) e o uso apenas instrumental das histórias de vida nas etnografias antropológicas⁷⁰. Assim, Kofes (2001) propõe o uso dos termos “*etnografia de uma experiência*” e “*etnobiografia*” como exemplares para sugerir que uma narrativa biográfica pode ser, propriamente, uma narrativa etnográfica⁷¹.

No caso das narrativas biográficas, o terreno é mais arduo, pois [...] é como se houvesse uma antinomia insuperável entre a ordem do antropológico e a ordem do biográfico, na medida em que a escrita de uma experiência, de uma vida, é compreendida como o que ela não é ou não precisa ser: a escrita sobre um indivíduo [...] Portanto, torna-se necessário distinguir pelo menos duas maneiras de incluir as narrativas biográficas e autobiográficas no campo antropológico: uma, tomando as biografias e autobiografias convencionais como objeto; outra, inventando um conceito que dê conta do que, em um trabalho anterior, considerei partir de uma intenção biográfica para fazer dela uma narrativa etnográfica. Desse último ponto de vista, explorar as narrativas biográficas que tensamente ocupam o campo da antropologia é um trabalho conceitual necessário (KOFES, 2015b, p. 23-24).

Sugiro, nesse sentido, o estabelecimento de um profícuo diálogo sobre a noção de “experiência”, ou melhor, uma roda de conversa, composta por Ingold (2007, 2012), Turner (1992), Kofes (2001, 2015), Scott (1998) e Benjamin (1933), para refletir sobre o(s) lugar(es) das narrativas etnobiográficas na pesquisa, ao pensar que elas

⁷⁰ Kofes (2015b, p. 20-25) afirma que, se história de vida é uma técnica de pesquisa antropológica já consagrada, “biografia e autobiografia parecem tencionar os supostos antropológicos”, porque, em primeiro lugar, “tais supostos estariam ancorados em conceitos como *sociedade, cultura, estrutura* – totalidades, mais concretas ou abstratas” e, em segundo lugar, ligado ao primeiro, a resistência à biografia deve-se “a uma confusão semântica e conceitual”, pois “biografia e autobiografia teriam como referência a vida, grafia da vida, grafia da minha vida, mas um malabarismo semântico terminou por conotar o termo ‘vida’ com o significado de indivíduo”. Assim, enfatiza a necessidade de realocar trechos de uma narrativa em sua integralidade, na qual eles compõem, ao mesmo tempo, “uma evocação e reflexão”, “fato e memória” e tomando-os simultaneamente “enquanto discurso e estória, evocação e informação”.

⁷¹ Kofes (2015, p. 33) sugere que a biografia “conteria o mesmo contexto de relações e teria o mesmo sentido – não o da vida ou o de uma história, mas o sentido do encadeamento de relações e desdobramentos narrativos”. Citando a biografia do caso *Ishii*, o último dos *Yahi*, Kofes contesta as dicotomias que “cercam o debate sobre biografia e autobiografia na antropologia”, como “fato e memória”, “objetivo e subjetivo”, “ciência e literatura”, “narrativa e estrutura”, “indivíduo e rede de relações” ou, ainda, “indivíduo e sociedade” (2015b, p. 33), questões que aparecem e se mostram fundamentais, tanto na minha pesquisa de campo quanto na fase de escrita antropológica. MacDougall (1998, p. 113), por sua vez, associa o termo etnobiografia ao gênero etnográfico “estórias de vida”, o que ajudaria a elucidar a conceituação de etnobiografia como “a produção ou emergência de pessoas-personagens a partir da perspectiva de um indivíduo situado naquela sociedade” – no caso, o Correia *Odoshi*; e através de uma perspectiva de alguém “situado fora”, a do fotógrafo-antropólogo, no meu caso.

partem da experiência do Arcebispo Correia, mas se constituem e se consolidam durante a vivência que tive com ele e com os demais integrantes da caravana.

Ingold (2013) afirma que a etnografia, assim como a antropologia⁷², é transformacional, isto é, o etnógrafo seria influenciado pela sua “experiência” e essa mudança refletiria também no seu futuro trabalho, complexo e exigente. Dessa forma, o autor sugere que a “arte de perguntar e inquirir” não tem como finalidade descrever o mundo ou representá-lo, mas abrir a nossa percepção para o que está ocorrendo, para melhor corresponder *com* o mundo (INGOLD, 2013).

Para Turner (1992, p. 87), “quando a vida falha em fazer sentido, narrativas e dramas culturais podem ter a tarefa da *poiesis*, que é de refazer o sentido cultural. Podem assim refletir a ‘realidade’ e dar vazão à ‘ficção’”. Turner usa também a noção de *experiência* sem confundi-la com o imediatamente observado e vivido. Em Turner, a experiência é intrinsecamente relacionada à narrativa, tendo esta última a capacidade de dramatizar a vida (e a experiência de vida), revelando-se como a estrutura que conecta percepções, evocações do passado, associações de eventos e sentimentos vividos, emergência de significações e valores em sua expressão⁷³.

No mesmo sentido, Scott (1998) também chamará a atenção para a noção e o conceito de “experiência”, ao enfatizar a importância dos pesquisadores que se dedicam a documentar a vida das pessoas omitidas ou negligenciadas socialmente

⁷² Neste sentido, é necessário lembrar que Ingold (2008 e 2013) distingue a etnografia da antropologia, ao afirmar que antropologia deve ser uma indagação sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo, não um estudo autocentrado sobre como se escreve etnografia ou sobre o problema reflexivo de como se passa da observação à descrição (KOFES e MANICA, 2015, p. 16). De fato, o que habitualmente é chamado de trabalho ou pesquisa de campo seria, para Ingold (2013), uma proteção à classe *master* na qual o iniciante gradualmente aprende a ver, ouvir e sentir as coisas, sendo convidados a documentar a vida e os tempos das comunidades que o hospedam, em um trabalho de documentação que denomina de “etnografia”. Para o autor, embora muitas vezes antropólogos e etnógrafos estejam combinados na mesma pessoa, com os alvos em conjunto, eles não seriam necessariamente a mesma coisa. Ingold usa um exemplo interessante, ao dizer que o antropólogo estaria estudando “com” o violinista e, o etnógrafo, “sobre” o músico. Assim, a Antropologia consistiria em estudar e aprender “com”, levada adiante em um processo de vida e transformações efetivas dentro desse processo (através da observação participante, prática que para Ingold seria do antropólogo e não do etnógrafo), enquanto a etnografia consistiria em um estudo de aprendizagem “sobre”, com resultados que servem a um propósito documental e descritivo.

⁷³ Segundo Kofes: “... se o biográfico constitui narrativamente uma experiência, como, aliás, pode fazer o etnográfico, as narrativas biográficas se prestam não a serem depoimentos orais ou apenas documentos para a antropologia... Sugiro que a relação entre experiência narrada biograficamente e estrutura da experiência permite retirar a narrativa biográfica da oposição entre indivíduo e sociedade, subjetivo e objetivo. A expressão da experiência conteria relações, conexões, movimentos da vida, experiência social e reflexão dos próprios sujeitos, conteria a expressão da experiência que não prescinde da sua expressão narrativa. A estrutura da experiência conectaria experiência vivida e os sentidos dados e criados pelos sujeitos” (KOFES, 2015b, p. 35).

(minorias diversas), através do questionamento da noção de “evidência”, isto é, o factual que esconderia o evento ocorrido e a experiência, propriamente.

A autora propõe trazer à tona, dessa forma, histórias não convencionais e não ortodoxas, sugestão com a qual estabeleço diálogo, já que possuo o intuito de dar a ver as narrativas da HBS do Brasil, ao refletir que estas “são escritas de perspectivas ou pontos de vista fundamentalmente diferentes” (1998, p. 300), nenhum dos quais completos ou totalmente verdadeiros (ou incorretos), pensando a legitimidade sobre a autoridade da experiência, tanto do Correia *Odoshi* como a do pesquisador, que, segundo os termos da própria Scott, “aprende a observar e iluminar a vida desses outros em seus textos” (1998, p. 300)⁷⁴.

Opto, dessa forma, por pensar na experiência, na singularidade (individuação) biográfica e nas narrativas do Correia *Odoshi*, assim como na minha vivência junto à comunidade e a ele, não para contrapor mito à história, mas para pensar na existência de uma estrutura mítica que é atualizada exatamente pelo acesso aos seus diversos e ricos relatos em campo, uma importante forma de conhecimento e de saber⁷⁵.

Assim, ao evocar a figura e as narrativas do Correia *Odoshi* como centro das reflexões nesta primeira parte do trabalho, ressalto que tomarei aqui o meu conjunto de vivências em campo não como algo estático, mas enquanto uma relação simultânea entre *coisas* que já foram interpretadas e são contadas pelo Arcebispo e *coisas* que serão por mim interpretadas. A propósito dessas constatações, Scott diz que “o que conta como experiência não é auto evidente nem direto; é sempre contestado e, portanto, sempre político” (1998, p. 324), isto é, tal conceito (de experiência) não pode garantir a neutralidade do pesquisador, já que decidir o que deve ser incorporado em meu texto como relato etnobiográfico é inevitavelmente político, estando necessariamente ligado ao reconhecimento do meu lugar na (co)produção do conhecimento.

Após perpassar esse diálogo sobre a noção de “experiência”, chego ao último, e não menos importante componente da roda de conversa, que até então se colocava “apenas” como um ouvinte. Walter Benjamin também teceu importantes

⁷⁴ Para Scott, não são os indivíduos que têm experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência (Scott, 1998, p. 304).

⁷⁵ Segundo Scott, o conceito de “experiência” está ligado ao conhecimento e às lições reunidas de eventos passados, seja por observação ou por reflexão, um tipo de consciência que pode, em alguns contextos, se diferenciar de razão ou conhecimento e que, até o século XVIII, a experiência estava ligada a ideia de experimento, designando como o conhecimento era alcançado por meio de testes e observação. Seja estabelecida como interna ou externa, objetiva ou subjetiva, a experiência concebida dessa forma colocaria em relevo a existência anterior de indivíduos, fazendo de um sujeito, especificamente, o ponto de partida do conhecimento (1998, p. 306-308).

comentários sobre tal conceito. Em um pequeno artigo, chamado “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin nos oferece um belo relato, um tanto imagético, sobre a sua definição:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos (BENJAMIN, 1933, p. 01).

Neste sentido, Benjamin argumenta a favor de “pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas” (1933, p. 01), sendo que a experiência consiste, precisamente, “na fonte a que recorreram todos os narradores” (1994, p. 197)⁷⁶, seja esta passada de pessoa para pessoa e/ou contida na própria tradição. Dessa maneira, o narrador associa a sua própria experiência ou a relatada pelos outros, incorporando as coisas narradas à experiência dos seus próprios ouvintes, mas sem pensar nisso como a atualização meramente factual, uma forma de comunicação simplesmente, mas, ao contrário, distinguindo um saber que vem de longe⁷⁷.

No caso do Correia *Odoshi*, esse saber vem dos relatos míticos sobre o Budismo, do conhecimento biográfico dos grandes mestres da HBS e dos ensinamentos da religião, acessados durante o seu aprendizado na escola budista no Japão e nas suas experiências de vida dentro da comunidade, que são atualizadas em cada novo contar⁷⁸.

Ao analisar essas atualizações narrativas do Correia *Odoshi*, é necessário mencionar um relato a princípio corriqueiro, mas fundamental analiticamente, quando, durante a pesquisa de campo, este me confidenciou: “já fiz essa peregrinação por Japão,

⁷⁶ Para Benjamin, quando se pede em um grupo para que alguém narre alguma coisa, um “embaraço” se generaliza. Para o autor, seria uma espécie de privação de uma faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

⁷⁷ Tais concepções de experiência vão de encontro com o que afirma Kofes, para quem biografia e etnografia se tornariam respostas às mesmas questões: “o problema de ambas e também o seu mérito é que são muitas e diversas as aflições às quais são chamadas a responder”. Para a autora, o grande trabalho a se fazer constitui, também, em um grande desafio: “o de incluir as narrativas biográficas no fazer antropológico com o mesmo estatuto das narrativas etnográficas. Um bom desafio, para o qual seria preciso considerar que, onde há um nome, há um conjunto de relações” (2015b, p. 33-37).

⁷⁸ Benjamin irá distinguir categoricamente as narrativas das informações factuais, ao dizer que o saber acessado pela experiência vem “do longe das terras estranhas ou do longe temporal contido na tradição”, dispondo, dessa maneira, “de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”. Ao contrário da informação, que aspira a uma verificação imediata plausível, mas, muitas vezes, não é mais exata do que os relatos antigos, estes últimos recorrem frequentemente ao miraculoso e ao extraordinário, sendo que o segredo da arte narrativa estaria em, exatamente, evitar explicações. Pensando em Nikolai Leskov, Benjamin afirma que o narrador “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, 202-203).

Índia e Nepal várias vezes” e por isso “sei bem o nosso roteiro”. Material este que ele mesmo elaborou e ofereceu, por e-mail, a todos os integrantes da caravana antes do início da excursão. Ao me debruçar sobre tal comentário, penso na constatação de Benjamin (1994, p. 204-205) na qual o autor diz que contar histórias “sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”.

Dessa forma, nesse movimento do (re)contar, os ouvintes serão, também, elos (coisas) fundamentais, visto que tais audiências influenciam não somente na forma *como* o narrador conta (o que já é algo muito importante), mas é elementar para que a memória de tal narrativa se perpetue. O ouvinte que escuta as histórias adquire, de certa forma e espontaneamente, o dom narrativo de recontá-las, com novas atualizações e performances. Adiciono, nesse caso, a forma como eu mesmo reconto tal conjunto de vivências neste texto-imagem etnográfico⁷⁹.

Aqui, ao pensar que o ponto chave deste trabalho é estabelecido por um lugar do encontro etnográfico privilegiado, recriar tal encontro *no* próprio texto se faz extremamente necessário e um desafio árduo. Tal união de (inter)subjetividades questiona, dessa forma, uma noção de representação acabada, dada e acoplada a uma realidade dura e factual/imutável. Ao tensionar tais parâmetros, proponho que as narrativas do Correia *Odoshi* constituam muito mais do que meros objetos de análise, cunhando, exatamente, o que me interessa conhecer⁸⁰.

Assim, ao relacionar a forma como o Correia *Odoshi* narra as suas histórias e como eu as reconto, aciono dois conceitos instigantes para pensar na composição da etnobiografia que apresento. O primeiro, dando continuidade às reflexões de Benjamin (1994), seria a ideia do *trapeiro*, alguém que trabalharia com os restos e as sobras, que me conduzirá à noção, também muito preciosa, do *bricoleur* de Lévi-Strauss (1962).

⁷⁹ Benjamin dirá que existe uma relação muito forte entre narrador e ouvinte, que seria o interesse em conservar o que foi narrado, isto é, de assegurar a possibilidade da reprodução das narrativas, sendo a memória, a reminiscência, “a mais épica de todas as faculdades”, que funda “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. Para Benjamin, em cada elo entre narrador e ouvinte “vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (1994, p. 211).

⁸⁰ Assim, reafirmo que pretendo pensar o indivíduo a partir de sua “potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura” (Gonçalves, Marques e Cardoso, 2012, p. 09). Através do improviso e da narração é possível agregar novos significados, através da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas, indo além de uma função meramente representativa, evidenciando assim sua “função poética de dar forma ao ‘real’” (GONÇALVES, MARQUES & CARDOSO, 2012, p. 10). Gonçalves nos mostra que a noção de etnobiográfico problematiza, dessa maneira, “o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos da simultaneidade”, repensando a tensa relação entre “subjetividade e objetividade, pessoa e cultura” (2012b, p. 20).

2.2 Experiência(s) de vida(s): o trapeiro e o bricoleur

Ao estabelecer a roda de conversa supracitada sobre o conceito e as noções de “experiência”, procuro, agora, pensar as narrativas sobre os grandes mestres precursores da HBS como metanarrativas, ou, em outros termos, narrativas biográficas “do” Arcebispo dentro da minha narrativa biográfica “sobre” o Arcebispo.

Para tanto, proponho a ideia de que o Correia *Odoshi*, como o narrador e o interlocutor privilegiado na pesquisa, incorpora a figura ímpar do *trapeiro*, de Walter Benjamin, aquele que segue os rastros e os vestígios, utilizando-se dos restos e recolhendo até mesmo tudo aquilo que foi destruído, que não possui importância nem valor para a sociedade. Esse conceito benjaminiano questiona uma história ortodoxa, a grande história dos eventos e evidências vencedoras e hegemônicas, fazendo-nos pensar que deveríamos “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, 1987, 1994).

Na mesma direção, é possível aproximar a ideia de *trapeiro* à figura do *bricoleur*, de Lévi-Strauss (1962). O antropólogo, na obra “O pensamento selvagem” (especialmente nos dois primeiros capítulos), discorrerá sobre esse personagem singular. Para ele, o pensamento selvagem também é uma forma de conhecimento, de saberes⁸¹, embasados em um princípio da causalidade no “pensamento mágico”, no qual má sorte, por exemplo, seria o resultado de bruxaria⁸².

Neste sentido, Levi-Strauss ressalta a sua preferência por chamar tais formas de conhecimento de “ciência primeira”, ao invés de “ciência primitiva”, designando para tanto o termo “*bricolage*”, “que designaria o *modus operandi* da reflexão

⁸¹ Lévi-Strauss (1962) ressalta que, por exemplo, mesmo uma criança (a respeito de uma população, segundo ele, “atrasada”, das ilhas *Ryū kyū*) pode identificar a espécie de uma árvore a partir de um fragmento de madeira, “observando a aparência, da madeira e da casca, o cheiro, a dureza e outras características do mesmo tipo” (p. 19). Isso também serve para outros temas, tanto “naturais” (espécies de plantas, animais, etc.), quanto tecnológicos, como, por exemplo, o reconhecimento de 50 tipos de flechas diferentes (categorias de classificação). Chama a atenção, ainda, para a constatação de que tal conhecimento “desenvolvido tão sistematicamente não pode ser função apenas de sua utilidade prática.” (p. 23). Lévi-Strauss não pensa, dessa forma, que a magia seja uma forma balbuciente da ciência, fugindo da redução do pensamento mágico a uma etapa ou momento da evolução técnica e científica. Ao contrário, tal pensamento mágico formaria um sistema bem articulado e independente do outro sistema que constitui a ciência, “considerando apenas uma analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Colocar magia e ciência não em oposição, mas em paralelo” (p. 28). Carlos Castañeda (1968, 1994, 2001) nos dirá algo na mesma direção, ao falar das suas experiências (e peripécias) com o bruxo Don Juan, da tribo dos Yaquis (México), na qual afirma que, assim como as ciências “ocidentais”, os “métodos” dos bruxos são igualmente rigorosos e complexos. O autor mostrará que os saberes do seu interlocutor também constituem, desta maneira, uma forma de conhecimento.

⁸² Interessante pensar, neste caso, que essa relação de causalidade é, também, um dos pilares da filosofia budista, embasada na lei do *Karma* (causa e efeito).

mitopoética” (1962, p. 32). Em uma acepção mais antiga, o verbo *bricoleur* designaria um movimento incidental, mas, nos dirá o antropólogo:

... em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos (LÉVI-STRAUSS, 1962).

Se o *bricoleur* é, por um lado, aquele que coleciona e aciona elementos “pré-limitados”, por outro, e aí está a parte que mais interessa para pensar sobre o Correia *Odoshi*, é aquele cujas decisões dependem da possibilidade de permutar elementos, sendo que “cada escolha acarretará em uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida”⁸³. O *bricoleur* age, dessa forma, através de (re)arranjos e de (re)montagens, não apenas falando com as coisas, mas também *através* dessas coisas. “Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si” (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 34-37).

Associo, dessa forma, a figura do Correia *Odoshi* ao *bricoleur*, já que este se utiliza de resíduos e fragmentos dos fatos, inclusive míticos, revelados através das suas experiências de vida, que não deixam de ser testemunhos, constantemente atualizados nas suas narrativas, simultaneamente individuais e coletivas (sobre a HBS)⁸⁴.

Ao mesmo tempo em que reflito sobre o trabalho de *bricoleur* e de *trapeiro* do Arcebispo, penso que o meu próprio fazer etnográfico também se constitui como uma tarefa semelhante. Como espectador-ouvinte das narrativas do Correia *Odoshi*,

⁸³ Lévi-Strauss não cria uma dualidade entre o cientista e o *bricoleur*. O autor mostra que poderíamos ser tentados a dizer que o engenheiro interroga o universo, ao passo que o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, para um subconjunto da cultura (p. 34-35). Porém, ressalta que “o pensamento mítico também é uma forma de conhecimento, já que “ele trabalha também por analogias e aproximações...” (1962, p. 34-36). Neste sentido, pensa a arte como o meio caminho (ou o “caminho do meio”?) entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, já que o artista teria, ao mesmo tempo, algo de cientista e de *bricoleur*.

⁸⁴ Para Lévi-Strauss, aqui se inverte a relação entre diacronia e sincronia, já que “o pensamento mítico, esse *bricoleuse*, elabora estruturas organizando os fatos ou os resíduos dos fatos, ao passo que a ciência, ‘em marcha’ a partir de sua própria instauração, cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos, graças às estruturas que fabrica sem cessar e que são suas hipóteses e teorias” (1962, p. 37).

sinto-me, ao confeccionar este texto-imagem, também um coautor e um narrador de tais experiências de vida. Nesse caso, recordo-me especialmente da primeira inserção em campo, ainda em maio de 2011, quando, ao ver-me fotografando compulsivamente, o Correia *Odoshi* me repreendeu, enfatizando que “primeiro você precisa ver, depois terá tempo de sobra para tirar foto”. Ao realizar tal exercício, a observação e o ato de *tomar* fotografias, que depois seriam devidamente analisadas (e também compartilhadas com a comunidade), oferecem leituras que se multiplicam em um trabalho de montagem com materiais heterogêneos (fotografias, grafias, áudio, texto, etc.).

Dessa forma, chamo a atenção para esse encontro não autoevidente e intersubjetivo, no qual o que importa é o processo que cria a partir de uma análise política da experiência, isto é, de como tais experiências são construídas e de como os sujeitos são constituídos através delas, discursivamente. Penso, neste sentido, que as experiências do passado são atualizadas nas vivências e na minha própria reflexão, incluindo a (re)construção do Budismo HBS neste texto.

2.3 Narrativas em camadas ou metanarrativas

As “metanarrativas” mencionadas começaram a aparecer logo no início da peregrinação, quando o Correia *Odoshi* carregava uma bandeira laranja com o *Butsumaru*, símbolo da HBS, adotado pelo fundador da religião, o Mestre *Nissen Shounin*, que representa os ideogramas japoneses “*Butsu*” e “*ryu*”, que compõem o nome dessa corrente, podendo ser traduzido como “Budismo Primordial”.

Como porta-voz da HBS do Brasil, o Arcebispo fazia questão de explicar a simbologia dessa bandeira, assim como o seu “mito de origem”, por meio de quatro narrativas biográficas. A primeira dessas narrativas cruzadas e em camadas (ou metanarrativas) remete ao fundador da HBS e criador do símbolo *Butsumaru*. O mestre Nissen nasceu no dia 1º de abril de 1817. Batizado como *Ooji Sendirou*, desde a infância, por causa da influência dos pais, apreciava as artes literárias, sendo logo iniciado na caligrafia, literatura e poesia. Consta “que aos 12 anos foi considerado como uma das pessoas mais célebres na área da literatura da era *Meiji*”⁸⁵.

⁸⁵ A era *Meiji* tem início no dia 08 de setembro de 1868 e termina em 30 de julho de 1912. Recebeu o nome do Imperador japonês *Meiji*, que neste período tornou o Japão uma nova potência mundial (BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 8, n. 94. São Paulo, 2007, p. 13).

Ao contrário dos mestres que o precederam (*Nichiren* e *Nitiryu*), *Ooji Sendirou* ingressou na carreira de sacerdote “somente” aos 32 anos de idade, por influência da obra do mestre *Nitiryu Daishounin*, começando a sua caminhada sacerdotal no Templo *Ryusenji*, na Ilha *Awaji*, passando a se chamar *Seifu*. Assim como os Grandes Mestres *Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin* e o próprio Buda *Shakyamuni*, *Seifu* não agradava a todos, sendo perseguido e difamado durante toda a sua vida monástica.

Mesmo com as adversidades, vindas principalmente da aversão de outras correntes budistas, que não aceitavam a crença única no Sutra Lótus Primordial, e com o intuito de difundir e proporcionar o conhecimento do Buda Primordial a todos, *Seifu* fundou, no dia 12 de janeiro de 1857, a *Honmon Butsuryu-shu*. A partir daquele momento, passou a ser chamado *Nagamatsu Nissen Shounin*, patrono universal da HBS.

Ao seguir os preceitos do Buda Primordial, se declarando seguidor e devoto de *Nichiren* e afirmando a sua condição de legítimo sucessor de *Nitiryu*, mestre da Linhagem Primordial dos Oito Capítulos do Sutra Lótus⁸⁶, *Nissen* “não limitou sua atividade de reestruturação ao âmbito teológico, mas almejou principalmente a ‘prática’ (externação) para proporcionar a expansão”⁸⁷.

Além de buscar a expansão e difusão dos costumes do Budismo Primordial, o mestre *Nissen* compôs, ainda, cerca de 3.000 versos explicativos, com o intuito de desenvolver a prática da fé de forma fiel aos ensinamentos dos seus grandes Mestres (Buda *Shakyamuni*, *Nichiren* e *Nitiryu*). Com essa compilação textual de mais de 30 volumes, fundou a base da doutrina da HBS. Após cumprir seu desejo de estabelecer uma corrente fundamentada na fé no Buda Primordial e no Sutra Lótus, *Nissen Shounin* faleceu em 17 de julho de 1890, aos 74 anos de idade.

Trazer à tona esses personagens da HBS é uma tarefa árdua, visto que as suas vidas são inventadas, inclusive, pelas próprias narrativas míticas, assim como acontece, por exemplo, com as trajetórias que são narradas no pensamento selvagem descrito por Lévi-Strauss (1962). Assim, embora os personagens míticos presentes nas narrativas contadas pelo Correia *Odoshi* também apareçam em livros que dissertam

⁸⁶ Os oito capítulos referidos são os que vão do 15º ao 22º.

⁸⁷ Butsuryu-Shu, Honmon. *Revista Lótus*: ano 8, n. 94. São Paulo, 2007, p. 15.

sobre o Budismo japonês, reafirmo a minha intenção e opção de usar os relatos orais e escritos criados pelo Arcebispo⁸⁸.

Assim, ao falar da HBS, é essencial contar as “estórias de vida” de seus outros dois precursores, inclusive os nomeando, através da “voz” do Correia *Odoshi*, interlocutor que também é nomeado. Este movimento, o de contar as biografias conforme Correia *Odoshi* as narra, seria distinto, por exemplo, do realizado em etnografias consagradas como as elaboradas por Evans-Pritchard (1978) junto aos *nuer* e aos *azande*, na qual “a abstração sociológica assume um papel preponderante, eludindo por completo qualquer possibilidade de pessoalização” (GONÇALVES, 2012b, p. 33)⁸⁹.

Ocorre que o Budismo *Honmon Butsuryu-shu* tem suas origens em um homem chamado *Nukina Jiro Shiguetada*, nascido no estado japonês de *Tiba*, na cidade de *Kominato*, em 16 de fevereiro de 1222. Esse humilde filho de pescador, que já demonstrava quando criança uma forte personalidade, “pois jamais temia as autoridades quando se achava no direito de pronunciar certas verdades”⁹⁰, passou a ser conhecido posteriormente como *Nichiren Daibossatsu*, e é tido, hoje, como um grande e importante mestre budista e precursor da religião HBS, além de outras escolas como a *Nichiren Shu*, *Nichiren Shoshu*, Budismo de *Nichiren*, Associação Leiga *Soka Gakkai*, entre muitas outras ramificações.

*Nichiren*⁹¹ tornou-se um noviço aos 11 anos de idade, no império de *Yoshitoki* e aprendeu os ensinamentos da corrente *Tendai* no Templo *Kiyosumi*. Lá, tornou-se discípulo do Mestre *Dozen Bo*, aprendendo os ensinamentos da corrente *Tendai*⁹². Depois, peregrinou pelo Japão em busca de sabedoria e conhecimento, passando quatro anos até se fixar no monte *Hiei* e concluir os seus estudos, tendo acesso às demais escolas budistas do Japão⁹³. Após mais onze anos de estudos, percebeu na corrente *Tendai* o melhor caminho e tomou como ensinamento principal o Sutra Lótus,

⁸⁸ Para Prelorán (1987, p. 09) a força da etnobiografia (mais precisamente àquelas mostradas no filme etnográfico) estaria justamente na condição de abordar “pessoas com nome, sobrenome, opiniões e problemas pessoais com os quais passamos a nos identificar, e não em generalizações como ‘pessoas’, ‘comunidades’ e ‘sociedades’”.

⁸⁹ Neste caso, seria significativo, por exemplo, que ao exibir as fotografias dos *Nuer*, os nomes das aldeias ou localidades de residência substituam um nome próprio ou qualquer referência biográfica.

⁹⁰ Butsuryu-Shu, Honmon. *Revista Lótus*: ano 2, n. 04. São Paulo, 2000, p. 09.

⁹¹ Para saber mais sobre o mestre *Nichiren* e o Budismo *Mahayana*, recomendo o livro “Mahayana Buddhism. The doctrinal foundations” (PAUL, 1999).

⁹² A corrente *Tendai* é uma corrente budista japonesa que segue a vertente *Mahayana*. Tem suas origens na escola chinesa *Tiantai*, também conhecida como escola do Sutra Lótus.

⁹³ Para saber mais sobre o Budismo no Japão, recomendo o livro “Japanese Buddhism” (ELIOT, 1959).

cujo título consiste exatamente na oração sagrada *Namumyohourenguekyou*⁹⁴, pronunciada por ele pela primeira vez “em 28 de abril de 1253, no monte *Kiyosumi*”, na sua cidade natal, *Kominato*⁹⁵.

Dessa forma, *Nichiren*, que é considerado pela HBS como o renascimento do *Bossatsu* Primordial⁹⁶, definiu a existência de dois caminhos presentes no Sutra Lótus, o Caminho Primordial e o Caminho Provisório. Para ele, o Caminho Primordial, seguido pela corrente HBS, está contido entre o 15º e o 22º capítulos. Para o mestre, os adeptos budistas devem devotar-se ao título do Sutra Lótus, que consiste exatamente na oração, escrita e imagem sagrada, *Namumyohourenguekyou*.

Durante a peregrinação ocorrida pelo Japão, ouvi diversos relatos míticos, todos eles (também) narrados pelo Arcebispo Correia, que envolvem a figura do grande mestre *Nichiren Daibossatsu*, cuja estátua está presente em todos os altares da HBS, sempre à frente da Imagem e Escrita Sagrada. Destaco, neste sentido, três contos transmitidos verbalmente pelo Correia *Odoshi*, quando a caravana seguia pela cidade de *Kamakura*, local onde *Nichiren* viveu e expandiu os seus ensinamentos por muitos anos.

No primeiro conto, *Nichiren*, por defender a existência única e exclusiva do Caminho Primordial do Sutra Lótus, foi duramente perseguido por escolas budistas mais antigas. **Em uma dessas perseguições, teria sido preso em uma caverna minúscula, escura, úmida e com grades, à espera de um carrasco que iria decapitá-lo, munido de uma espada. Este relato foi realizado em frente à referida caverna (fotografia da página 98) pelo Arcebispo, que, assim como em todos os outros momentos de narração, anunciava que iria contar uma história e reunia os integrantes da caravana ao seu redor, sempre no local “histórico” do acontecimento.**

Nessas ocasiões, eu empunhava uma das máquinas fotográficas com uma lente 18-200mm, que permite vários níveis de aproximação (por meio dos enquadramentos ou *zooms*), de modo que um segundo equipamento, com uma lente fixa

⁹⁴ As cinco sílabas (*Myou-hou-ren-gue-kyou*) não representam uma escrita nem um significado, mas o espírito completo de Buda. São os Três Mil Mundos inerentes ao devoto. É a natureza búdica de todos os seres. Todo o ato, a fala e o silêncio dos seres se originam de um só sentimento. Portanto, ao serenar seus sentimentos, sem hesitação, detendo-se unicamente ao *Myouhou*, não se perderá no ciclo de vida e morte, a lealdade ao soberano e o amor filial serão verdadeiros. Disponível em: <<http://www.budismo.com.br/doutrina1.php>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

⁹⁵ Butsuryu-Shu, Honmon. *Revista Lótus*: ano 2, n. 05. São Paulo, 2000, p. 19.

⁹⁶ Também conhecido como *Jyougyou Bossatsu*, o *Bossatsu* Primordial foi escolhido diretamente pelo Buda Primordial, para estender a Iluminação a todos os seres *sencientes* em todos os mundos existentes.

50mm⁹⁷ (que corresponde à visão “normal”, com o mesmo ângulo de visualização do olho humano), ficava pendurado em meu pescoço. Para não perder nenhum relato, utilizava a nota de rodapé do meu celular para escrever detalhes e comentários importantes, além de dispor de um aparelho de voz digital repousado sempre em um local próximo ao Correia *Odoshi*, gravando todas as narrativas e diálogos, na íntegra. Também fazia pequenas documentações em áudio com a minha própria voz quando não conseguia anotar todos os detalhes que desejava, pela falta de tempo ocasionada pela dinâmica da viagem⁹⁸. Ao final do dia, dedicava ainda cerca de 40 minutos para compor um ensaio/diário de campo, também como forma de guardar na memória as minhas vivências.

Na fotografia da página 98, é perceptível a localização central do Arcebispo, sendo observado pelos fiéis com extrema atenção. Ressalto, ainda, a posição das mãos do *Odoshi*, justapostas em um gesto ritual característico de oração, com os olhos fechados e que me remetem às suas prédicas, feitas costumeiramente com a fala incisiva, embora em um ritmo calmo e constante. É possível ver ainda a bandeira da HBS e, ao fundo, a caverna mencionada nos relatos⁹⁹.

Então, o *Nichiren* 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 *Namumyohourengekyou*. 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 *Tatsunokuti*” (*Kyohaku* Correia, maio de 2014).

⁹⁷ Optei por realizar todas as fotografias em cores, já que, com os equipamentos digitais, tenho a possibilidade de facilmente convertê-las em preto e branco, sendo que o oposto seria inviável. Embora exista uma grande diferença entre imaginar, pensar e tirar uma fotografia em preto e branco e outra colorida, optei por essa escolha para compor o meu acervo imagético. Porém, dispus as imagens em preto e branco para contrastar com as decomposições em cores realizadas no Caderno Visual I e, também, devido ao alto custo para a impressão de imagens coloridas.

⁹⁸ Aqui, penso novamente na figura do trapeiro e do *bricoleur*, quando me via “obrigado” a juntar os trapos e restos, relacionando as várias formas de grafias e relatos que obtinha em campo.

⁹⁹ Um pouco abaixo da caverna mencionada na narrativa, existe um pequeno cemitério em meio às árvores, que gerou comentários do Correia *Odoshi* sobre o *samsara*, o ciclo de renascimentos e mortes do Budismo.



A segunda narrativa mítica, cujo personagem é *Nichiren*, mostra que o precursor da HBS conseguiu “expulsar fantasmas”¹⁰⁰ que assolavam a cidade de *Kamakura*. Tal conto foi narrado na mesma cidade, quando visitávamos um grande templo da escola budista *Nichiren shu*. Embora não fosse um *Oterá* da HBS, o local estava no roteiro da viagem, pois o mestre teria vivido ali por muitos anos. **Na fotografia da página 100 é possível avistar o Correia *Odoshi*, de costas, na região central da imagem, rodeado por alguns fiéis, sendo que um deles, inclusive, porta a bandeira da HBS. Além disso, chama a atenção a suntuosidade do mosteiro, com sua arquitetura grandiosa, repleta de estátuas e de grandes colunas de madeira. Na parte inferior esquerda, duas fiéis brasileiras olham diretamente para a objetiva da minha câmera, enquanto outras fotografam a fachada do templo.**

Tem uma história que, quando o *Nichiren* morava aqui em *Kamakura*, os habitantes da região começaram a ficar assustados, com muito medo mesmo né? Eles ouviam gemidos, gritos de dor, barulhos estranhos, sofrimento, na parte da noite, de madrugada né? Então, vários monges foram chamados, de várias escolas, de segmentos do Budismo que estavam aqui na região. Mas ninguém conseguiu resolver! Ninguém dava jeito nisso! Então o *Nichiren* falou: “Deixa comigo! Eu resolvo isso”! Aí ele orou sem parar o *Namumyohourengekyou*, até que, na noite do outro dia, ninguém ouviu mais nada, nenhum gemido nem nada. Então, em forma de agradecimento, as pessoas da cidade fundaram esse templo aqui, que não é da HBS, mas é importante, porque abrigou o *Nichiren* por muito tempo. Ele pertence à religião *Nichiren Shu*, que também usa o Sutra Lótus, só que pegam outra parte, que a gente da HBS chama de “Caminho Provisório”. Mas é um templo imenso, muito bonito também! Então, apesar de não ser da HBS, é importante historicamente, podemos ver esse Templo (*Kyohaku* Correia, maio de 2014).

¹⁰⁰ Aqui, o termo “fantasmas” possui um significado distinto do utilizado no Brasil. Na verdade, trata-se de “espíritos menos evoluídos, que vagavam pela região de *Kamakura*”.



A terceira narrativa mítica contada, e que é muito conhecida e disseminada, mostra que o personagem *Nichiren*, por volta do ano de 1268, previu uma violenta invasão estrangeira ao Japão, que estaria para se concretizar e subjugar o seu amado país:

Os mongóis chegaram em *Kamakura* e uma carta deles exigia que o Japão se submetesse ao imperador *Kublai Khan*, ou teriam guerra. Os líderes do Japão, que na época tinha um estilo feudal, tinham os *shoguns* e os *samurais*, aquilo de espada *Katana* e tal, perceberam que o país corria um grande perigo. Mas eles não ouviram os alertas do *Nichiren*, mais uma vez. *Nichiren* sempre tentava avisar aos poderosos, mas ninguém dava ouvidos. Então, quando os mongóis atacaram pelo mar, eles encheram a costa japonesa, na região de *Kamakura*, com muitos barcos de guerra, com muitas armas. O Japão ia ser invadido e dominado facilmente, né? Não ia sobrar muita coisa não! Mas aí o *Nichiren* sentou-se em um monte, mesmo sem ninguém dar ouvidos. Ele avistou muitas embarcações mongóis e começou a orar sem parar o *Namumyohourengekyou*. Até que uma tempestade muito grande, imensa, começou e virou todos os barcos inimigos. Ele impediu uma invasão marítima, por amor ao país dele. Mas nem assim, salvando o seu país, ele parou de ser perseguido por outras *seitas* e pelas autoridades japonesas (*Kyohaku* Correia, maio de 2014).

Assim, de acordo com essas narrativas, *Nichiren Daibossatsu* passou por diversas provas de perseguição. Especificamente, o evento supracitado consiste em um importante relato, que busca legitimar a sua força e importância na genealogia da religião, enfatizando a sua fé no Mantra Sagrado, preceito básico da HBS. Após o seu falecimento, no dia 13 de outubro de 1282, portanto, aos 60 anos de idade, um segundo personagem da doutrina HBS surge. Este mestre é denominado *Nitiryu* ou “*Keirinbou*”, sendo também conhecido na vertente primordial como reestruturador da linha *Honmon* do Caminho Primordial do Sutra Lótus.

“Nasceu no ano de 1385, 103 anos após o falecimento do mestre *Nichiren*”¹⁰¹, mais precisamente no dia 14 de outubro, sendo considerado pelos adeptos como o corpo posterior (renascimento) de *Nichiren* e, também, seu sucessor.

Aos 14 anos de idade, *Nitiryu* foi ordenado monge e, aos 18, rumou à cidade de *Kyoto*, alojando-se no Templo *Myouhonji*. Em sua caminhada, *Nitiryu Daishounin* (como passou a ser chamado após ser ordenado monge) buscou enfatizar a superioridade do Caminho Primordial em relação ao Caminho Provisório definido por *Nichiren*, e combateu de forma veemente os segmentos que adotavam outros Sutas como doutrina básica.

¹⁰¹ BUTSURYU-SHU, *Honmon. Revista Lótus*: ano 8, n. 94. São Paulo, 2007, p. 03.

Ao completar 30 anos, em 1415, fundou o Templo *Honnouji*, em *Kyoto*, expandindo os seus ensinamentos às regiões *Kawati*, *Settsu*, Norte do Japão e *Okayama*. Fundou ainda mais 14 templos, sendo considerando um importante expansionista do Sutra Lótus Primordial. Além disso, *Nitiryu* também compilou textos e é considerado o reestruturador da doutrina teológica de *Nichiren*, deixando cerca de 3000 volumes de escrituras, onde esclarece questões mal interpretadas pelos adeptos e monges, traçando, assim, o Caminho Primordial.

Seguindo a linha sucessória de grandes mestres budistas, ainda é imprescindível citar e contar um pouco da estória do mestre *Ibaragui Nissui Shounin*, considerado o padroeiro da HBS no Brasil. Por ter sido o primeiro monge a pisar em solo brasileiro, este personagem tornou-se fundamental para a religião. A esse respeito, o Arcebispo Correia escreveu um livro chamado “O que é primordial” (2008), que consiste precisamente em uma biografia do mestre *Ibaragui*.

A estória começa no dia 28 de abril de 1908, quando um jovem sacerdote parte do porto de Kobe, juntamente com mais 790 japoneses, entre eles sua esposa e um irmão¹⁰². O fato de vir com familiares era uma exigência do governo japonês, que dava prioridade para a imigração de famílias, com no mínimo três integrantes.

Portanto, o primeiro budista a pisar em solo brasileiro chamava-se *Tomojirô Ibaragui*, e pertencia à corrente *Mahayana* japonesa, *Honmon Butsuryu-shu*. Essa passagem é tomada como fato para a HBS do Brasil, que reivindica o estatuto de mais antiga escola budista do país, a primeira a expandir os preceitos do Buda em solo brasileiro.

Dessa maneira, o jovem sacerdote veio em missão ao Brasil, juntamente com o primeiro grupo de imigrantes nipônicos trazidos para trabalhar nas lavouras de café. Eles atracaram no porto de Santos dentro do navio *Kasato-maru*, no dia 18 de junho de 1908.

Nesse mesmo dia, na proa do navio, *Ibaragui* realizou a primeira oração e culto budista, iniciando a sua longa missão. Após essa primeira prece, acompanhada por todos que estavam no navio, o monge e a sua família foram encaminhados para diversas fazendas pelo interior do estado de São Paulo, para trabalhar como agricultores, em um regime de semiescravidão. Tais intempéries também são sempre enfatizadas nas

¹⁰² “O irmão de *Ibaragui*, chamado *Shintara*, era um intelectual que há algum tempo estudava português para ter uma adaptação fácil no Brasil. Imigrou fingindo ser o filho de *Ibaragui*. A esposa do sacerdote, de nome *Yasumura Tiyo*, era natural da província de *Toyama* e o seu casamento com *Ibaragui* foi arranjado” (CORREIA, 2008, p. 53-54).

prédicas e gestos do Correia *Odoshi*, mostrando a sua habilidade em narrar, ao investir no caráter fabuloso e performático das estórias.

Dessa forma, Correia *Odoshi* enfatiza em seu livro que *Ibaragui* passou por caminhos longos antes de exercer o seu papel exclusivo como sacerdote da HBS¹⁰³. Assim, por causa destes contratempos, a primeira instituição budista no Brasil, pertencente à corrente HBS, foi estabelecida apenas no ano de 1936 (ou seja, 28 anos após o início da imigração nipônica ao país), pelo sacerdote *Ibaragui*¹⁰⁴.

Com a fixação dos japoneses no Brasil e o crescente apoio da HBS matriz, o trabalho de *Ibaragui Nissui* estava, finalmente, concluído. Ele falece no dia 01 de novembro de 1971, aos 85 anos de idade e, assim como o mestre *Nichiren*, possui muitas histórias fascinantes. Uma delas, narrada pelo Arcebispo Correia durante a viagem (em *Toyama*), precisamente no dia 08 de maio, conta que a esposa de *Ibaragui*, chamada *Yasumura Tiyo*, retornou para o Japão antes do monge e nunca mais o reencontrou, morrendo na cidade de *Toyama*, sua terra natal.

A fotografia da página 105 foi tirada em um cemitério em *Toyama*, na frente do túmulo de *Yasumura Tiyo*, rodeado de pedras que compõem os jazigos ao redor, com o nome dos falecidos. Na imagem, notamos novamente o Correia *Odoshi*, que narrava a história de *Tiyo* e a importância das mulheres na vida de um sacerdote homem. A sua aparência descontraída, com o sorriso aberto, chama a atenção. Embora estivéssemos em um cemitério, lugar *por vezes* associado ao sofrimento e ao luto, o clima era de tranquilidade e alegria, já que a caravana ali estava para oferecer homenagens à falecida. Também é possível pensar que a morte, em todas as correntes budistas, significa o início de uma nova vida, já que acreditam no ciclo de renascimentos e mortes denominado *samsara*. Na imagem, além do Arcebispo que sorri e levanta uma garrafa de saquê, que depois seria derramada sobre o túmulo como oferenda, temos o Bispo *Jyunsho Yoshikawa* (atualmente, o sacerdote responsável pelo templo *Rentokuji*, de Campinas) segurando uma parte dos restos exumados de *Ibaragui Nissui Shounin*. Contudo, o que mais chama a minha atenção na fotografia é a “presença fugidia” de *Tiaki*

¹⁰³ Isso porque, o intuito inicial da maioria dos imigrantes japoneses era permanecer poucos anos no Brasil, tempo necessário “apenas” para juntar fortuna num país rico em reservas minerais e metais preciosos. Porém, os planos não saíram como o imaginado.

¹⁰⁴ No caso da HBS, apenas nos anos 60 a matriz japonesa passou a enviar sacerdotes para expandir a religião e investir na educação de um crescente número de sacerdotes brasileiros. Nesta mesma década, os Sumos Pontífices, cargo máximo na hierarquia da HBS, passaram a visitar o Brasil.

Correia, filha caçula do Arcebispo, que está atrás de uma pedra, no canto inferior direito, gerando certo assombro, já que, no momento em que tirei a fotografia, não a havia visto, tendo notado a sua presença apenas quando retomei o acervo imagético.

Aqui é o túmulo da esposa do mestre *Ibaragui*, a *okussan*, que significa no Brasil “mulher de sacerdote”. As mulheres têm uma função importante para o monge. Não que eles sejam obrigados a casar, não tem isso de obrigação. Mas é bom para colocar a cabeça do monge no lugar. E outra, né? Casado, vai ser bem mais fácil pro monge ensinar, aconselhar as famílias, já que passa pelas mesmas dificuldades do dia a dia. Então, aqui é o local onde a *Yasumura* foi enterrada. E o *Ibaragui* ficou lá em São Paulo, sem ela né? Só que agora, aproveitamos a viagem e trouxemos os restos mortais, as cinzas dos restos exumados dele, né? Então, vamos colocar uma parte aqui, para finalmente eles poderem se reencontrar e ficarem pra sempre juntos. E vamos oferecer esse saquê, que é do bom viu gente? Não é do vagabundo não, é do bom mesmo! Saquezinho do bom, do “top”, como os jovens dizem por aí! Porque no Japão o pessoal oferece isso, coloca o saquê para homenagear os antepassados, os falecidos (*Kyohaku* Correia, maio de 2014).



Durante o ritual póstumo¹⁰⁵, o sacerdote-superior *Haikawa* coloca uma parte das cinzas do mestre *Ibaragui* junto aos restos da *okussan*, em um compartimento na parte de trás do túmulo (fotografia da página 107), auxiliando o Arcebispo Correia, que conta outra pequena “estória”¹⁰⁶:

Então, a gente coloca os restos que estão nessa vasilha aqui atrás, pra ficarem juntos eternamente. É um reencontro né, simbólico, espiritual, mas um reencontro. Vão ficar aqui escondidos, para ninguém incomodar, ninguém vai mexer mais com eles. Só que vamos guardar só uma parte aqui. A outra parte vai comigo e com o pessoal que vai pra Índia, porque vamos colocar essa outra parte que vai sobrar em um lugar muito importante, sagrado mesmo, né, que é o Pico da Águia, o lugar onde o Buda Histórico, o famoso príncipe *Siddharta Gautama*, Iluminado pelo nosso Buda Primordial, pronunciou o Sutra Lótus Primordial para todos, o *Namumyouhourenguekyou* dito em sânscrito-páli né, porque claro, era a língua da região, há milênios atrás, e daí foi traduzido pro japonês (Arcebispo Correia, maio de 2014).

¹⁰⁵ Falarei mais sobre os rituais póstumos, no Capítulo 6.

¹⁰⁶ É essencial destacar, novamente, que opto por utilizar o vocábulo “estória”, seguindo os passos de Vânia Cardoso, “pela implicação do sentido de confabular, uma ênfase na dimensão produtiva da narrativa”, que não é tomada como “uma oposição ao ‘real’” (CARDOSO, 2012b, p. 43). Assim, Cardoso fala de uma *individuação biográfica*, que trás “de volta a atenção ao modo como as estórias emergem tanto no espaço do ritual quanto no cotidiano”, apontando novamente “para o desvio do olhar antropológico das estórias como *objetos*, como produtos, para ‘o contar’ como um agir no mundo”, singularidade que afetaria “a forma como pensamos antropológicamente acerca das estórias que os sujeitos de nossas etnografias nos contam – e acerca das estórias que nós contamos sobre eles” (2012b, p. 60).



2.4 O caminhar etnográfico

Após mostrar as estórias biográficas sobre os grandes mestres budistas da HBS, através da “voz” do Correia *Odoshi*, faz-se necessário relatar outras narrativas vivenciadas durante a viagem ao Japão, que dizem muito sobre o Arcebispo (as suas características, a atuação social e a personalidade), a comunidade estudada (e seus rituais) e as diversas relações que permearam a peregrinação, incluindo as que eu estava inserido.

Durante a caminhada em direção ao suntuoso templo *Seifuji*, localizado em *Osaka*¹⁰⁷, o Correia *Odoshi* passou a bandeira que contém o *Butsumaru* para o presidente nacional da HBS, o fiel Sérgio *Uematsu*, para poder segurar as mãos de sua filha caçula *Tiaki* Correia (parte central da fotografia da página 110). Neste momento, o Arcebispo falou mais uma vez sobre o lugar da mulher na comunidade HBS, especificamente das *okussans*, assim como havia referenciado na passagem sobre a esposa do monge *Ibaragui Nissui Shounin*. Dessa vez, discorreu sobre *Akiko* Correia (a sua esposa) que, juntamente com a filha *Tiaki*, também estava na caravana do Japão. *Akiko* é nascida no Japão e conheceu o Arcebispo na época em que este residia no país e realizava os seus estudos e treinamentos sacerdotais.

Em relação ao casamento e ao papel exercido pelas mulheres, principalmente as “*okussans*”, Correia *Odoshi* me explicou que tal união consiste em algo fundamental na vida sacerdotal.

No que se refere ao casamento, eu chego ao ponto de dizer que ‘monge bom é o monge casado!’. Chega-se a levar até esse ponto. Não que se a pessoa preferir ser solteira não vai ser! Não tem disso aqui não! Dos nossos três grandes mestres, o *Nichiren Shounin* foi solteiro, o *Nitiryu* foi solteiro, já o *Nissen* casou! Não é porque é casado ou não casado que vai ser melhor ou pior. Mas é um conceito bom, que a gente segue, porque a pessoa casada consegue compartilhar de sofrimentos que outras pessoas passam também. E ajuda até na elaboração de ensinamentos direcionados pra família. Casando e tendo filhos o monge sabe como é a vida familiar. Na prática ajuda ao mestre, ao monge. A mulher ajuda a cuidar do cidadão mesmo! Ele tem que dar satisfação do que ele come, onde ele comeu, o que comeu, o quanto comeu, quanto gastou, se atrasou, onde chegou, nossa! Casa o cara de uma vez! Se ele não vai atingir a Iluminação tão cedo, mas pelo menos não vai retardar tanto! Porque a mulher segura, viu? É um elo que você recebe, sabe? É um elo que você recebe! Casamento é um elo sagrado! Eu caso porque eu sou apaixonado, porque eu amo, também né? Mas essa pessoa foi o *Gohonzon*

¹⁰⁷ Localizado a cerca de 800 metros do hotel onde estávamos hospedados e que contava, na época, com 50 sacerdotes e cerca de 10.000 fiéis ativos.

que encaminhou pra mim, pra eu poder atingir a Iluminação junto com ela (*Kyouhaku* Correia, maio de 2011).

No caminho, o Arcebispo também conversa a respeito dos sinais de trânsito no Japão, dizendo que todos, incluindo pedestres, ciclistas e motoristas respeitam tais sinais, não atravessando quando ele está fechado. Para provar tal teoria, me pediu para tirar uma foto com toda a caravana parada no sinal vermelho (para pedestres), mesmo não vindo nenhum carro na direção por eles ocupada. Ao fazer isso, solicitou que eu descumprisse a norma em favor de uma boa fotografia, mostrando, segundo ele, “a diferença entre a educação do brasileiro e a do japonês”. Essa situação e outras indicam uma questão importante, sobre a relação entre o ato de fotografar (o ritual da fotografia, em si mesmo) e as relações entre o pesquisador, o fotógrafo e a comunidade estudada. Como fotógrafo-antropólogo, eu era colocado em campo com uma função pré-estabelecida que, nessa ocasião em especial, fez com que eu rompesse com um certo *ethos* japonês (no caso, o de respeitar as sinalizações de trânsito, mesmo não vindo nenhum carro), em prol de uma boa fotografia¹⁰⁸.

Se fosse no Brasil, todo mundo passava, né! Dá até uma vontade, uma tentação de atravessar na hora errada! Mas tem que esperar, porque o japonês espera. Pode não estar passando carro nenhum, tudo deserto mesmo, mas ele não vai. Igualzinho no Brasil, né? Hehehe! Mas você pode ir para tirar uma foto nossa atravessando no sinal verde. Vai lá! (*Kyouhaku* Correia, maio de 2014).

¹⁰⁸ Esse aspecto será melhor abordado no Capítulo 7.



Ao chegar ao destino da caminhada, nos deparamos com o templo *Seifuji*. Na entrada do *Oterá*, a caravana encontrou o presidente do Templo local, que recebeu os cumprimentos e as saudações de todos os integrantes em um ato cerimonial que se repetiria por todos os outros monastérios visitados no Japão. **O que chamou a atenção dos caravanistas eram as proporções deste templo, que foi reformado e passou de uma construção antiga, nos moldes arquitetônicos orientais, para uma edificação mais contemporânea, ao estilo de uma “modernidade tecnológica” comum no Japão. É composto por dois prédios de igual formato, sendo que em um deles ficam os aposentos dos sacerdotes, as salas de reunião e a secretaria, e, no outro, ficam as entidades assistenciais deste *Oterá*, que conta com asilo, creches e outros trabalhos sociais. Entre os dois prédios, na área central, temos o *Hondo* (nave do Templo) e os demais locais de orações e rituais. Estes detalhes arquitetônicos podem ser mais bem notados por meio da imagem fotográfica disponibilizada na página 112.**

É possível ver, também, a presença de uma grande bandeira budista¹⁰⁹ e de diversos *Butsumarus* ornamentando a fachada do templo, que foi preparado exclusivamente para receber o grupo brasileiro, recepcionado por muitos sacerdotes e fiéis locais.

¹⁰⁹ O significado simbólico das cores da bandeira budista será explicitado no Capítulo 3.



Logo na escadaria principal que dá acesso ao *Hondo*, o Arcebispo Correia pede, então, para que eu tire a primeira fotografia desse grupo. Ele se incumbiu de posicionar todos, fiéis e sacerdotes, brasileiros e japoneses, servindo como uma espécie de assistente fotográfico (fotografia da página 114).

Durante a tomada, diversos outros fotógrafos, amadores e profissionais, se encontravam ao meu lado. Mas o *Odoshi* brasileiro diz a todos para prestarem atenção e focarem os seus olhares no “Elias”, fazendo referência ao meu último sobrenome, que constava no meu passaporte e com o qual fui recebido na caravana, a despeito da minha preferência pelo sobrenome japonês “Nakaóka”, reconhecendo, ou melhor, estabelecendo e legitimando o meu papel como fotógrafo oficial da caravana. Ele utiliza a frase “*Elias sam no chachin*”, que significa, em uma tradução livre: “O Elias vai fazer a foto” ou “O Elias é o fotógrafo”. Tal comentário se repete ao longo de toda a viagem. A cada foto da comunidade, o Arcebispo se refere a mim como “Elias”, dizendo que sou o fotógrafo oficial da peregrinação¹¹⁰. **Além disso, é perceptível que, sempre após as fotografias oficiais, o Arcebispo fazia questão de que eu também aparecesse conjuntamente com o grupo¹¹¹.**

¹¹⁰ Tal constatação aqui elencada será devidamente analisada na terceira parte da tese, mais precisamente no Capítulo 7, dedicado a pensar a fotografia como um “ritual contemporâneo”.

¹¹¹ Essa relação traçada entre mim e o Correia *Odoshi*, que ficava mais aparente em situações como essa, demonstra que a construção da etnobiografia depende da capacidade de “intercambiar experiências”, aqui pensadas não como algo totalmente subjetivo (ou romantizado) ou “uma percepção puramente racional” (PASSEGGI, 2011, p. 149), mas como uma “construção do sujeito ao travar uma batalha entre as percepções ‘subjetivistas e racionais’”, sendo necessário, dessa forma, refletir sobre o encontro entre pessoas (o fotógrafo-antropólogo, o nativo que conta as histórias, os nativos que as escutam), produzido a partir de uma relação em que estas se transformam através do contato (Gonçalves, 2012b, p. 22-23). Assim, é necessário refletir sobre a etnobiografia, “produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação”. Gonçalves (2012b, p. 23) nos dirá, neste sentido, que “é o narrador que, em última instância, decide o que é relevante ou não para ser tomado como fundamentação de sua narrativa”, deslocando “o problema de querer apreender uma vida ou escrever uma vida para o modo como se constrói a narração, seja por parte do narrador, do pesquisador ou de ambos” (2012b, p. 23).



Após as primeiras fotografias em grupo, por volta das 11 horas da manhã os peregrinos sobem para o *Hondo*, local do culto matinal. Essa cerimônia estava repleta de fiéis, pois foi realizada em uma terça-feira de feriado no Japão. Dentro da nave do Templo existia um setor destinado previamente para os caravanistas. No local, havia diversas fileiras horizontais de cadeiras (bancos com almofadas), dispostas em três grupos verticais, sendo que a caravana ficou na parte central da frente. Porém, as quatro primeiras fileiras desse bloco (e também dos outros dois blocos laterais) estavam reservadas para os japoneses mais idosos e/ou mais antigos e graduados na religião, pois, assim como acontece com os sacerdotes, também existe um sistema hierárquico entre os fiéis, normalmente estabelecido por senioridade, tanto pela idade quanto pelo tempo de inserção na religião (ou tempo de conversão, como é mencionado no Brasil)¹¹². **Essa composição pode ser acessada através da visualização da fotografia da página 116, na qual, novamente, ressalto o olhar que a pequena *Tiaki*, localizada na parte central da imagem (ao lado da mãe), devolve na direção da minha objetiva.**

¹¹² Ver Capítulo 6, sobre os rituais e as relações hierárquicas da HBS.



Dessa forma, os sacerdotes tomam suas posições no *Gohouzen* (Altar) e o culto tem início. Noto que na posição de celebrante está um bispo japonês, o *Odoshi* responsável pelo *Oterá*. Como cocelebrante está o Arcebispo Correia, que fica exatamente atrás do celebrante, enquanto os demais ocupam os bancos laterais sobre o Altar Sagrado.

No início, realizei fotografias apenas a partir das costas e dos perfis dos sacerdotes, o que resultou na imagem da página 118¹¹³, em que podemos notar a presença de um grande *taiko* (tambor japonês), tocado durante toda a cerimônia pelo sacerdote que está próximo a ele. Ao rever o instrumento musical que ajuda a ritmar os rituais de emanção do *Namumyohourenquekyou*, rememoro e chego a escutar o som vigoroso que ecoava por todo o *Hondo*¹¹⁴. Além disso, me recordo das vozes do coral formado exclusivamente por mulheres (exceto pelo regente, que era um homem) fiéis do templo *Seifuji*, que se encontram na parte esquerda da imagem, em segundo plano. Também noto a riqueza de detalhes, cores e texturas das vestimentas dos sacerdotes e a postura e os gestos de reverência diante da Imagem Sagrada, que pode ser vista, um pouco desfocada, na parte superior direita da fotografia.

¹¹³ Não é permitido aos fiéis e outros visitantes subirem no Altar Sagrado no momento do culto. Porém, percebi que um fotógrafo local fazia imagens a partir de duas passagens laterais ao Altar, que ficavam bem próximas (as duas passagens eram simétricas) dos sacerdotes que comandavam o culto, em um ângulo mais frontal. Apesar do receio de chamar a atenção, me aventurei e fotografei com resultados significativos e que considero, também, como esteticamente importantes. Além disso, por pertencer de alguma forma à caravana e ser legitimado como fotógrafo oficial pelo Arcebispo Correia, ninguém me repreendeu neste (e em outros) momento(s). O motivo, segundo o comentário posterior de um interlocutor, é que “por ser estrangeiro e turista, pode tudo, os japoneses não ligam e já estão acostumados com os ocidentais”. Sobre os locais que são “tabus”, ver capítulos 6 e 7.

¹¹⁴ Essas questões referentes ao local do antropólogo/fotógrafo serão detalhadas e analisadas no Capítulo 7.



O Altar Póstumo, o Altar dos Grandes Mestres (*Nichiren, Nitiryu e Nissen*) e o Altar Sagrado principal estavam repletos de oferendas, como *gohan* (arroz japonês) e *saquê* (saborosa bebida alcoólica japonesa, obtida através da fermentação do arroz), que depois serviriam como alimento para os sacerdotes. No altar central encontravam-se, ainda, os arranjos de flores japoneses, o *Ikebana*, que ornamentam o altar e servem como homenagem e gesto de devoção à Imagem Sagrada (fotografia da página 120¹¹⁵).

¹¹⁵ Essa fotografia foi escolhida para compor a capa da tese e o Caderno Visual I, cuja análise pormenorizada já foi realizada. Não retomarei, aqui, todos os detalhes que me levaram a selecionar a imagem em questão.



Nesse caso, é fundamental mencionar que apesar de fazer referência de forma enfática às experiências vivenciadas no Templo *Seifuji*, por este ser um dos maiores *Oterás* do Japão (tanto em espaço físico, quanto em número de fiéis e de sacerdotes residentes) e ter sido o primeiro e o último templo visitado (em dois grandes eventos de recepção e despedida da caravana brasileira), ocorre que em todos os *Hondos* (naves dos Templos), tanto nos japoneses quanto nos brasileiros, essa disposição dos altares e a presença das estátuas do mestre *Nichiren* são constantes e uma regra a ser seguida. **Pude notar, também, a existência de uma bela ornamentação dourada sobre a imagem sagrada e a estátua em todos os santuários visitados, que representa a “Terra Pura de Buda”¹¹⁶ (parte superior da fotografia da página 122).**

¹¹⁶ O “Paraíso Budista”, como é chamado no Brasil, está presente em todos os templos visitados no Japão e também faz parte do cenário religioso dos templos brasileiros.



De fato, entre os dias 03 e 12 de maio visitei diversas cidades do Japão, participando de importantes cerimônias rituais, como o grande culto de inauguração do novo *Hondo* (ou nave) do Templo *Seifuji* já mencionado e de celebrações em outros nove *Oterás* dessa corrente (dos mais de duzentos e setenta existentes no Japão¹¹⁷), nas cidades de *Toyama, Kyoto, Yokohama, Nara, Osaka, Tokyo, Kamakura* e *Hiroshima*.

Na cidade de Nara, aliás, foi cunhado o Sino da Paz (fotografia da página 124), artefato idêntico ao localizado na cidade de Hiroshima¹¹⁸ e que simboliza o ideal Budista da paz¹¹⁹. Uma cerimônia da HBS foi celebrada no local, com um altar improvisado para abençoar tal objeto, que posteriormente foi levado ao Brasil e, atualmente, ornamenta o Santuário Ecológico da HBS, sediado na cidade paulista de Tapiraí. O sino foi recebido na cidade em um grande evento que também presenciei.

Correia *Odoshi* me contou a sua versão da “estória do sino” em um momento posterior e mais reservado, já que na ocasião a cerimônia não foi celebrada por ele, mas por um bispo japonês que residia em *Nara*. Quando o interroguei sobre a importância daquele grande artefato, a forma e o conteúdo da sua narrativa acentuaram a importância e o aspecto grandioso, tanto físico quanto simbólico, do sino. Segundo o Arcebispo, esse instrumento “foi forjado em uma temperatura altíssima, de 1200 graus em duas grandes caldeiras, e simboliza toda a esperança na paz mundial, assim como o original que fica em *Hiroshima*, que mostra o ideal budista da harmonia entre os seres”. **Uma das caldeiras, aliás, pode ser visualizada na imagem da página 124, assim como a intensa fumaça e o líquido em ebulição que parecem certificar o relato do bispo brasileiro.** Nessa mesma ocasião, o sacerdote responsável por liderar o ritual foi presenteado pela caravana brasileira com peles, ametistas e dinheiro, como forma de homenagem por parte dos visitantes¹²⁰.

¹¹⁷ Informação contida no site oficial da HBS do Brasil. Disponível em: <www.budismo.com.br/introducao-ao-budismo/budismo-primordial/>. Acesso em: 10 mar. 2017.

¹¹⁸ Este sino original foi colocado em *Hiroshima* após a Bomba atômica que assolou a cidade, durante a Segunda Guerra Mundial, causando milhares de mortos e feridos, além da destruição material e contaminação do ambiente e do ar.

¹¹⁹ No mesmo mês da peregrinação (maio de 2014), o Arcebispo Correia contou à caravana que o então primeiro-ministro do Japão, *Shinzo Abe*, apresentou em uma entrevista coletiva uma nova proposta legislativa, tentando alterar a Constituição Pacifista, em vigor desde 1945, período do fim da Segunda Grande Guerra, que limita as atividades das tropas japonesas à defesa do seu próprio território.

¹²⁰ No entanto, o sacerdote responsável por celebrar a inauguração do Sino teria recusado e devolvido, de maneira educada, a doação de 70.000 ienes (cerca de R\$ 2.000,00) do grupo brasileiro, além de ceder ao próprio Arcebispo Correia mais 30.000 ienes (cerca de R\$ 870,00), para ajudar no pagamento do jantar de despedida da caravana, realizado no dia 12 de maio de 2014.



Já na cidade de *Hiroshima*, os peregrinos viram o Sino da Paz “original”, localizado junto ao grande complexo turístico que se tornou a região do epicentro da Bomba Atômica que destruiu boa parte da cidade, em 1945. **Além disso, um culto póstumo, em homenagem às vítimas do bombardeio, foi celebrado pelo Correia *Odoshi* em frente ao imenso museu que abriga os resquícios desse terrível acontecimento (fotografia da página 126¹²¹).**

¹²¹ Esta fotografia é uma das cinco escolhidas para compor o Caderno Visual I, cuja análise detalhada já foi realizada.



Ainda no Memorial da Paz, a caravana se reuniu para mais uma fotografia em grupo, em frente à cúpula *Genbaku*, o edifício mais próximo ao epicentro da bomba atômica a “sobreviver” ao bombardeio (fotografia da página 128) e que aparece como pano de fundo da imagem, juntamente com alguns *sakurás* (árvores cerejeiras). A imagem em questão serviu, posteriormente, como *souvenir*, como fonte de memórias da viagem. Eu possuo, ainda, uma segunda versão desse tipo “clássico” de fotografia, já que, depois da foto do grupo, troquei rapidamente de lugar com *Kenji Haikawa*¹²², que fez às vezes de fotógrafo para que eu posasse juntamente com os peregrinos.

¹²² Filho caçula do *Odoshi Haikawa*, que atualmente é sacerdote do Templo *Seifuji*, no Japão, sendo nomeado *Jyunkei Haikawa*.



Depois de *Hiroshima* fomos para a cidade de *Kyoto*, onde a comitiva brasileira visitou o Templo *Tanjyouji*, prestando homenagens e presenteando o 19º Sumo Pontífice (ou “*Gokoyuu*”, termo japonês) da HBS, chamado *Kajimoto Nitiei Shounin*¹²³, com uma grande pedra ametista (fotografia da página 131). Os Sumos Pontífices¹²⁴ são considerados descendentes diretos do Grande Mestre *Nissen Shounin*, além de líderes religiosos de todos os fiéis e sacerdotes da HBS. Costumeiramente, eles exercem de forma paralela o cargo de Bispo da Matriz Mundial (Templo Fundamental) durante todo o seu mandato, que dura quatro anos, podendo ser reeleitos uma única vez, por igual período.

Segundo o Arcebispo Correia:

Enquanto é *Gokoyuu*, ou Sumo Pontífice, como chamamos lá no Brasil, ele fica responsável por todas as decisões mais importantes, como a celebração de cultos comemorativos, visitas periódicas aos templos, declaração de normas e metas oficiais, permissão de graduação aos sacerdotes, estabelecimento ou extinção de artigos do Estatuto da HBS. É o Sumo Pontífice, o nosso papa né, que nomeia os diretores da HBS, bispos, emite declaração de honra ou censura, tanto pros fiéis quanto para os sacerdotes. E apenas os sacerdotes que possuem o grau de Pontífice podem concorrer ao cargo, e essa eleição acontece por aclamação de todos os outros pontífices, por unanimidade mesmo, não pode ter dúvidas na escolha (Arcebispo Correia, maio de 2014).

Em relação ao fato de cada *Oterá*, representado sempre por um bispo responsável, receber um bom presente proveniente de doações prévias realizadas por todos os membros da caravana, com um valor próximo de 25.000 ienes (na época, cerca de R\$ 550,00), Correia *Odoshi* conta que:

Aqui o negócio também é meio complicado. Não é só brasileiro que tem isso. Não diria que é ego, né? Mas ninguém gosta de ficar pra trás, de não ser valorizado também! Então, tem que tomar cuidado, muito cuidado mesmo. A gente pediu para o pessoal da caravana doar aqueles valores lá que você teve acesso, e doou também, porque precisa fazer essa homenagem, dar o presente para cada templo visitado e para os bispos mais atuantes, importantes mesmo, né? Mas tem que pensar que eles nos recebem, todo templo prepara café, chazinho, o outro almoço, jantar. Dão brindes, lembranças pra muitas pessoas, todo mundo ganha lembrança igual. Fora a mobilização dos

¹²³ *Kajimoto Nitiei Shounin* faleceu no dia 03 de setembro de 2017, aos 95 anos de idade. O pai de *Kajimoto Nitiei Shounin*, chamado *Kajimoto Nissatsu Shounin*, foi o 11º Sumo Pontífice e o primeiro líder da HBS a pisar em solo brasileiro, em 1955.

¹²⁴ No Japão, utiliza-se o termo *Gokoyuu* para designar o sacerdote com grau hierárquico mais elevado e chefe religioso. Porém, ao contrário dos papas cristãos, o Sumo Pontífice da HBS possui um mandato temporário, sendo substituído por votação entre os sacerdotes superiores.

sacerdotes e fiéis para nos receberem da melhor maneira que podem. E tem outras coisas. Porque, também, quando eles vão pro Brasil, eles também levam presentes, ótimos presentes mesmo! Mas lá têm 10 templos, aqui tem quase 400. Então, a gente trás essas peles de boi, que eles adoram, ficam doidos quando vê, porque são bonitas mesmo! E as ametistas também, porque no Brasil tudo isso tem de monte e aqui não. Lá é caro, mas aqui é muito mais. E não é só valor de dinheiro, da grana, mas consideração, respeito, uma coisa meio que simbólica, de dar atenção pra eles. E damos a doação pro templo e pros bispos que visitamos em forma de dinheiro. Mas o que acontece? Um conversa com o outro né? Fala assim: “Ah, eu ganhei um presentão, você viu? Uma pedra enorme, maravilhosa e tal”! Aí um conversa com o outro e meio que querem comparar as coisas. É complicado, tem que ter cuidado com isso (*Kyohaku* Correia, maio de 2014).



Apesar de não ser mais o Sumo Pontífice em exercício na época da viagem, estar em uma idade avançada (92 anos) e com dificuldades de se equilibrar de pé e falar¹²⁵, o *Odoshi Kajimoto* fez questão de celebrar um culto e realizar uma prédica, ensinando alguns preceitos da HBS. **Ao seu lado, um sacerdote japonês anotava as explicações na metade de um quadro, enquanto o Arcebispo Correia escrevia a tradução em português na outra parte do mesmo suporte – sendo que é comum, para ele, exercer tal função, tendo traduzido boa parte das orações e prédicas contidas no *Myookooichiza* (livro litúrgico da HBS) para o português –, para que os componentes da caravana, que não dominavam o idioma japonês, pudessem compreender os ensinamentos (fotografia da página 133).**

¹²⁵ Na fotografia da página 131 o *Odoshi Kajimoto* posa ao lado de Sérgio *Uematsu*, então presidente dos fiéis da HBS do Brasil, e de um sacerdote local, que segura a oferenda brasileira, uma grande e pesada ametista. Por causa da sua condição física frágil, o Sumo Pontífice não conseguiu, após ter tentado duas vezes, segurar o objeto da homenagem.



Após essa visita ao 19º Sumo Pontífice, a caravana preparava-se para se despedir do Japão. Ou, pelo menos, uma parte dela, que partiria para a Índia no dia 12 de maio de 2014, na qual eu estava incluído. Dois dias antes, em um evento de despedida realizado na cidade de Tóquio, que também contou com a presença de fiéis e sacerdotes japoneses, houve uma confraternização animada por uma banda e cantora local, que alternava canções japonesas e brasileiras, com um sotaque charmoso. **Além desse esforço de trazer artistas nipônicos fluentes em português, era possível notar a presença de inúmeras bandeiras dos dois países, que foram distribuídas na entrada do salão de festas, acentuando a importância dada pela HBS na relação de irmandade entre as duas nações (fotografia da página 135).**



No dia 12 de maio de 2014, o grupo retornou à cidade de *Osaka*, revisitando o Templo *Seifuji*. Após um culto de despedida (um ritual de separação), voltado principalmente para agradecer a visita da caravana brasileira e suplicar à Imagem Sagrada uma boa viagem para as comitivas que seguiam para a Índia e para a China, todos se reuniram na *hotaku*, que significa “moradia do bispo”.

Durante a reunião no referido local, ocorreu uma cerimônia do chá (*chanoyu*), tradicional prática cultural no Japão, com influências do *Taoísmo* e do *Zen* Budismo. **Após a cerimônia, que também ocorreu de forma mais resumida em todos os outros Oterás visitados, os participantes tiram mais uma fotografia, outro souvenir, dessa vez de despedida. Nela, é possível notar, novamente, a presença da bandeira do Brasil. Além disso, o Arcebispo Correia não está na imagem, em um dos raros momentos em que se fez ausente na viagem (fotografia da página 137). Foi possível notar, durante esses eventos (culto no *Hondo* e cerimônia do chá), que os fiéis do Brasil pareciam um pouco perdidos e desorientados sem a presença do Correia Odoshi¹²⁶.**

Em uma conversa posterior, o Arcebispo me contou que estava ausente porque foi beber e celebrar com o *Odoshi* de *Kamakura*, visitado um dia antes pela comitiva. Afirmou que demorou um pouco mais do que o previsto, porque o seu amigo monge, segundo as palavras do Correia, “ficou dormindo” na sua “frente, por cerca de uma hora”. Após a única confraternização que não contou com o Correia *Odoshi*, portanto, a caravana se preparava para partir rumo à Índia e ao Nepal, região na qual, segundo o mito budista, o Buda Histórico peregrinou, expandido os preceitos da sua doutrina, através, também, de narrativas marcadas pela oralidade.

¹²⁶ Nesse sentido, sugiro a leitura do artigo etnobiográfico produzido por Roberto Marques, sobre “Alexandre e o forró eletrônico”. Marques (2012b, p. 66) afirma que, ao falar de Alexandre (seu interlocutor privilegiado no contexto de campo que acompanhou, que consiste em um conjunto de festas que tocam o gênero musical forró) fala também de “forró eletrônico, de Cariri, do Nordeste, assim como sobre questões de gênero, de festa e de criação. No mesmo sentido, penso que, ao falar do Arcebispo Correia, também falo da HBS, de suas narrativas míticas, estórias, rituais e relações diversas (entre fiéis e sacerdotes, entre Brasil e Japão, etc). Como Marques (2012b, p. 79) sugere em relação a Alexandre, penso que o percurso do Correia *Odoshi* “provavelmente tangencia tais categorias sem se confundir ou explicar nenhuma delas”, fazendo isso ao assumir múltiplos papéis, como sacerdote “comum”, Arcebispo, teólogo conhecedor da doutrina e dos mitos religiosos, erudito que estudou e é reconhecido no Japão, pai de família, líder político, entre outros. A *performance* do Arcebispo Correia, assim como a de Alexandre, “é uma escrita de si”. Enquanto o último, ao longo de uma festa, coloca-se como “pivô em torno do qual o grupo, a festa e o forró funcionam” (2012b, p. 79); o primeiro também é o epicentro dos acontecimentos da peregrinação. Marques também ajuda a refletir sobre a questão da peregrinação, pois trabalha em um local onde “a circulação confere um roteiro para a visualização de diferentes formas de interações”, cujos “roteiros apenas são acessados a partir de uma possibilidade de trânsito” (2012b, p. 76).



3. O MITO BUDISTA: ESTÓRIAS RECONTADAS

Ao partir do Japão, a caravana da HBS do Brasil, composta por quatro sacerdotes e 35 leigos se segmentou em três partes. Um pequeno grupo permaneceu no local, continuando com as visitas aos Templos da religião no país; o segundo partiu para a China e o terceiro e maior, no qual eu estava inserido, se enveredou para a Índia e o Nepal.

Assim, ao acompanhar este grupo, participei de uma peregrinação por todos os locais mitológicos e sagrados do Budismo. Dessa forma, tive acesso a diversos mitos budistas, por meio das narrativas dos três guias da caravana¹²⁷ e de alguns interlocutores locais. Essas narrativas eram sempre mediadas pelas intervenções, traduções e versões do Arcebispo Correia. Dentre elas, tive acesso aos mitos do nascimento, peregrinação, vida – envolvendo vários momentos, como o Nirvana, os ensinamentos, os locais onde morou, etc. – e falecimento físico do Buda Histórico, também conhecido como Buda *Shakyamuni*.

Diante dessas relações novas e complexas, uma importante indagação surge, logo de início: como (re)articular um conjunto de narrativas heterogêneas dentro do próprio texto etnográfico? Neste sentido, Scott Head nos dirá que a resposta é tão sucinta quanto a pergunta: através do *movimento* entre os sujeitos implicados nestes modos de escrever¹²⁸ (2012, p. 83).

Em outros termos, desejo enfatizar que todas as histórias que relato a seguir foram contadas e/ou traduzidas pelo Correia *Odoshi* na língua portuguesa, sendo que a questão da tradução, por si, já implica em uma (re)interpretação das narrativas

¹²⁷ Que falavam em inglês e japonês.

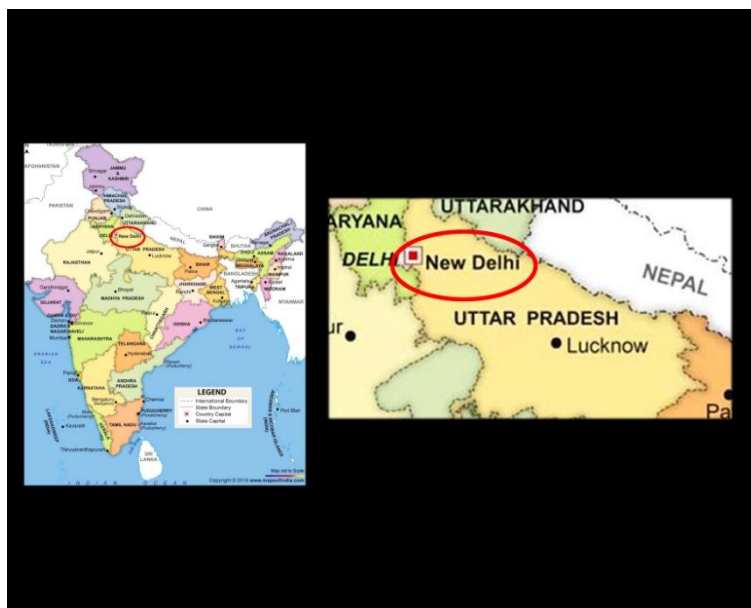
¹²⁸ Para Head, o sujeito que nos concerne não nasce num dado momento no tempo, mas a partir da percepção sustentada do encontro entre o ‘eu’ e o ‘outro’ envolvido na produção do conhecimento antropológico, correspondendo a um *duplo encontro*: não só o encontro desses no campo, ou seu reencontro tal como representado no texto etnográfico já acabado, mas a relação de alteridade experimentada no ato de escrever. Como aponta Jean-Paul Dumont (1986), os problemas tanto políticos quanto epistemológicos com respeito ao conhecimento antropológico não foram subitamente resolvidos a partir da substituição da relação antes concebida como entre “um sujeito antropologizante e seus objetos antropologizados” por uma relação agora concebida como sendo entre ‘sujeitos’; isto, em parte, porque não adianta pressupor que a relação encenada no texto seja essencialmente a mesma que aquela encenada no campo. Pensar o sujeito da antropologia a partir do duplo encontro entre o ‘eu’ e o ‘outro’ no campo e no texto implica pensar a partir da percepção da *dissonância* entre esses momentos e lugares, de tal modo que a relação intersubjetiva *permanece em jogo* (HEAD, 2012, p. 85). Ao afirmar que “uma ‘cultura’ é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções”, Clifford (1998, p. 49) também ressalta as tensões envolvidas neste complexo jogo de forças, formas e no próprio tecer da escrita.

pronunciadas pelos guias locais, que acentuam ou obliteram algumas partes e precipitam, dessa forma, as complexas relações em jogo no contexto do campo. Tal análise foi possível pelo fato de eu ter gravado todas as falas pronunciadas pelos guias e pelo Arcebispo, tomando o tempo necessário para, posteriormente, transcrever, traduzir¹²⁹ e analisar (até comparativamente) as nuances das mesmas¹³⁰.

Assim, parto do pressuposto, juntamente com Chiesa (2012), que analisa o contexto de religiões como o Espiritismo, a Umbanda e o Candomblé, que pensar as diferentes religiões através de uma dualidade entre escrita e oralidade é reduzir a dimensão da experiência vivida a um simples modelo analítico, pensando, dessa maneira, “a aquisição do saber religioso como um processo que percorre a totalidade da experiência humana, entendida em termos multissensoriais” (2012, p. 217-218).

3.1 Narrativas sobre os mitos budistas

Imagem 2: Nova Delhi



Fonte: adaptada a partir de imagem retirada do banco de dados do Google¹³¹.

¹²⁹ Realizei a tradução das narrativas em inglês, enquanto tive o auxílio de minha mãe para traduzir as falas em japonês.

¹³⁰ Além disso, algumas das narrativas foram enriquecidas com conteúdos e detalhes provenientes dos textos escritos do Arcebispo Correia, como o livro que escreveu sobre a chegada da HBS ao Brasil ou nos vários artigos espalhados pelas edições da “Revista Lótus”, informativo institucional da religião.

¹³¹ Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

A caravana aportou em terras indianas no Aeroporto Internacional *Indira Gandhi*, localizado na capital do país, *Nova Delhi*. **A partir daí, o grupo seguiu rumo a um hotel, onde foi caracterizado tipicamente como turistas, com colares compostos por arranjos de flores ornamentando o pescoço, usualmente oferecidos para esse tipo de viajante (fotografia da página 141).**

Embora estivesse um pouco constrangido, cedi ao pedido do Arcebispo para que também trajasse o adereço floral e posasse com os componentes da caravana. A imagem a seguir consiste em uma típica fotografia de grupo, na qual chama a atenção os pequenos conjuntos formados por familiares: na parte superior esquerda, quase constituindo um triângulo de visualização, está a família *Tanaka* (*Satimi*, Francisco e Fernanda); ao lado dos três, os *Miura* (*Toshi* e *Shoji*, este último portando uma câmera fotográfica no pescoço, junto com o ornamento de flores, com um longo cordão). Ao lado deles, no canto superior direito, está o *Correia Odoshi*, com um sorriso descontraído, apoiando sua mão esquerda sobre o ombro de *José Sasaki*, cuja posição e postura parece um pouco rígida e desconfortável. Na parte central inferior temos *Armando Itagaki* e *Tomoko Itagaki*, casal de mãos dadas, com o qual tive um convívio bem próximo, sempre andando juntos durante toda a caravana. Vendo a imagem com cuidado, percebo que faltam alguns integrantes, mas não me recordo onde estavam no momento da fotografia. A imagem traz à tona lembranças, bem como lacunas, lapsos e esquecimentos, que juntos compõem a memória.



Logo depois dessa fotografia no saguão do hotel em *Nova Delhi*, alguns sacerdotes japoneses, um do Sri Lanka, e os fiéis dos templos visitados no Japão juntaram-se à caravana brasileira. Nesse grupo retardatário estava o sacerdote superior *Seijun Nagamatsu* (japonês), que passou a dividir a liderança dos peregrinos com o Arcebispo Correia, sendo os responsáveis, também em parceria, pelas realizações das cerimônias rituais.

Ao visualizar a fotografia da página 143, recordo-me da mesa farta, com muita comida, saquê e cerveja. Na ocasião, os sacerdotes superiores Correia e Nagamatsu, em pé e em primeiro plano (o primeiro na direita e o segunda, na parte esquerda da imagem), foram os cicerones do jantar e realizam a oração para agradecer o alimento e a reunião dos dois grupos, dispondo os integrantes das caravanas de forma intercalada, com japoneses e brasileiros “misturados” para que houvesse interação. Ao fundo, atrás do *Odoshi* brasileiro, dois dos três guias da excursão observam tudo, enquanto outro sacerdote, de pé (no canto esquerdo), filma uma narrativa do Arcebispo.



No dia seguinte, a caravana de brasileiros e japoneses seguiu, novamente de avião, em direção à cidade de *Patna*, no Estado de *Bihar*, onde iniciou, finalmente, a jornada pelos locais mitológicos budistas, cortando a região norte da Índia e sul do Nepal, local árido, com temperatura média superior a 40°, onde o Buda teria disseminado os seus 84.000 ensinamentos, conhecidos como Sutas.

Na imagem a seguir (fotografia da página 145), temos dessa vez o grupo inteiro reunido, com o prédio principal do aeroporto, ao fundo. Na parte central estão as *bachians* (vovós japonesas), que seguram a bandeira da caravana (com o logo de um camelo e o nome da agência organizadora da excursão), enquanto eu portava na mão esquerda, a pedido do Correia *Odoshi*, a bandeira da HBS do Brasil e, na mão direita, a mochila contendo os equipamentos fotográficos. O intuito de retomar e mostrar essa e outras fotografias nas quais apareço, tanto neste capítulo quanto no anterior, é enfatizar o fato de que, mesmo não sendo um “fiel convertido”, também fazia parte do grupo de caravanistas e, por isso, era convidado para participar em todas as fotos de grupo. Ao ver a imagem a seguir, também consigo “sentir” as altas temperaturas desse dia, por causa das sombras duras, os óculos escuros, chapéus, bonés e os olhos das pessoas entreabertos por causa da forte luminosidade.

Mas, ao fundo, duas figuras chamam a atenção: o Correia *Odoshi* está com os dois braços bem abertos, esticados, fazendo com ambas as mãos o sinal “V”, com as palmas voltadas para fora, o que pode ser pensado como um gesto sobrevivente com vários significados, como vitória ou, o que seria mais apropriado no Budismo, como o gesto da paz. Além disso, é interessante notar que os japoneses, costumeiramente, ao posar para uma fotografia fazem tal gesto com as mãos, acompanhado da fala “*cheese*” (queijo, na língua inglesa, mas cujo som se assemelha com algo como “*chíízú*”), termo semelhante ao “*xíís*” usado no Brasil, para que a pessoa saia na foto sorrindo e com os dentes à mostra. Em contrapartida, o *Nagamatsu Odoshi* também realiza um gesto instigante, estendendo a mão esquerda e fazendo um sinal de positivo (aprovação) com o dedo polegar, chamado no Brasil de “joia”¹³².

¹³² Durante a viagem, notei que os dois sacerdotes-superiores possuem, simultaneamente, características dos *ethos* –, como dirá Bateson (1936, 1942) sobre os nativos das ilhas da Nova Guiné e de Bali –, japonês e brasileiro.



Imagem 3: Patna



Fonte: adaptada a partir de imagem retirada do banco de dados do Google¹³³.

Ao partir de *Patna*, a caravana seguiu o roteiro pré-estabelecido e enviado pelo Correia *Odoshi* meses antes da excursão ocorrer. Neste sentido, me recordo que no voo de *Nova Delhi* para *Patna* estava sentado ao lado do Arcebispo, em uma poltrona previamente reservada por ele (propositadamente ao seu lado?). Apesar do fato do sacerdote ter dormido por boa parte do voo¹³⁴, pudemos falar sobre outros contos budistas e, também, sobre o Dalai Lama e o Budismo Tibetano, já que eu estava com um livro sobre este tema.

Ele também relatou, novamente, que já havia realizado a viagem para a Índia e o Nepal algumas vezes, ao dizer que “até já bebo água de torneira! As pessoas ficam assustadas, né? Porque todo mundo fala que se tomar água de torneira vai dar dor de barriga, vai ficar mal, o pessoal tem medo até de beber água por engano quando tá no banho. Mas eu já me acostumei... No máximo uma dorzinha de leve, né?”¹³⁵. Assim, percebo que também nessa fase da peregrinação ele tinha uma espécie de “roteiro narrativo” e atuava como um tipo de “guia turístico”, que conhece muito bem o contexto da viagem e remonta as narrativas a cada novo contar (novamente, acionando os personagens do *bricoleur* e do *trapeiro*).

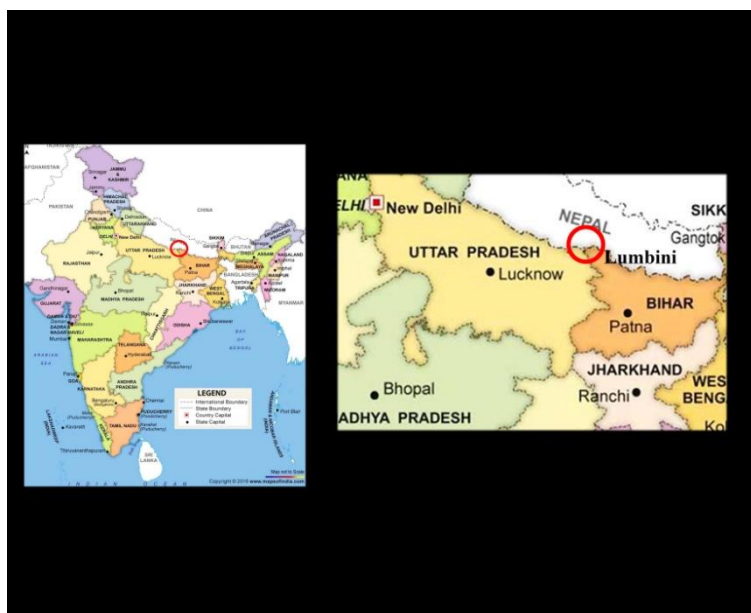
¹³³ Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

¹³⁴ Em outra conversa durante o voo, ele se desculpou, dizendo que aproveita todas as oportunidades disponíveis para dormir, pois “às vezes não tenho tempo para isso”.

¹³⁵ Essas conversas mais informais não foram gravadas. O que fazia, nesses momentos, era tomar pequenas notas no celular para relembrar tais narrativas.

O contexto do início da excursão remonta, portanto, a cronologia “oficial” da religião, como consta nos diversos livros escritos sobre o Budismo¹³⁶, que afirmam que o Buda, e com ele o Budismo, surgiu em uma região chamada *Lumbini*, que atualmente fica localizada no Nepal, perto da fronteira com o norte da Índia. No entanto, ao optar pelas falas cosmogônicas do Correia *Odoshi*, que assumem, de fato, um caráter mítico, é fundamental perceber que tais narrativas dão orientações de comportamentos e ações cotidianas, isto é, atualizam uma certa ética da vida prática das pessoas que as utilizam¹³⁷. Neste caso, essas reatualizações também vão ao encontro com as características que a HBS assume no Brasil, ao se intitular como uma religião/instituição, cujo ideal principal é o de expansão do ensinamento primordial. No limite, constitui-se como um Budismo moderno, ligado ao mundo atual e cuja prática é fácil de ser incorporada¹³⁸.

Imagem 4: o local de nascimento do Buda Histórico



Fonte: adaptada a partir de imagem retirada do banco de dados do Google¹³⁹.

¹³⁶ Existe uma ampla bibliografia sobre o Budismo e as histórias do Buda *Shakyamuni*. Aqui, sugiro a leitura de alguns autores, como: Borges (1977), Philip Novak e Huston Smith (2003), Kyōkai (1998), Hsing (2010) e Eliot (1959).

¹³⁷ É possível pensar, neste sentido, na tetralogia “Mitológicas”, de Lévi-Strauss (1964, 1967, 1968 e 1971), na qual o autor reflete sobre a estrutura dos mitos, isto é, nos mostra que a análise dos eventos “históricos” se dá, exatamente, na junção com o esquemático e o estrutural.

¹³⁸ Aqui, é possível traçar uma interlocução entre tal ética religiosa da HBS com outras religiões que lidam bem com o tempo secular, como as neopentecostais e a própria resposta católica, que é a renovação carismática.

¹³⁹ Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

Dessa forma, ao chegar ao local de nascimento do Buda Histórico, o Correia *Odoshi* reuniu, como de costume, todos os componentes da caravana e realizou mais uma narrativa, repleta de metáforas e trazendo à tona a flor de lótus, um importante símbolo budista:

Então, na verdade mesmo, o Buda nasceu em *Lumbini*, que fica no Nepal, na parte sul, né? O clã dele, e o pai dele era o rei desse clã, o chefe, era dos *Sakyas* ou *Shakyas*. Por isso ele foi chamado depois da Iluminação de “Buda *Shakyamuni*”, em referência ao clã no qual ele era príncipe. O pai dele, chamado *Sudhodana*, reinava em *Kapilavastu*, que ainda fica na Índia, no extremo norte do país. Mas a mãe dele, quando ela estava grávida, prestes ao nascimento do menino, voltou para a terra dela, que nem era *Lumbini*, mas no meio do caminho ela sentiu uma contração e daí ela parou perto de um lago, onde ele foi gerado. Segundo a lenda, a mãe dele viu uma flor, e falou assim: “Que flor linda!”. Aí, ela levantou o braço direito para pegar a flor e ele nasceu das axilas, não teve um nascimento normal, como um ser humano qualquer, mesmo porque, ele não era um ser humano qualquer, né? A simbologia dele ter nascido das axilas é que a parte de baixo é impura e a parte de cima pura. Isso faz sentido né, porque as partes do corpo são associadas às castas na Índia. Então, a cabeça são os brâmanes, casta mais alta, dos religiosos e poderosos mesmo; depois vem o tronco, e as axilas estão em cima nesse tronco, que representa a casta dos guerreiros. O pai do Buda era um líder na casta dos guerreiros. E a parte das pernas e pés são as castas mais pobres, mais baixas, onde fica a maior parte dos indianos. Mas voltando ao que tava dizendo... Segundo a lenda, ele nasceu e já deu de cinco a sete passos. Imaginam isso? Nasceu e andou na hora! E o fato de ele ter nascido falando e dar os primeiros passos representa a natureza super-humana do Buda. E dizem que debaixo de cada passo dele aparecia, nascia mesmo, na hora, uma flor de lótus, que é um grande símbolo do Budismo e dá o nome do nosso Sutra né? A flor de lótus tem um significado que é assim: ela nasce na lama, no lodo mesmo, na sujeira. Mas aí ela cresce, passa pela água, se purifica na água, e continua crescendo, até atingir o ar puro. Ela simboliza o próprio Buda, porque ele nasceu príncipe, usufruía dos prazeres da carne, mas se purificou, até atingir a Iluminação. Mas aí, depois disso, o Buda não falou mais e voltou a ser uma criança comum (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Por ter nascido no Nepal, na região de origem de sua mãe, *Maya*, a aparência daquele que se tornaria o Buda Histórico não se assemelharia exatamente com a dos hindus, mas, segundo o Arcebispo Correia, durante uma narrativa proferida precisamente em *Lumbini*, o “Iluminado” teria o fenótipo semelhante ao de um nepalês:

O cabelo mais preto, mais escuro, diferencia o pessoal do norte e do sul, sendo que o Nepal é mais para cima, pro norte, então tem o cabelo mais escuro mesmo. O pessoal que veio do norte, que é esse que a gente tá vendo por aqui no Nepal, tem o cabelo mais liso, os olhos não são tão escuros como os dos indianos, dos que seguem o Hinduísmo, a religião. O olho é mais caramelo, a pele é um pouquinho mais clara, é isso que a gente está vendo aqui. O norte, onde Buda nasceu, tem uma descendência considerada como ariana aqui nessa região do Oriente. Eles não têm tanta mistura, como no

meio da Índia. Na verdade, eles têm uma descendência, na verdade ascendência, dos mongóis, do grande povo Mongol, do Imperador *Gengis Khan*, bem famoso, né? No Brasil, você pode falar muito pouco dessa raça ariana. Porque no Brasil tem bastante diversidade de cor, né? No ocidente, na Europa, esse ariano tem o olho azul, no Japão são os olhos e cabelos negros e aqui tem esse olho castanho, caramelizado, mais ou menos dessa cor aqui. No período em que as estátuas começaram a ser esculpidas, que foi mil anos depois do falecimento do Buda, quem esculpiu não tinha nem como imaginar como era o Buda. Então eles esculpiam de diversas formas, às vezes não tinha a aparência da raça dele, né? Acontece algo parecido com o próprio Jesus mesmo, que não deveria ter aquela aparência, tendo nascido onde nasceu. No caso do Buda, ele tem 32 traços diferentes do ser humano. Então, baseado nessas 32 dicas, e sobre a cor, como ele é a mistura da mãe nepalesa e do pai, que é do norte da Índia, pertinho do Nepal, então ele descende dessa raça ariana, ele não é tão moreno como os hindus, por causa da mãe, mas não tem os olhinhos tão redondos assim, porque também puxou ao pai. Agora, cada um imagina o resto (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Essa narrativa foi mencionada exatamente no local onde foi construída uma grande “Estátua do Buda Menino”, que pode ser vista na fotografia da página 152, ao fundo, enquanto temos a figura solitária do Arcebispo de costas e em primeiro plano, que, na ocasião, andava na frente dos caravanistas e carregava o Altar Sagrado Portátil em um receptáculo, bem protegido na sua mochila. O motivo de dar atenção à referida escultura é que, por causa da natureza pura e iluminada do Buda Menino, esta é a única imagem que é permitida aos fiéis da HBS adquirirem como *souvenir*, pelo fato da religião não permitir que estátuas do Buda Histórico e de outros budas e divindades sejam veneradas pelos fiéis.

De acordo com o Correia *Odoshi*, a cultura de fazer esculturas de Buda surgiu depois de mil anos do nascimento do “Iluminado” e a HBS não aceita tal prática, venerando somente a imagem sagrada *Namumyouthourenquekyou* e permitindo, apenas, a presença da estátua do mestre *Nitiren Daibossatsu* nos seus altares. Essa norma foi por mim constatada em campo, quando comprei uma pequena estatueta do Buda Histórico, adulto, por um preço módico. Ao entrar no ônibus da caravana brasileira, feliz com a nova aquisição, me deparei com o Arcebispo Correia, que com um lançar de olhos me repreendeu, sem mencionar quaisquer palavras. Ao refletir sobre tal repreensão, percebo novamente que, mais do que um fotógrafo, era visto como membro integrante da caravana, devendo seguir as mesmas “normas” que estão sujeitos os fiéis da HBS.

Ainda em relação ao nascimento do Buda, diversos mitos permeiam o imaginário dos adeptos do Budismo e moradores locais. Segundo uma longa narrativa de um dos guias da caravana, realizada em japonês e traduzida pelo Correia *Odoshi*:

Esse Buda Menino deu sete passos, ergueu as duas pontas dos dedos, uma pra cima e outra pra baixo e disse: entre o céu e a terra não existe ninguém mais nobre do que eu, apontando para a Iluminação que ele atingiria e que o tornaria um ser perfeito. A vida dele é nobre e a vida de cada um de nós é nobre também. E nessa história, a gente ouve várias vezes que ele nasceu das axilas da mãe dele. Isso simboliza para nós que é um modo puro de alguém iluminado nascer. De acordo com o sistema de castas da Índia, seres que fazem parte da primeira classe são os “Brâmanes”, nascem da parte de cima, da cabeça. Quem nasce do tronco é da classe de guerreiros, a terceira classe, a dos artesãos, nasce da cintura até a canela e os escravos nascem da sola do pé pra baixo, isso de acordo com essa lenda das castas. Então, o Buda, que era guerreiro, de um clã de guerreiros, nasceu das axilas. Depois, quando o Buda já tinha sido iluminado, o rei *Ashoca*, soberano maior da época, que admirava o Buda, mandou construir várias torres pela região, em homenagem ao Buda. Além disso, o sistema de impostos naquela época era muito caro. Só que pelo fato do Buda ter nascido aqui em *Lumbini*, esse povoado teve 80% de descontos nos seus impostos, declarados pelo rei. Outra coisa: Aqui embaixo tem uma lagoa. Segundo consta, quando o menino Buda nasceu choveu uma chuva de néctar, foi aí que se formou essa lagoa e nessa mesma lagoa de chuva de néctar ele teve seu primeiro banho. Mas depois da morte do Buda vieram as ruínas que constam do século III a.C. até o século V. d.C. Tudo isso aqui há cem anos não existia, estava debaixo da terra, mas as pessoas vieram e conseguiram escavar e descobriram isso. Essa escavação foi feita no ano de 1891, mais ou menos no ano em que *Ibaragui Nissui Shounin*, o mestre de vocês da HBS do Brasil, nasceu (Tradução de uma narrativa de um guia local, feita pelo Correia *Odoshi*, maio de 2014).

A partir dos relatos supracitados, é perceptível que lido com estórias narradas ou traduzidas pelo Arcebispo Correia durante a caravana – em locais referentes a uma mitologia do Budismo e do seu fundador (o Buda *Shakyamuni* ou Buda Histórico) – e que são compartilhadas e perpassam todas as ramificações dessa tradição. Essas narrativas são incorporadas no contexto da viagem nos locais considerados como históricos e sagrados, cuja motivação, ao mesmo tempo turística e religiosa, parte da visualização dos sítios arqueológicos visitados, repletos de estupas, monumentos, estátuas e outras imagens religiosas (Budás, relíquias sagradas, etc.)¹⁴⁰.

Neste sentido, é necessário mencionar que, embora assumo a figura e a importância do Buda *Shakyamuni* (ou Buda Histórico) como o fundador da religião no planeta Terra (visto que, segundo a cosmologia budista, existem incontáveis Budas, em incontáveis mundos) e considere os mitos que cercam tal personagem, a HBS o vê como uma figura muito importante, porém, transitória, uma espécie de *avatar* do Buda Primordial. Desta maneira, ele não é venerando em seus rituais e cerimônias,

¹⁴⁰ Os contadores alcançam sua audiência apropriada fazendo uso de meios comuns (tradicionais) para atingirem seus objetivos: gratificação pessoal, expectativas da identidade, elevação de *status* e outros, à medida que as expectativas do ouvinte são preenchidas. Isso significa que a maneira de contar, a escolha das palavras, fraseologia, mudanças de estilo, ênfase, devem seguir as etiquetas locais, encaixando-se no enquadre referencial formado pela tradição (DÉGH, 1995, p. 75, apud HARTMANN, 2012, p. 185).

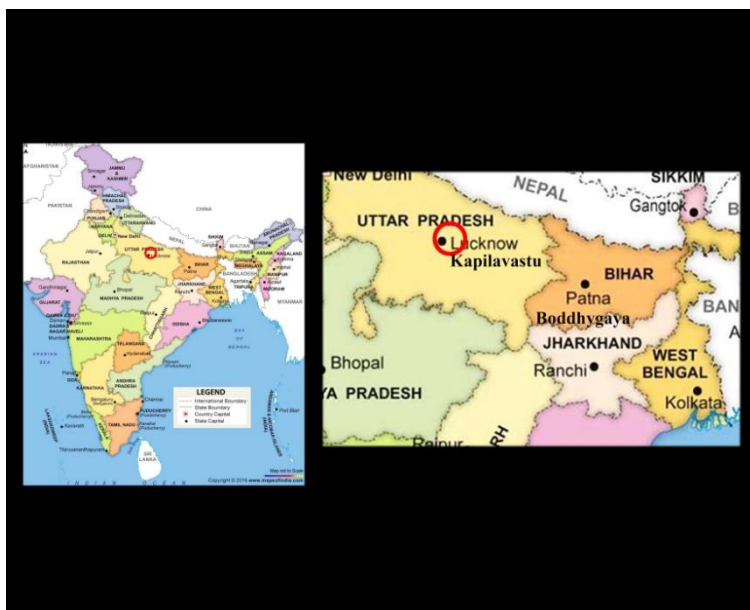
diferentemente de uma tradição mais geral, em que o Buda Histórico possui uma importância central, tendo as suas estátuas e imagens cultuadas.

Assim, os relatos contados pelo Arcebispo Correia reverberam a grande importância histórica do Buda fundador da tradição¹⁴¹, não opondo os mitos às tais narrativas, mas servindo como um marcador das particularidades que distinguem a HBS das demais escolas da religião.

¹⁴¹ De modo que rituais da HBS foram realizados como homenagens em todos os locais considerados sagrados e importantes para o Budismo.



Imagem 5: Kapilavastu



Fonte: elaborada pelo autor a partir de imagem do banco de dados do Google¹⁴².

Quando estávamos em *Kapilavastu*, especificamente em um sítio arqueológico¹⁴³ que pode ser visto na fotografia da página 155, o Arcebispo realizou uma narrativa que também envolve o nascimento, além da fase da juventude do Buda Histórico. Na imagem, chama a atenção os peregrinos espaçados pela ambiente, portando filmadoras e câmeras digitais. Os chapéus, bonés e lenços brancos (que foram distribuídos para todos os caravanistas, no início da viagem) me fazem sentir, novamente, o forte sol e calor que fazia naquele dia. Ao fundo, do lado esquerdo, noto dois dos três guias da caravana conversando e gesticulando e, traçando uma linha de visão perpendicular a eles, em primeiro plano, vejo um garotinho local, com o braço direito para trás e olhando diretamente para mim.

Isso aqui tudo, que hoje é ruína escavada, fazia parte do território do reino do pai dele, foi nesse local que ele cresceu. Todo mundo se lembra da parte que a mãe dele não conseguia engravidar, mas num belo dia ela sonhou que um elefante branco estava entrando no ventre dela? Então, essa é a história do dia que ela engravidou do Buda. E o país de onde a mãe dele veio, de onde a *Maya* saiu, não era o Nepal, ainda. Era próximo onde visitamos, onde é *Lumbini*. O lugar se chamava *Devadaha*, um antigo reinado também, assim como o do pai do Buda, e ficava naquela direção lá, onde fomos. Aí, na

¹⁴² Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

¹⁴³ Esse local até pouco tempo estava soterrado e apenas recentemente foi escavado, como é notado pelos restos das bases das construções.

época do Buda nascer, ela quis voltar pra sua terra, ter o filho por lá mesmo. E ela não foi sozinha. Foram várias servas, ajudantes, etc, para acompanhar a viagem, e esse caminho foi feito bonitinho para ela passar com a comitiva. Aí, quando ela se aproximou do país dela, ela viu um jardim muito bonito, que era chamado *Lumbini*. Foi quando ela sentiu um pouco das dores do parto. E ali ela viu uma árvore baixinha na entrada do lado direito. Essa história consta no Sutra Lótus, também. É a famosa árvore que elimina a tristeza. Então, ela segurou em um galho desses e por uma das axilas nasceu o menino Buda. Assim consta na história (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



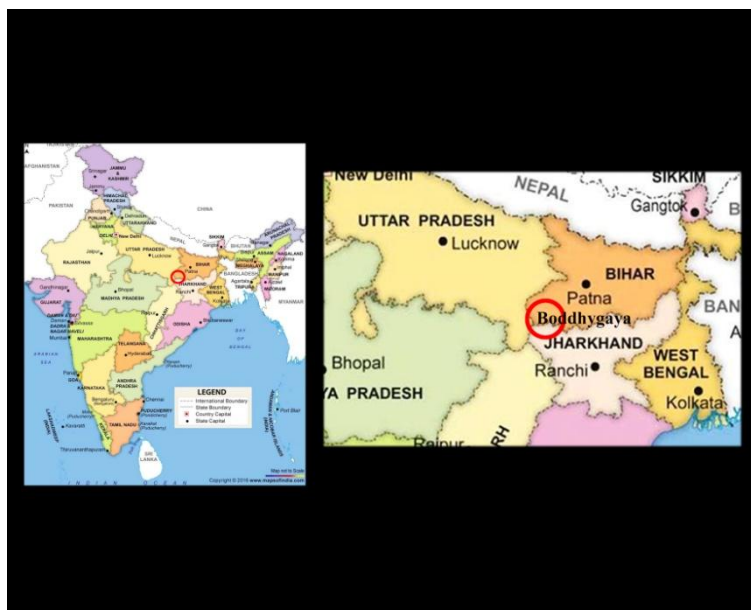
Na mesma região, a caravana visitou mais um importante lugar, conforme pode ser visualizado na fotografia da página 157. É possível perceber pela imagem que havia outros fotógrafos no local, pois boa parte do grupo olha para o lado esquerdo, saindo do enquadramento da foto. Noto o Arcebispo agachado, com as mãos entrelaçadas e os olhos voltados para mim, assim como faz o seu filho do meio, Alex Yuudi, que está acima dele, fazendo um típico gesto de oração com as mãos, assim como o sacerdote srilankês *Dileepa Ryojun*, que olha para o extraquadro. No outro extremo da foto, o *Nagamatsu Odoshi* repete o gesto de positivo, assim como na fotografia da página 145.

Aqui, quando o Buda veio pra cá, ele foi encontrar com o rei. E ele disse para o grande rei que estava procurando o caminho para atingir a Iluminação. Então o rei *Ashoca* disse: “Vai, quando você atingir, você volta e me procura”. Depois disso ele passou por seis anos de práticas de automortificação, chegando a ficar só pele e osso. Tem uma história que uma senhora passou ao lado dele com uma tigela de canjica. Ela se chamava *Sujata*. A *Sujata* queria um menino e engravidou de um garotinho que nasceu saudável. E para agradecer aos deuses ela fez uma canjica e saiu à procura de um lugar e alguém para oferecer, para demonstrar a gratidão. E quando ela viu o Buda meditando embaixo da árvore, falou: “Acho que a divindade baixou do céu e está aqui para receber a minha oferenda de gratidão!”. E aí o Buda se alimentou. Foi nesse dia que o Buda chegou à conclusão que extremos não devem ser seguidos. Nem se automortificar, nem ter prazer demasiado. Foi daí que nasceu o Budismo, que prega o “Caminho do Meio”. Aí, nisso tudo, é legal falar que tem três tipos de *pagodes* ou *estupas*, um que é feito como local de veneração, outro para simbolizar onde o Buda fez algo e outro para guardar as cinzas do Buda. Esse é o local de veneração da jovem *Sujata*. Isso aqui há dez anos era só morro, não sabiam que isso aqui estava debaixo. Hoje chama vila *Sujata de Boddhygaya*. Aqui o Buda se alimentou dessa canjica e depois ele retomou as forças para descer o rio aqui da região e alcançar o lugar da Iluminação, que fica onde iremos amanhã, em *Boddhygaya*. Quando ele chegou na beira do rio, com a tigela vazia nas mãos, ele a atirou na água e disse assim: “Se estou perto de virar um Buda, essa tigela vai subir contra a correnteza. Se não for hoje o dia, ela pode seguir a corrente”. Então, a tigela flutuou até o meio do rio e começou a subir, desaparecendo num turbilhão de água (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Sobre a narrativa supracitada, vários aspectos relativos ao Budismo e ao contexto onde surgiu emergem. Temos a introdução de personagens incríveis, como a jovem *Sujata* e o rei *Ashoca*, além do próprio Buda. Mas a lição dessa pregação, relacionada, dentre outras coisas, à superação das práticas ascéticas e à elaboração do “Caminho do Meio”, apresenta um elo direto com os preceitos da HBS, que não impõe quaisquer proibições alimentares aos seus adeptos, contanto que eles possuam o discernimento de ter “ações equilibradas”.



Imagem 6: Boddhygaya



Fonte: adaptada pelo autor a partir de imagem retirada do banco de dados do Google¹⁴⁴.

Ao chegar à *Boddygaya*, os peregrinos se depararam com uma grande “estupa¹⁴⁵”. Era possível observar diversas pequenas construções, cobertas de imagens do Buda Histórico, apresentado em variadas posições de *mudras*¹⁴⁶, como é possível visualizar na fotografia da página 160. Nela, também é visível a presença de inúmeras bandeiras do Budismo:

Então, as três cores do Hinduísmo, religião predominante na Índia até hoje, com 75% da população, são: vermelho, laranja e “açafraão”. A primeira cor do sol quando nasce é essa cor, “açafraão”. Daí veio a relação dessas cores com o Budismo, já que o Budismo veio do Hinduísmo, ou melhor, o Buda nasceu no Hinduísmo e sofreu influências dessa religião, que é milenar. O açafraão correspondente ao amarelo. Então gente, a bandeira budista é um símbolo bem importante e vocês vão ver essa bandeira em todo lugar por aqui. Ela é composta de cinco cores aparentes e mais uma, que é bem simbólica, mesmo! Na verdade, todas representam, simbolizam alguma coisa: o azul é paz, bondade e compaixão do Buda; o vermelho é a prática; o laranja ou alaranjado é a sabedoria do Iluminado; o amarelo é o famoso caminho do meio, evitar os extremos, o asceticismo de um lado e o exagero, do outro; e o branco é, como já dá pra imaginar, a pureza dos ensinamentos, do *Dharma* do Buda. Além dessas cores aparentes, como estava dizendo, temos o preto também, que nada mais seria do que a junção de todas as cores, né? Então, significa que o Budismo é para todos, independente de cor ou qualquer outra

¹⁴⁴ Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

¹⁴⁵ No topo do monumento encontra-se um cume pontiagudo, símbolo do Budismo.

¹⁴⁶ Gestos e posturas das mãos herdadas do Hinduísmo e devidamente adaptadas, cada qual representando um tipo de prática meditativa do Buda Histórico.

distinção. É algo universal, que quer a Iluminação de todos os seres (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Essa narrativa demonstra que o Arcebispo Correia possui um profundo conhecimento da simbologia budista, assim como do contexto socioeconômico da Índia. Em várias conversas informais, ele me explicou detalhes sobre o sistema de castas e o grande número de religiões distintas que coexistem (não sem disputas por espaço) no país¹⁴⁷. A explicação detalhada e imagética sobre as cores da bandeira do Budismo (em especial em relação à cor “açafreão”), associando-a com as cores do hinduísmo (religião hegemônica na Índia) e a resignificação que dá à cor preta¹⁴⁸, que em outras sociedades estão relacionadas diretamente ao luto e ao sofrimento, são bons e instigantes exemplos da sua capacidade de atualizar e reinventar as narrativas mitológicas.

¹⁴⁷ Existem, segundo ele, quatro religiões originárias da Índia: O Hinduísmo, o Jainismo, o Budismo e o Sikhismo, além de uma forte presença islâmica e de religiões de origem cristã.

¹⁴⁸ Sobre a cor preta, recordo-me que, quando estávamos em *Kamakura*, no local onde o mestre *Nichiren* foi aprisionado, escutávamos o grito de um pássaro negro e avistamos, perto de um pequeno cemitério logo abaixo da caverna (**ver fotografia da página 98, cap. 02**), alguns corvos, também negros. Após as narrativas, o *Odoshi* me perguntou se havia notado o canto do primeiro tipo de pássaro, que nomeou de *Ho-ke-kyou*, exatamente porque o som do seu canto se assemelha com esta expressão, utilizada para designar as escolas budistas que descendem do mestre *Nichiren Daibossatsu* e seguem os ensinamentos do Sutra Lótus Primordial. Ao falar do *Hokekyou* e do corvo, perguntou para mim qual era o significado que dava à cor preta e, rapidamente, respondi que a associava com o luto. Mas ele disse que, no Japão, tal cor pode significar algo positivo, forte, puro, que ao conter todas as outras colorações, não pode jamais ser tingido.



Após avistarmos a estupa, a caravana prosseguiu para o local exato onde *Siddharta Gautama* meditou, perto da região de *Gaya* (nordeste da Índia), ao sul da atual cidade de *Patna*, embaixo de uma figueira conhecida como “Árvore Bo¹⁴⁹”. O lugar que antes era ocupado pela figueira pode ser visto na fotografia da página 162, cuja tomada foi possível com algum esforço, já que o pequeno altar dourado é totalmente cercado por um conjunto de grades, com pequenos espaçamentos entre elas. Para conseguir um bom ângulo fotográfico, precisei encaixar a objetiva da máquina entre as lacunas.

Então, aqui ficava a árvore *Bo* ou *Bodhygaya*. Debaixo dela o Siddharta atingiu o Nirvana e virou o Buda Gautama, né? O pessoal costuma chamar também de “Ponto Imóvel”, porque *Ele* sentou debaixo durante uma noite e jurou que não sairia até que fosse Iluminado (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

¹⁴⁹ “Bo” é abreviação de *bodhi*, que significa “iluminação”.

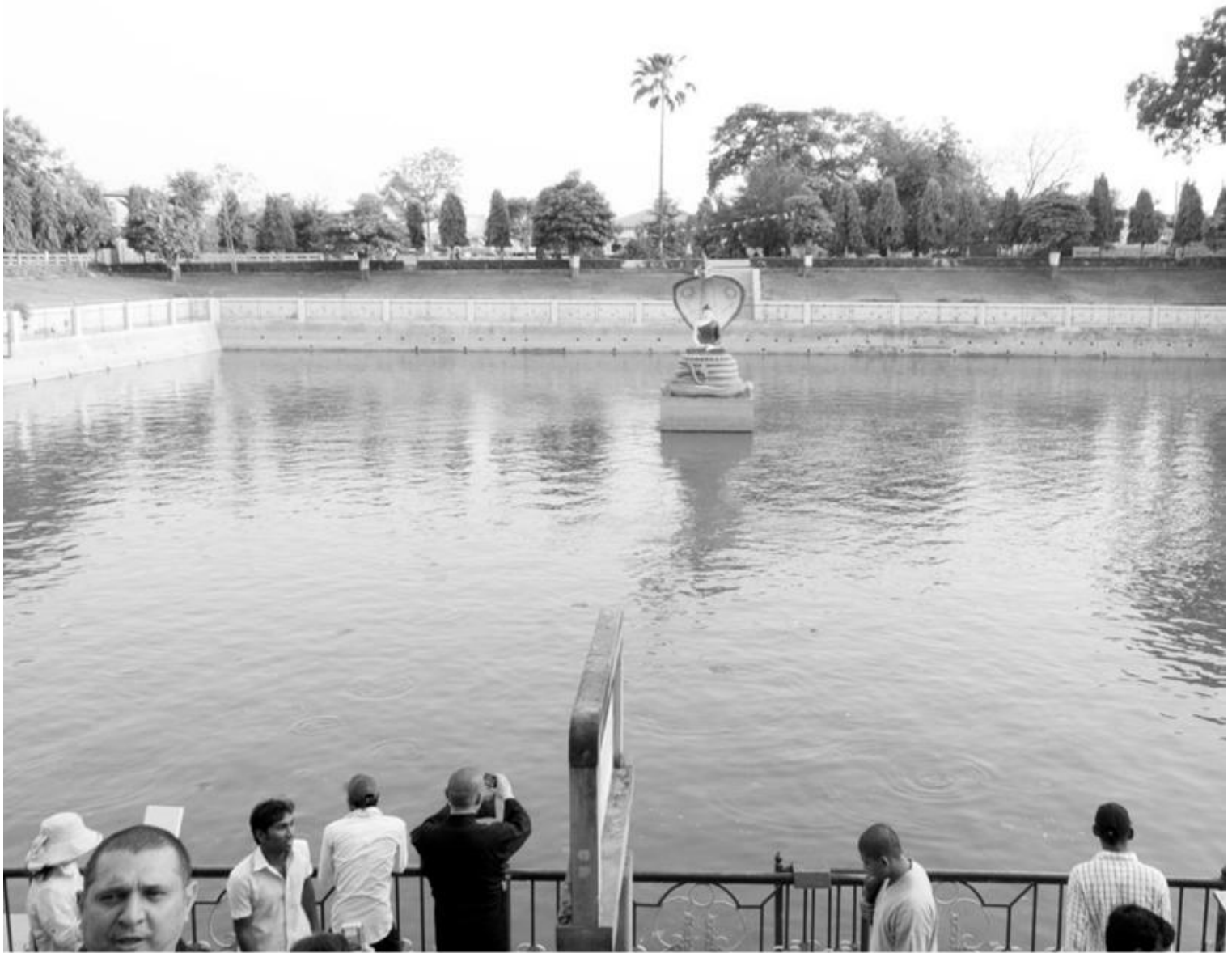


Prosseguindo com os relatos e estórias míticas, Correia *Odoshi* falou sobre a noite da Iluminação:

O Buda estava lá sentado e dizem que começou a chover, uma tempestade mesmo! Aí surgiu uma Naja gigante, protegendo o Buda da chuva, até ele conseguir atingir o Nirvana, quando tinha por volta de 35 anos¹⁵⁰ (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Na imagem da página 164, é possível notar a estátua que foi construída sobre um pequeno lago, para lembrar a passagem (um tanto heroica) da Iluminação. Mas a minha atenção se volta para o *Nagamatsu Odoshi*, de costas, fotografando o cenário e, principalmente, para o Correia *Odoshi*, que aparece apenas com a cabeça (um pouco cortada do enquadramento da foto), no canto inferior esquerdo do quadro, olhando na direção contrária à estátua.

¹⁵⁰ “Após este acontecimento, ele havia finalmente encontrado o caminho da Iluminação, tornando-se, em 08 de dezembro, aos trinta e cinco anos de idade, um Buda” (KYŌKAI, 1998, p. 18).



Ainda em relação ao local da Iluminação do Buda, outra estória deve ser mencionada:

Depois de seis anos de práticas acéticas sem ter chegado a nada, ele abandonou essa prática, atravessou o rio e veio para cá. Aqui hoje é *Boddhigaya*, onde o Buda encontrou uma grande árvore e debaixo dela ele entrou em meditação. E depois dele ter atingido a Iluminação é que isso aqui mudou de nome de *Bodhimanda* para *Boddhigaya*. *Gayan* é uma região do Hinduísmo, famosa, que tem a 12 quilômetros daqui. É sempre próximo de alguma cidade famosa do Hinduísmo que tem um local famoso do Budismo também. Já que não dava para misturar, era um pouquinho afastado. Os locais famosos do Budismo foram construídos nos primeiros séculos após a morte do Buda. Esse lugar foi construído no século III a.C. E quando foi destruída, trezentos anos depois, teve guerra que o rio chegou a ficar vermelho, de tanto sangue que jorrava. O primeiro templo que tinha aqui tinha 12 metros de altura. Depois vieram outros reis e construíram mais, mas o Islamismo veio e derrubou tudo. Tudo aqui e em outros locais sagrados do Budismo estava soterrado da altura da escadaria lá em cima. Em relação à árvore “Bo”, ela é mística. Aqui na Índia é manga, banana, e *Boddhigaya* que são árvores sagradas. Dentro de todas as espécies de árvores que existem, a *Boddhigaya* é a única que produz oxigênio 24 horas por dia. E as estátuas que não foram destruídas pelas guerras, elas permanecem aqui dentro. As que foram quebradas e destruídas, elas se encontram em museus, em pedaços ou remontadas. Nós vamos cumprimentar ali do lado esquerdo e vamos rezar lá atrás, na frente da árvore da Iluminação. É aqui onde Buda passou a sétima semana. Ele ficou sete semanas, 49 dias e 49 noites meditando, em sete pontos diferentes (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Após esses relatos, que novamente colocam em cena a complexidade religiosa do local, relacionando positivamente o Hinduísmo com o Budismo (ressaltando a proximidade dessas religiões) e a tensa ligação entre os seguidores do Buda e os islâmicos, que teriam “derrubado tudo” (templos budistas e estátuas sagradas), a caravana realizou uma cerimônia ritual em frente ao trono que marca o local exato onde *Siddharta Gautama* alcançou a Iluminação.

Para tanto, o primeiro passo era erigir a Imagem Sagrada, sempre guardada em um receptáculo especial, dentro de uma mochila carregada pelo Arcebispo Correia¹⁵¹. Sacerdotes e fiéis dirigiam seus olhares à Imagem e oravam o mantra *Namumyohourenquekyou*, enquanto eram observados por turistas e moradores locais, que por ali estavam e podem ser vistos ao fundo da fotografia da página 166.

¹⁵¹ Tal receptáculo que contém a Imagem Sagrada portátil pode ser visto, com destaque, na fotografia da chegada à *Lumbini* (página 152), no Nepal, quando o Arcebispo está diante da estátua do “Buda Menino”.



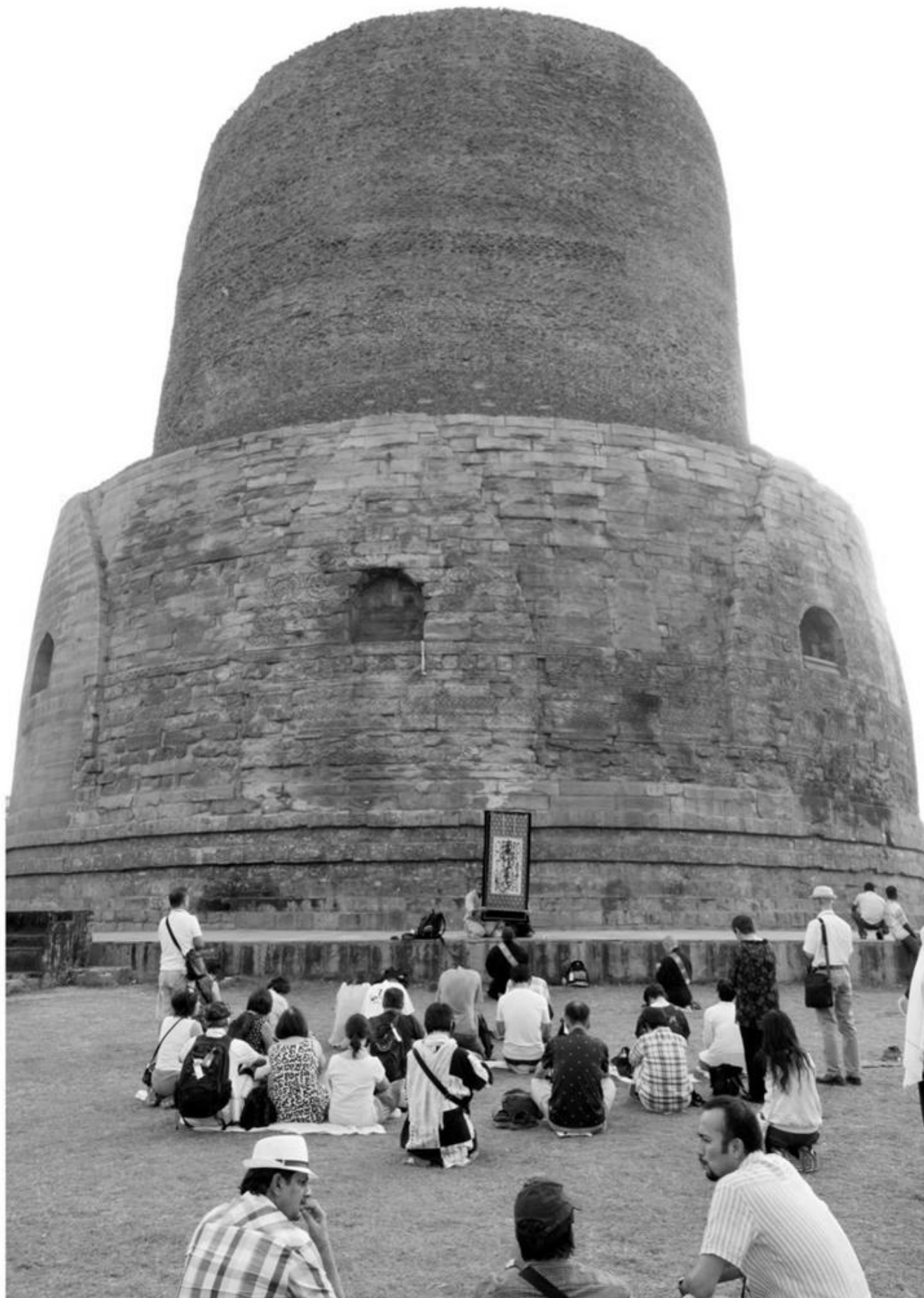
3.2 A peregrinação do Buda

Após a visita ao lugar da Iluminação do Buda, a caravana passou por outras duas regiões capitulares para a religião¹⁵². O primeiro local importante supracitado é chamado *Mulagandha Kuti* (fotografia da página 168), templo que fica na cidade de *Varanasi*, estado de *Uttar Pradesh*. Foi ali que, segundo relatos do Arcebispo Correia:

O Buda caminhou 250 km, ele andou um mês para chegar até aqui, em *Sarnath*, nessa cidade de *Varanasi*, mais exatamente nesse local, chamado de *Mulagandha Kuti*, para fazer seu primeiro sermão. Então, daqui a pouco nós vamos tirar fotos aqui. Apesar do Buda ter atingido a Iluminação lá em *Boddygaya*, como não houve pregação lá, e mesmo que ele tenha pregado alguma coisa não houve a compreensão, aqui é considerado o local do nascimento do Budismo, pois foi o local onde teve a primeira pregação. Por ter sido este local, quando o Buda faleceu ele foi cremado e as suas cinzas foram repartidas em oito partes. Existem várias versões de para onde foram essas cinzas, mas uma parte é certeza que está aqui! As outras são consideradas um mistério. Uma parte está aqui dentro desta estupa. Então, por isso, depois de tirar fotos, nós vamos pro lado de lá para rezar (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

É interessante notar, a partir desse relato, que o nascimento do Budismo está mais atrelado à primeira prédica do Buda Histórico do que, precisamente, ao momento da Iluminação. O Correia *Odoshi* mostra, novamente, a importância na disseminação dos ensinamentos oferecidos de forma oral, assim como a necessidade da audiência em compreender aquilo que foi narrado e a aparição de várias versões para um mesmo acontecimento, no momento em que menciona que “existem várias versões de para onde foram essas cinzas”.

¹⁵² Aqui, é possível notar que tais santuários, assim como os outros templos visitados pela Índia e pelo Nepal, estão localizados em regiões distantes das áreas centrais das cidades. Turner & Turner (1978) mencionam tal questão, ao afirmar que os santuários, no contexto e cultura cristã, surgem em regiões periféricas, sendo que as peregrinações (ou romarias) transformam completamente o entorno de tais sítios, através de um desenvolvimento comercial e econômico. Tal desenvolvimento foi percebido apenas parcialmente ou de maneira “informal” no meu contexto de pesquisa, já que, de fato, existem milhares de vendedores ambulantes nas estradas e áreas próximas desses locais sagrados, que disputam os turistas e sempre estão abertos a negociar os preços em uma espécie de “barganha”.



O segundo local de destaque para a religião (fotografia da página 170) teria sido cedido ao “Iluminado” pelo grande rei *Ashoca*, soberano maior do subcontinente indiano, no período no qual o Buda peregrinou e expandiu os seus ensinamentos.

Depois de começar a sua meditação, a sua prática na lua nova, finalmente depois de quase 49 dias, na lua cheia, ele atingiu a Iluminação. Depois, ele procurou o rei *Ashoca*, perto deste local aqui. Avisou o rei que havia atingido a Iluminação e que agora iria transmitir o *Dharma* de Buda. Então, esse aqui é o local que ele havia se programado para retornar caso atingisse a Iluminação, conforme tinha combinado antes com o rei. Então, resumindo, é mais ou menos isso. Esse é um famoso monastério que foi doado pelo rei. Um dia, o rei *Ashoca* perguntou pro Buda onde ele tinha gostado e ele respondeu: “Eu gostei daqui!”. E o rei falou: “Deixa comigo, então!”. Daí o rei foi falar com o proprietário, mas o proprietário não queria vender, mas o rei insistiu: “Para tudo existe um preço!”. Então ele pagou 50 moedas de ouro. Tudo tem um preço e esse preço, aqui, foi altíssimo. E foi assim que surgiu um dos primeiros templos budistas. E hoje temos os nossos templos até no Brasil (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

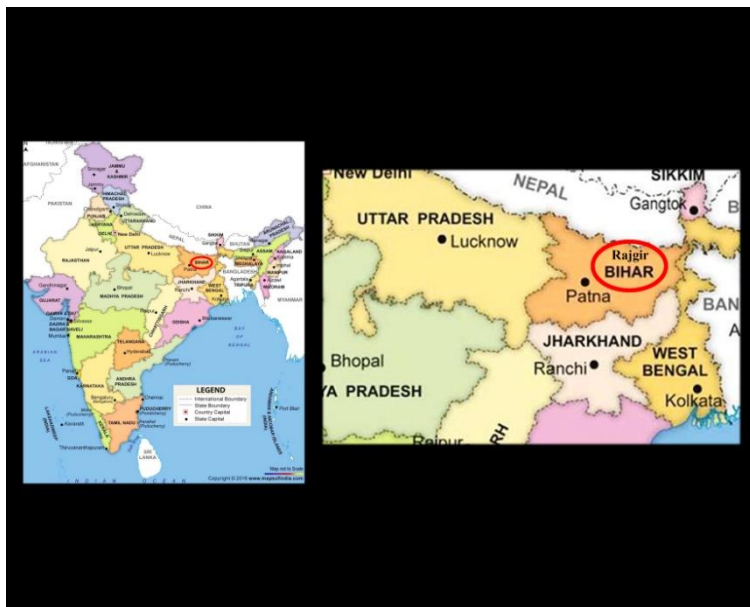
Esse lugar, que fica próximo de *Kushinagara*, onde o pai do “Iluminado” possuía seu feudo, serviria como abrigo ao Buda durante três meses ao ano, pelos 25 últimos anos de sua vida. Assim, foi o templo no qual o Buda elaborou e disseminou a maior parte de seus ensinamentos e Sutas. Ali, também, o Buda teria convertido um imenso número de pessoas à sua doutrina:

Então esse lugar que nós estamos indo hoje é famosíssimo! Entrando nos portões deste lugar, ouvimos o som da impermanência. Todo mundo está sabendo que a Índia tem as monções, um período e um clima que afeta o país inteiro, a Índia toda, né? Esse período vai de junho até agosto, todos os anos mesmo. São três meses de chuvas, tem vez que chove por dias seguidos, sem parar. Então, o Buda tinha que ficar em um local, ainda mais com o avançar dos anos, apenas nesse período de monções, mesmo que ele não desejasse assim, porque queria visitar e ensinar em muitos lugares, regiões diferentes. O Buda não era de ficar parado num lugar, dá para ver, né? Tudo isso o que vocês estão vendo todos esses dias ele andou. Nós fomos de ônibus, num calorão danado, em estrada de terra, pra andar 200 quilômetros levamos mais de cinco horas. Ele não era de ficar parado, mas nessas monções ele tinha que ficar parado. O único lugar que ele ficava parado é aqui, durante três meses. Depois que o templo aqui estava pronto, ele ficou por 25 anos aqui. Todos os anos, nas monções, ele vinha pra cá pregar. O que ele pregou aqui foi uma barbaridade, converteu várias pessoas e passou seus ensinamentos, então aqui é um dos lugares mais famosos e sagrados pra nós. Tem uma história muito boa daqui, também! Tinha um homem mal, muito violento mesmo, que era acusado de assassinar 99 pessoas e o centésimo seria o Buda. Alguém tinha mandado ele matar o Buda por ouro e ele ia fazer o trabalho. Era um mercenário, mesmo! Na hora do Buda ser assassinado, no momento que viu, bateu os olhos no Iluminado, sentiu uma coisa muito forte, e o assassino falou: “Parei de matar!”. E então, ele se converteu (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



3.3 O Ensino Primordial: *Namumyouhourenguekyou*

Imagem 7: cidade do Palácio dos Reis (Rajgir)



Fonte: adaptada a partir de imagem retirada do banco de dados do Google¹⁵³.

Após percorrer tais locais sagrados, resquícios arqueológicos dos dois principais templos utilizados pelo Buda para propagar os seus 84.000 Sutas para a sua *sangha* (ou comunidade), no qual o ideal de conversão (também seguido pela HBS do Brasil) e expansão do *darma* é enfatizado, a caravana da HBS seguiu rumo ao Monte *Gridhrakuta*, localizado próximo à cidade do Palácio dos Reis (*Rajgir*).

Essa montanha é nomeada pelos adeptos da HBS como “Pico da Águia”¹⁵⁴, por causa do formato de uma grande rocha localizada sobre uma pequena gruta perto do cume (tal gruta, segundo relatos, foi utilizada muitas vezes pelo Buda, para meditar), que, deitada, lembra a face de uma grandiosa águia, como pode ser vista na fotografia da página 173. Para a caravana, o lugar é ainda mais importante do que os templos doados pelo rei *Ashoca* e o *Mulagandha Kuti*, pois teria sido ali que o Buda Histórico revelou aos seus adeptos o “Sutra da Flor de Lótus da

¹⁵³ Disponível em: < <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> >. Acesso em: 17 mar. 2017.

¹⁵⁴ Na tradução do Sutra Lótus para o português, também consta o nome “Pico da Águia”, para designar a montanha sagrada, onde o Buda *Shakyamuni* propagou o *Dharma* (ensinamento) Sagrado.

Lei Maravilhosa”, ou, para a HBS, simplesmente o “Sutra Lótus Primordial”, sintetizado na oração, mantra e Imagem Sagrada¹⁵⁵, *Namumyouhourenguekyou*.

Ao ter acesso a estórias como essas, é interessante mencionar como se dá a propagação de uma tradição narrativa, na qual consiste o Budismo, transmitido inicialmente por meio de Sutras, que são os ensinamentos orais passados pelo Buda e pelos monges, em *páli*¹⁵⁶. A ênfase dada pelo Correia *Odoshi* à capacidade narrativa de *Siddharta Gautama* e à forma como é composto o amplo conjunto de prédicas que constituem os Sutras, ricos em linguagem metafórica, me fazem imaginar que os monges budistas que difundiram os preceitos da religião nos primeiros tempos (antes dos ensinamentos serem escritos e compilados no Cânone Páli) e, obviamente, o próprio Buda Histórico, eram, também, grandes narradores.

Nesse sentido, penso que exista uma relação na forma de transmissão dos ensinamentos através de narrativas, entre o Correia *Odoshi* (talvez essa capacidade do *bricoleur* e do *trapeiro* em juntar restos, (re)inventar e fabular) e o próprio “Iluminado”. Além disso, a própria peregrinação pela Índia e Nepal, realizada sobre estradas acidentadas, com um percurso vagaroso e sob o forte calor da região, pode ser vista como uma atualização da forma como *Shakyamuni* realizava suas prédicas.

¹⁵⁵ *Namumyouhourenguekyou* (que significa, em tradução literal, “Refugio-me no Sutra Lótus”). A prática da sua entoação também é nomeada pela HBS de *Odaimoku*.

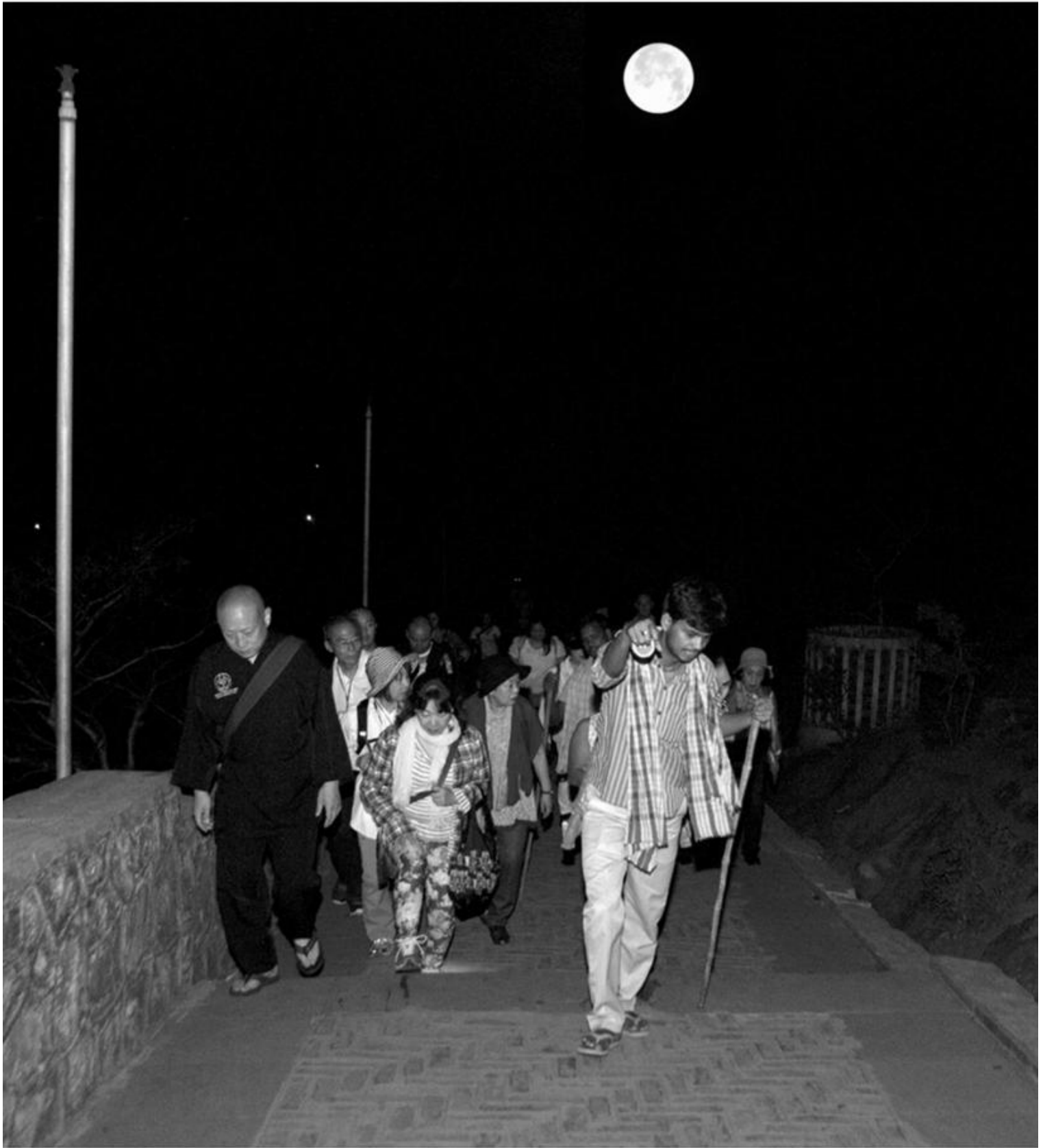
¹⁵⁶ Hartmann chama a atenção para tal questão, utilizando cinco categorias (2012, p. 187-188) para conceitualizar as narrativas de histórias, todas, a meu ver, presentes nas falas do Correia *Odoshi*: “*tellership*” ou relação dos contadores com a audiência; “*telleability*” ou capacidade da história de despertar interesse; “*embeddedness*” ou relação com o contexto, “*linearity*” ou relação com a cronologia dos acontecimentos; e ‘*moral stance*’ ou “postura moral”. De acordo com essas categorias, as narrativas sobre experiências pessoais seriam assim classificadas: possuem *um* narrador ativo; seus relatos são capazes de despertar grande interesse na audiência; são relativamente destacadas do contexto de fala cotidiana (conversas); possuem linearidade temporal e organização causal; têm uma instância moral definida e constante [...] Ao reconstruir sua história no presente, no ato narrativo, que é sempre compartilhado, o narrador vivencia um processo criativo de reconstrução e atualização de sua própria identidade (HARTMANN, 2012, p. 187-190).



No dia da escalada ao Pico da Águia, mais precisamente em 15 de maio de 2014, a caravana teve que despertar por volta das três horas da manhã, para iniciar às 03h30min a peregrinação a esse local sagrado. Por contar com a presença de várias pessoas idosas vindas do Japão, chamadas carinhosamente de *bachians* (“vovós”) e *ojichans* (“vovôs”), o percurso tinha que ser cumprido lentamente, já que a montanha é um tanto íngreme. Alguns optaram pelo auxílio de um serviço realizado pelos trabalhadores locais, que carregavam os peregrinos em uma espécie de rede amarrada a um poste de madeira, com um homem apoiando a parte dianteira e outro, a parte de trás (fotografia da página 175).

Além disso, os sacerdotes superiores *Kyouhaku* Correia e *Seijun Nagamatsu* optaram pela partida nesse horário por um motivo mitológico. **No momento da subida, uma brilhante e simbólica lua cheia clareava o céu.** Tal fato foi narrado pelo Arcebispo brasileiro:

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).



Como ocorreu em todos os locais mitológicos visitados, a caravana também realizou, no local mais sagrado para a HBS, um ritual religioso no cume do Pico da Águia. Para tanto, a Imagem Sagrada portátil, sempre bem protegida e carregada pelo Arcebispo, foi preparada antes da cerimônia, ainda ao alvorecer do dia.

Esse altar improvisado que continha a Imagem Sagrada foi disposto no local exato, segundo a tradição religiosa, onde o Buda *Shakyamuni* meditou e transmitiu o Sutra Lótus Primordial aos seus seguidores e entidades místicas, detalhe premeditado pelos sacerdotes e que contém uma importância simbólica considerável, novamente uma atualização do mito através das narrativas e prédicas (fotografia da página 177). Na preparação do Altar, novamente, os sacerdotes superiores Correia e *Nagamatsu* lideraram as ações e práticas, auxiliados por um sacerdote de graduação inferior. Todos utilizaram máscaras para evitar a expiração sobre o objeto sagrado, como forma de respeito e veneração ao mantra e imagem, *Namumyouhourenguekyou*.



Após a preparação do Altar Sagrado, sacerdotes e fiéis iniciaram a cerimônia ritual, como forma de reverência e homenagem ao local mitológico e aos Budas Primordial e *Shakyamuni* (fotografia da página 179), sendo que este último, segundo a liturgia da HBS, nada mais é do que a emanção terrena do primeiro. Além disso, no momento da transferência do ensinamento do Sutra Lótus, era o Buda Primordial, propriamente, quem se manifestava no corpo do Buda Histórico.

Muito obrigado a todos que vieram de muito longe, valeu a pena né, valeu a pena! Um céu tão milagroso na subida, e agora um sol e uma lua ao mesmo tempo, né? O vento soprando, parecia uma vela, uma embarcação que estava assim, sendo empurrada pra frente. É desse vento que nós precisamos. É desse vento que sopra e que empurra a gente para a Iluminação. O lugar que a gente precisa chegar e tem uma benção pra gente receber. Quem pôde vir realmente teve um grande privilégio mesmo! Vamos levar essa emoção para o Brasil, para todos os lugares e transformar em aperfeiçoamento da prática da fé e em mais devoção e mais expansão também. E a vida do mundo inteiro vai melhorar muito a partir disso tudo! Todas as pessoas que estão aqui são pessoas escolhidas, predestinadas, que possuem um elo forte! Depois, quando voltarmos vamos ler o *Myookooichiza*, o nosso livro de orações dos cultos em português, vamos lembrar do cenário. O cenário que há três mil anos atrás o Buda pregou seu trabalho aqui, nas alturas. Personagens como outros Budas, todos foram invocados a participar. Aqui podemos imaginar o cenário. E também no começo da cerimônia, na nossa subida ao cume, que também foi uma espécie de cerimônia mesmo, a gente viu a lua. A lua se escondeu depois que começamos o culto e o sol apareceu. Isso simboliza o quê? Que o alvorecer é primordial! Pessoas escolhidas na sociedade, um milagre mesmo, representam o prenúncio de uma nova era que está para chegar, que está para começar, que está por vir (Correia *Odoshi*, 15 de maio de 2014, Pico da Águia).



Após a grande cerimônia, os Bispos Correia e Nagamatsu passaram a relatar o contexto mitológico do momento de transmissão do Sutra Lótus¹⁵⁷ (fotografia da página 182). Os sacerdotes pronunciaram essa narrativa embasados no próprio ensinamento primordial, que, no seu primeiro capítulo, descreve detalhadamente o cenário que compõe tal mito:

Lá havia oitenta mil *Bodhisattvas Mahasattvas*, todos irreversivelmente estabelecidos no *Anuttara-Samyak-Sambodhi*. Todos haviam obtido *Dharanis*, a eloquência e o deleite na palavra, e girado a irreversível Roda da Lei. Eles haviam feito oferecimentos para ilimitadas centenas de milhares de Budas e, na presença daqueles Budas, haviam plantado as raízes da virtude. Eles recebiam constantemente elogios daqueles Budas, aplicaram-se na compaixão e eram bem capacitados a penetrar a sabedoria dos Budas. Eles haviam penetrado a grande sabedoria e alcançado a outra margem. Suas reputações repercutiam através de ilimitados reinos de mundos, abarcando incontáveis centenas de milhares de seres vivos. Lá estava o Deus Rei *Brahma*, governador do Mundo *Saha*, bem como o grande *Brahma Shikhin* e o grande *Brahma Esplendor*, e outros, com seus seguidores, doze mil seres celestiais no total. Lá estavam oito reis dragões: o Rei Dragão *Nanda*, o Rei Dragão *Upananda*, o Rei Dragão *Sagara*, o Rei Dragão *Vasuki*, o Rei Dragão *Takshaka*, o Rei Dragão *Anavatapta*, o Rei Dragão *Manasvin* e o Rei Dragão *Uptalaka*; e outros, cada qual com o seu séquito de várias centenas de milhares de seguidores. Lá estavam quatro reis *Kinnara*: o Rei *Kinnara Lei*, o Rei *Kinnara Lei Sutil*, o Rei *Kinnara Grande Lei* e o Rei *Kinnara Guardiã da Lei*, cada qual com o seu séquito de centenas de milhares de seguidores. Lá estavam quatro reis *Gandharva*: o Rei *Gandharva Música*, o Rei *Gandharva Som Musical*, o Rei *Gandharva Harmonioso*, o Rei *Gandharva Som Harmonioso*, cada qual com o seu séquito de várias centenas de milhares de seguidores. Lá estavam quatro reis *Asura*: o Rei *Asura Balin*, o Rei *Asura Kharaskandha*, o Rei *Asura Vemachitrin* e o Rei *Asura Rahu*, cada qual com o seu séquito de várias centenas de milhares de seguidores. Lá estavam quatro reis *Garuda*: o Rei *Garuda Grande Majestade*, o Rei *Garuda Grande Corpo*, o Rei *Garuda Grande Abundância* e o Rei *Garuda Satisfação dos Desejos*, cada qual com o seu próprio séquito de várias centenas de milhares de seguidores. Naquela ocasião, o Honrado pelo Mundo, circundado pela Assembleia de Quatro Tipos de Crentes, recebeu oferecimentos e foi honrado, venerado e elogiado. Então, em prol dos *Bodhisattvas*, pregou um Sutra do Grande Veículo chamado Infinitos Significados, uma Lei para instruir *Bodhisattvas*, da qual o Buda é guardião e mentor. Após o Buda ter pregado este Sutra, ele se sentou em posição de lótus e entrou no *Samadhi* do Lugar de Infinitos Significados, corpo e mente imóveis. Naquela ocasião, caiu dos céus uma chuva de Flores de *Mandarava*, Flores de *Mahamandarava*, Flores de *Manjushaka* e Flores de *Mahamanjushaka*, que se espalhou sobre o Buda e toda a grande assembleia. Todo o universo Búdico tremeu de seis formas diferentes. Naquele momento, toda a grande assembleia de Monges, Monjas, Leigos, Leigas, Seres Celestiais, Dragões, *Yakshas*, *Gandharvas*, *Asuras*, *Garudas*, *Kinnaras*, *Mahoragas*, seres humanos e não-humanos, bem como os Reis Menores, os Reis Sábios Giradores de Roda, todos obtiveram o que nunca haviam possuído antes. Eles regozijaram, alegraram-se, juntaram as palmas das mãos e, com pensamento único, fitaram fixamente o Buda. Então, o Buda emitiu uma luz do tufo de cabelos brancos de entre suas sobrancelhas, que iluminou dezoito mil

¹⁵⁷ No Budismo, a passagem do tempo sagrado é contada de forma distinta ao do tempo histórico. Assim, não é possível afirmar com exatidão qual o período de duração dessa passagem, em tempo terrestre.

mundos ao leste, sem omitir nenhum deles, desde abaixo do inferno *Avichi* até acima do céu *Akanishtha*. Desse mundo *Saha* eram vistos todos os seres vivos nas seis direções naquelas terras; além disso, eram vistos todos os Budas presentes naquelas terras e todos os Sutras e as Leis pregadas por aqueles Budas eram ouvidos. Também eram vistos os Monges, Monjas, Leigos e Leigas naquelas terras que praticaram e atingiram a Via. Ademais, eram vistos os *Bodhisattvas* e *Mahasattvas*, as várias causas e condições, as várias crenças e compreensões e os vários aspectos da sua prática da Via do *Bodhisattva*. Além do mais, via-se o *parinirvana* dos Budas e, depois, a construção de torres decoradas com os sete tesouros para guardar suas relíquias (SUTRA LÓTUS, p. 02-04, 2007).

Além disso, ao consultar o livro canônico da HBS, é possível encontrar a definição do termo e do ser supremo chamado pela HBS de “Buda Primordial” que, embora não apareça com tal denominação, é descrito da maneira como é designado e visto pela HBS:

Bons homens, o *Tathagata*¹⁵⁸, vendo os seres vivos deleitando-se nas doutrinas menores, seres de poucas virtudes e abundantes na corrupção, prega para aquelas pessoas dizendo: ‘Quando jovem, eu deixei o lar e atingi o *Anuttara-Samyak-Sambodhi*. Na realidade, todavia, tornei-me um Buda há longo tempo. Eu prego desta forma meramente como um meio hábil para ensinar e converter os seres vivos e fazer-lhes adentrar a Via do Buda. Bons homens, todos os Sutras proclamados pelo *Tathagata* o são com a finalidade de salvar e libertar os seres vivos. Ele pode falar do seu próprio corpo, ou ele pode falar do corpo de um outro alguém. Ele pode manifestar em seu próprio corpo, ou pode manifestar no corpo de um outro alguém. Ele pode manifestar seus próprios atos, ou pode manifestar através dos atos de outrem; mas tudo o que diz é verdadeiro e não falso. Qual é a razão disto? O *Tathagata* conhece e vê o mundo tríplice como ele realmente é. Não há nascimento ou morte, nem recuo ou avanço, nem existência no mundo ou passagem para a extinção. Não há realidade ou não-realidade, nem semelhanças ou diferenças. Ele vê o mundo tríplice como não sendo o mundo tríplice. Assuntos como este, o *Tathagata* vê claramente, sem engano ou erro (Sutra Lótus, p. 185, 2007).

¹⁵⁸ Epíteto, em páli, mais utilizado pelo Buda *Shakyamuni* para se autorreferenciar.



Após a cerimônia no Pico da Águia e dos relatos proferidos pelos sacerdotes superiores Correia e *Nagamatsu* sobre a passagem mitológica na qual o Buda *Shakyamuni*, emanação do Buda Primordial, teria transmitido o Sutra Lótus aos incontáveis seguidores que ali estavam, outra cerimônia importante ocorreu. **Os restos exumados do mestre da HBS do Brasil, *Ibaragui Nissui Shounin*, primeiro monge budista em solo brasileiro, foi depositado em uma fenda no local (fotografia da página 184), em um gesto póstumo simbólico, que é uma continuação¹⁵⁹, mesmo que deslocada temporal e espacialmente, do ritual ocorrido no cemitério na cidade de *Toyama*, no Japão.**

Hoje nós vamos oferecer as cinzas do mestre *Ibaragui Nissui Shounin* neste local, que é o Pico da Águia, que dentro da cosmologia budista é o centro do universo, onde tudo começa e para onde todos nós, quando um dia partimos desse mundo, todos nós passamos por aqui para chegar ao paraíso do Buda Primordial, na Terra Pura do Buda Primordial. Então, o mestre *Ibaragui* já passou por aqui, e seus restos mortais, físicos, agora vão ficar aqui para sempre! (Correia *Odoshi*, 15 de maio de 2014).

¹⁵⁹ Ver Capítulo 2.



Depois da cansativa escalada até o cume do Pico da Águia e da jornada ritual supracitada, a caravana da HBS ainda visitou, no período vespertino, a Universidade *Nalanda* e a Escola Budista *Myoushinji*. E, como havia mencionado o Arcebispo Correia ao narrar a história da noite de lua cheia em que o Buda havia nascido, “tá todo mundo permitido a tomar uns goles!”. Assim, no mesmo dia, 15 de maio, à noite, a caravana participou de uma grande confraternização no saguão do hotel onde ficou hospedada.

Nesse momento da viagem ocorreu algo essencial para a pesquisa. Como eu dividia o quarto de hotel com o Arcebispo Correia e o seu filho *Yuudi Correia*¹⁶⁰, ficamos amigos ao mesmo tempo em que eles se tornaram informantes privilegiados durante toda a peregrinação pela Índia e pelo Nepal.

Após a escalada ao cume e a confraternização, eu os encontrei no quarto. Quando retornei, e sem que eu esperasse, logo depois chegaram também o sacerdote superior *Nagamatsu* e os fiéis José *Sasaki* e Mário Augusto Oliveira. A confraternização informal que se deu ali aprofundou as minhas relações com os sacerdotes, bem como me permitiu o acesso à informações importantes.

Foi nessa oportunidade, por exemplo, que descobri que os sacerdotes superiores Correia e *Nagamatsu* não eram meros desconhecidos, que tinham como únicos pontos em comum a mesma posição religiosa de destaque na HBS e a grande capacidade e criatividade narrativa. Eles eram amigos desde a época de *minarai* (aprendiz sacerdotal), ainda na adolescência de ambos, tendo estudado e sido ordenados no mesmo *Oterá* e sob a supervisão do mesmo mestre. Além disso, segundo o próprio sacerdote *Nagamatsu* (que se revelou um bom falante da língua inglesa, por causa da sua esposa australiana), a afinidade entre os dois *Odoshis* é muito grande porque:

Nós dois temos a personalidade bem parecida, somos bem espontâneos, gostamos de falar, brincar e conversar com os fiéis e os outros sacerdotes, e isso ajuda muito na nossa relação e no nosso ofício, que é ser sacerdote budista. Além disso, nos conhecemos há muito tempo, somos amigos mesmo, então fica fácil conviver (*Nagamatsu Odoshi*, 15 de maio de 2014).

¹⁶⁰ Alex *Yuudi* Correia nasceu e passou a juventude morando em diversos templos da religião no Brasil, já que os sacerdotes costumam se mudar periodicamente e, como filho de um “bispo”, sempre acompanhou seus pais e irmãos.

Entre as inúmeras e divertidas conversas, acompanhadas por bons uísques, saquês e charutos, os assuntos variavam desde a queixa do sacerdote *Nagamatsu*, devido ao seu uísque *blue label* trazido do Japão ter se quebrado dentro de sua mala, até longos relatos sobre os mitos budistas.

Ao longo da noite, dois temas se destacaram. O primeiro foi o anúncio, ainda extraoficial, não revelado à caravana da HBS, de que *Yuudi* Correia iria se tornar um sacerdote. Tal notícia, dada pelo próprio *Yuudi*, alegrou todos os presentes, pois no Japão, mais do que no Brasil, é uma tradição os filhos dos monges, em especial os que ocupam níveis hierárquicos mais elevados (como é o caso do Correia *Odoshi*), seguirem o caminho sacerdotal, inclusive herdando o templo onde o seu pai era bispo (ou *Odoshi*). Segundo o relato do próprio *Yuudi*, com quem fiz uma boa amizade ao longo da viagem:

Então gente, respondendo ao *Nagamatsu Odoshi*, que tinha me perguntado algumas vezes na viagem se iria virar sacerdote, que meu pai iria gostar e ficar feliz, que eu também iria ficar feliz, então eu decidi! Nessa viagem eu vi muitas coisas, e o sentimento finalmente veio. Porque precisa ter vocação para ser sacerdote da HBS e eu ainda não tinha sentido isso. Mas agora, vendo tudo isso aqui, passando por todos esses lugares sagrados, eu senti e decidi virar *minarai* e ser ordenado. Então, já combinei com o *Nagamatsu Odoshi*, que ainda esse ano irei ao Japão para ser *minarai*, né, vou estudar e virar sacerdote (*Yuudi* Correia, 15 de maio de 2014).

Esse anúncio culminou na ordenação de *Yuudi*, no dia 21 de março de 2015, após quase nove meses como *minarai* (sendo que o tempo de aprendizado no Brasil é de “apenas” seis meses), em cerimônia realizada no Templo *Myoushinji* (*Yokohama*, Japão), entre as 10 e 12 horas da manhã. Tal ritual de passagem, para o qual *Yuudi* fez questão de me convidar por meio de uma mensagem pessoal (*inbox*) pelo Facebook, foi transmitido por *streaming*, ao vivo pela internet, e por mim acompanhado.

É fundamental enfatizar neste momento, como já foi dito anteriormente, que o conjunto de relações estabelecidas ao longo da pesquisa, inclusive com outros informantes privilegiados como *Yuudi* Correia, o sacerdote superior *Nagamatsu* e com fiéis como José Sasaki e Mário Augusto Oliveira, se deram por intermédio do Correia *Odoshi* e de sua influência e carisma dentro da comunidade HBS.

Assim, lembro que Turner (1967) analisa o *Mukanda* dos *Ndembu*, o principal ritual relatado no livro “*Floresta de símbolos*”, de forma paralela e

complementar com a biografia de *Muchona*¹⁶¹. Além dele, outros antropólogos também tiveram os seus informantes privilegiados, como Bateson (1936)¹⁶² e Roy Wagner (1967)¹⁶³. Esses personagens vão ao encontro, dessa maneira, com o que Lyn Schumacher (2001) enfatiza¹⁶⁴ ao mostrar o papel de *Lukhero*¹⁶⁵, informante que se

¹⁶¹ Segundo Turner (1967), *Muchona* era um homem franzino, de saúde frágil, com uma mente privilegiada, uma mistura de *chimbuki* (curandeiro), feiticeiro, ancião e sábio local. O autor realiza, dessa forma, uma interpretação completa dos símbolos *Ndembu*, o que o levaria ao centro do saber com requinte de minúcias, pedindo a *Muchona* os seus comentários. Por sua vez, *Muchona* (conhecido como “Chefe Vespa” ou *Mwanta Iyanvu*) era capaz de tomar um símbolo, por exemplo, a árvore *chikoli* usada no *Mukanda*, e dar o espectro dos seus significados de forma completa e detalhada, sendo a principal fonte de Turner na descrição, embora, entre um relato sério e outro, fizesse observações sarcásticas, repletas de humor e ironias. Nas palavras de Turner: “... um desses arroubos veio após termos tido uma longa sessão sobre um assunto penoso, o *ihamba*. Na sua expressão material, o dente incisivo de um caçador morto insere-se no corpo de uma pessoa que incorreu no desagrado do caçador. O dente é removido por um ritual que inclui a confissão dos ressentimentos mútuos entre o paciente e seus parentes da aldeia, e a expressão da penitência dos vivos por terem esquecido o ancestral caçador em seus corações. Somente após “o ressentimento ter sido achado”, o dente cessará de “morder” a sua vítima e poderá ser apanhado por algumas das ventosas de chifre pregadas nas costas do paciente pelo assistente principal do curandeiro. Depois de umas duas horas, *Muchona* tornou-se bastante irrequieto no seu banco de madeira. Cheio de entusiasmo pela pesquisa, esqueci de lhe dar a costureira almofada. A certa altura, ele exclamou: ‘você esteve me perguntando para onde o *ihamba* vai. Bem, neste momento, eu tenho um *ihamba* na bunda’. Passei-lhe a almofada sem dizer palavra. Isto, no entanto, não foi tudo. Costumávamos pontuar nossas reflexões de forma prazerosa com um cigarro ocasional. Nesse dia, esqueci até mesmo de passar o pacote usual de ‘Belgas’. Então *Muchona* disse: ‘Eu tenho outro *ihamba*’. ‘Qual agora?’ ‘O *ihamba* mais raivoso de todos, o *ihamba* de beber [i.e. fumar] tabaco’ (TURNER, 1967, p. 200).

¹⁶² Na sua obra *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* (1936), considerado um elo entre a antropologia e a cibernética, Bateson afirmou que deveria “agradecer aos meus informantes nativos, que foram meus amigos, embora eu lhes parecesse ridículo: *Mali-kindjin*, *Tshamelwan*, *Tshava*, *Mbana*, *Kaing-genwan*, *Kambwankelabi* e meu cozinheiro, *Momwaishi*” (1936, p. 10). Para Bateson (1936), *Mali-kindjin* era um grande feiticeiro, debatedor e lutador, temido e respeitado, que combinava as duas qualidades admiradas pelos *Iatmul*, “os tipos violentos e discretos”, sendo “o maior homem de *Kankanamun*”, além de “um orador brilhante e dramático” (1936, p. 210).

¹⁶³ Roy Wagner também enfatiza a existência de tal personagem, na obra “*The curse of Souw*” (1967), onde agradece *Kagoiano de Kurube* (dos *Daribi*): “*Kagoiano de Kurube* ajudou-me como informante, analista, companheiro e confidente em tal medida que qualquer agradecimento seria insuficiente” (1967, p. X).

¹⁶⁴ O que a autora, que é uma historiadora da ciência, nos oferece no livro “*Africanizing Anthropology*” (2001) é a possibilidade de imaginar o Estado – sua formação e consolidação – em sua autonomia histórica e na experiência que os indivíduos possuem neste contexto. Schumacher não toma o Estado sob os trabalhos que especulam sobre o mesmo, mas na contramão, tentando desvendar e mostrar a contribuição que a Antropologia pode oferecer para as reflexões, imaginando o Estado pelas experiências concretas que os indivíduos possuem. Percebe, desta forma, as condições de construção do pensamento antropológico em um determinado contexto e em um determinado lugar: o Instituto Rhodes-Livingstone (RLI), que reuniu um grupo de antropólogos, dos anos 1930 até 1960, fundamentais na história da disciplina, mas que tensionam as célebres escolas e a relação com os grandes mestres da Antropologia.

¹⁶⁵ *Matshakaza Blackson Lukhero* cresceu em Feni, leste da Rodésia do Norte (atual Zâmbia). Em 1946, tornou-se um intérprete para um antropólogo recém-chegado, Max Marwick. Em seguida, J.A. Barnes chegou na área de Ngoni e contratou *Lukhero* como intérprete e assistente de pesquisa para o seu trabalho de campo. Com apenas algumas pausas depois disso, *Lukhero* continuou a trabalhar nos campos na zona rural e urbana, até 1966. Uma carreira como assistente de pesquisa que durou 20 anos e incluiu a investigação em três países, tendo se envolvido com o renascimento da tradicional cerimônia *Ngoni*, chamada *Nc'wala*, e escrito um livro sobre ela. Recrutado para o serviço militar em 1941, quando tinha apenas quinze anos, *Lukhero* serviu no Quênia, no Sétimo Corpo de Ambulâncias da Rodésia do Norte, e teve seu primeiro contato com Desmond Clark, arqueólogo e primeiro curador do Museu Rhodes-

constituiu como elemento exemplar de sua pesquisa. Em sua discussão, a pesquisadora traz à tona a importância dos vários componentes de um trabalho de campo que vai muito além da experiência única e soberana do antropólogo social.

A partir da apresentação de *Lukhero*, um informante privilegiado que remete aos personagens incríveis anteriormente mencionados, são perceptíveis as características semelhantes encontradas entre eles e o próprio Correia *Odoshi*. Schumaker realiza, dessa maneira, algo que também busco elucidar, ao contar uma estória como um enredo de conhecimento cultural coproduzido, que coloca em questão, ou melhor, em relação, as diversas categorias (como antropólogos, assistentes, religiosos, especialistas, etc), me possibilitando pensar, dessa forma, em uma antropologia dinâmica que se reinventa constantemente e que destaca a importância do antropólogo e da sua interação, também transformadora, com a comunidade estudada¹⁶⁶.

Porém, retomando as ocasiões ocorridas no quarto do hotel, na confraternização com os meus interlocutores privilegiados, fui indagado pelo sacerdote superior *Nagamatsu*, pela primeira vez durante a viagem, sobre o fato de acompanhar e estudar a religião, frequentando assiduamente os templos da HBS do Brasil há anos, mas “ainda” não ser um fiel convertido:

Então Alex... Aliás, Alex também é o primeiro nome do *Yuudi* e o nome do meu filho, né? Olha aí um elo de ligação importante. Mas voltando... Eu gostaria de entender porque você não é um fiel mesmo, propriamente dizendo. Por que eu vejo que você gosta da HBS, sabe as orações todas, até em japonês, mesmo não dominando completamente a língua, estuda a religião mesmo, em um Doutorado. Aí eu fico imaginando porque você ainda não se converteu, não teve ainda o ritual [de passagem], recebendo o *Omamori* e o *Odyuzu*? (*Nagamatsu Odoshi*, 16 de maio de 2014).

Um pouco constrangido, respondi dizendo que, tanto os fiéis quanto os sacerdotes da HBS do Brasil que me conhecem, sempre me fazem o mesmo questionamento. Afirmei, também, que a maioria dos adeptos no Brasil acha que eu sou um convertido, tamanha a minha frequência pelos templos e cerimônias da religião.

Livingstone. Clark não conseguia pronunciar “Matshakaza” e por isso ele apelidou o jovem africano de “Matchbox”, um nome que não sobreviveu ao serviço de guerra (2001, p. 01).

¹⁶⁶ O grande desafio do livro é introduzir, efetivamente, os indivíduos no seu estudo. A obra traz um novo paradigma, indo além do pós-modernismo, ao afirmar que só é possível trabalhar com a produção do conhecimento em Antropologia se você se atentar para os indivíduos que atuam no contexto da pesquisa. A versão razoável não é a do antropólogo ou a dos africanos, mas uma conjugação e inter-relação das duas partes, existindo até mesmo informações que não são incorporadas na etnografia, que o informante as passa em conversas pessoais.

De fato, tal questionamento inicialmente tão constrangedor quanto intrigante, faz refletir sobre o que Iracema Dulley (2015, p. 117) diz em relação ao caráter inovador da abordagem do livro “A invenção da cultura” (2010 [1975]), escrito por Roy Wagner em sua pesquisa de campo junto aos *Daribi* de *Karimui*, etnia da Papua Nova Guiné (Nova Melanésia). Segundo Dulley, essa novidade estaria na afirmação de que a cultura é inventada¹⁶⁷ na relação entre o antropólogo e o povo estudado, sendo produzida na interação entre esses sujeitos oriundos de universos simbólicos distintos, o que resultaria em uma “antropologia reversa”, algo que, para Wagner, desestabilizaria as categorias e conceitos antropológicos tomados como dados fundamentais para a sua visão de mundo.

Aqui, a *anthropology of the subject* pretende ser tanto a antropologia do sujeito no duplo sentido do termo (aquela que se faz sobre o sujeito e aquela que o sujeito realiza) quanto a superação da dicotomia sujeito/objeto (*subject*, em inglês, é tanto “sujeito” quanto “objeto de estudo”). Assim, o objeto de estudo é um sujeito com capacidade de antropologia reversa (DULLEY, 2015, p. 118).

O fato de ter ficado constrangido no momento da pergunta gera, assim, uma importante reflexão analítica sobre o meu posto diante da comunidade HBS. Embora, na minha concepção, ocupe a posição de fotógrafo oficial e de um pesquisador não devoto, tal classificação não é a única possível, já que a maioria dos caravanistas e fiéis que me conhecem pensam que sou convertido. Naquela e em várias outras ocasiões, o meu papel de pesquisador/sujeito foi revertido, me tornando integrante (“objeto”) da pesquisa e sendo indagado e questionado pelos devotos. Isso ocorreu também, por exemplo, em um evento no Templo *Rentokuji* (localizado em Campinas), quando me ofereceram um protetor pessoal dizendo que “não precisa ser *batizado* para pegar o *Omamori*”. Tal oferta gerou certo mal-estar, já que alguns fiéis me orientaram a aceitar e outros disseram o contrário, pois “receber o *Omamori* benzido pelo Altar Sagrado é um dos primeiros passos para a realização da conversão na HBS”.

Assim, no final da confraternização convidei a todos para uma fotografia, em que os presentes fizeram questão de que eu saísse na imagem (e eu

¹⁶⁷ Na definição do dicionário Houaiss, “invenção” é “coisa imaginada que se dá como verdadeira; invencionice, fantasia”; “coisa imaginada de modo astucioso, frequentemente com objetivos escusos”; ou “o que não pertence ao mundo real; imaginação, fábula, ficção, engano”. Claro que também é “imaginação produtiva ou criadora, capacidade criativa; inventividade, inventiva”; e “faculdade de criar, de conceber algo novo ou de pôr em prática, de executar uma ideia, uma concepção; criação” (GOLDMAN, 2011, p. 198).

aceitei de bom grado). Dessa forma, armei a câmera sobre o tripé e acionei o temporizador de disparo em dez segundos, para que tivesse o tempo de correr para me inserir no espaço que pedi para que deixassem para mim. O resultado foi a fotografia da página 191. Nela, chama a atenção os sorrisos descontraídos, os rostos relaxados, os trajes despojados e os gestos das mãos, com os polegares hasteados ou com o sinal de “V”.



3.4 Narrativas sobre a morte do Buda

Após a noite da confraternização, a caravana seguiu para o local onde o Buda teria realizado a sua última prédica debaixo de uma imensa figueira, mais especificamente de uma *Ficus religiosa* (popularmente conhecida como figueira-dos-pagodes), árvore da mesma espécie daquela onde o “Iluminado” meditou até atingir o Nirvana. Esse tipo de figueira¹⁶⁸, segundo os relatos ouvidos no local, era o preferido por Buda *Shakyamuni* pelo fato de oferecer sombra (como pode ser observado na fotografia da página 194) e proteção ao rigoroso sol e calor da região, durante os longos períodos de meditação e proferimento dos Sutas. Após esse último ensinamento, Buda teria abandonado a sua existência física:

Então, em *Kusinagara*, que é esse local exato onde estamos agora mesmo, o Buda morreu de infecção alimentar. Ele comeu uma sopa de cogumelos na casa de Cunda, que era um ferreiro aqui na época. O povo costuma falar que ele morreu comendo carne de porco selvagem, mas como pode ser, se ele era vegetariano? Aí, aos 80 anos ele recebeu a oferenda, o alimento, uma sopa de cogumelos e isso fez mal pra ele, então isso enfraqueceu o corpo dele e ele faleceu aos 80 anos. Então, a primeira refeição, após a sua automortificação, foi a canjica e a última foi essa sopa de cogumelos. Mas aí as pessoas perguntam: “Ah, mas ele é o Buda... Se ele é o Buda, como ele morreu de infecção alimentar? Ele não sabia?” É claro que ele sabia! Mas aí tem muita coisa envolvida. Primeiro, ele já tinha 80 anos. No caso da morte física, ela foi provocada por uma sopa de cogumelos, mas de fato o corpo já estava fragilizado também, mas a causa mais forte era a velhice, alguém com 80 anos. Levando em consideração que a média de vida das pessoas naquela época era 35 anos. Hoje no Brasil a média de vida não é 80 anos. No Japão já está 92 anos para a mulher e os homens 87¹⁶⁹. O Brasil não chegou a 80 ainda, mesmo com medicina, com plano de saúde e tudo isso. Então, os 80 anos de vida do Buda é mais uma comprovação que ele é alguém, de fato, Iluminado. Tendo sacrificado seu corpo de quase um metro e noventa de altura, numa época em que a média de estatura era de um metro e quarenta até um metro e cinquenta, tendo sacrificado seu corpo até essa faixa etária de vida. Dá para dizer que se fosse hoje, ele teria uns 140 ou 150 anos de idade. Se fosse hoje, só por isso ele já seria o homem mais famoso no mundo inteiro. Alguém com 140 ou 150 anos hoje já estaria na televisão, andando, caminhando, fazendo pregação lucidamente e tudo mais, né? Mas é lógico que se ele quisesse, poderia ter evitado, meditado e se livrado desse mal. Era fácil pra ele. Mas ele não podia recusar a oferta de comida de uma pessoa que o seguia, pois tinha feito voto de pobreza. E ele sabia que já era hora de entrar de vez no Nirvana, o que a gente chama de Nirvana Pleno ou *Parinirvana*. Já tava mesmo na hora. Aí, o que morreu foi só o seu corpo. Mas antes de morrer, aqui foi onde o Buda fez a última conversão, foi nesse lugar. Ele pregou o *Dharma* para um idoso de idade muito avançada nesse local. No dia do falecimento dele, ele ainda estava fazendo uma conversão e

¹⁶⁸ Conforme os relatos recolhidos no local, a figueira onde o Buda teria proferido as suas últimas narrativas é a mesma que pode ser vista na fotografia da página 194.

¹⁶⁹ Segundo pesquisa divulgada em 2016 pelo Ministério da Saúde, Trabalho e Bem-estar japonês, a expectativa média de vida é de 80,98 e 86,99 anos, para homens e mulheres, respectivamente.

ensinando alguém bem mais experiente, em idade terrestre, do que ele. Não é porque eu sou budista, mas olhando dados estatísticos, milagres, essas coisas são fichinha, cada um pode realizar seus milagres, basta praticar a fé. Então, para olhar esse horizonte aí, remontando a época que ele passou, ele já tinha pregado o Sutra Lótus, já tinha cumprido a sua missão. Ele sabia que estava caminhando para lembrar a humildade, sabendo que ele não poderia recusar uma sopa de cogumelos oferecida por um fiel. Ele enfraqueceu mais ainda e ele fez a sua última prece. Ele transmitiu suas últimas visões para seus discípulos e faleceu (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



Após a morte de seu corpo físico, Buda foi levado para uma cúpula onde teria ocorrido a sua cremação. Nesse lugar, a caravana se deparou com uma imensa estátua do Buda Histórico, que representa o padecimento do seu corpo físico, conforme pode ser visualizado na fotografia da página 197. Ele está deitado de lado, sobre o seu ombro direito, em uma posição conhecida na HBS como “*macurá*” (como se fizesse um travesseiro com as mãos, para apoiar a cabeça), tendo o lado esquerdo do peito, onde se encontra o coração, direcionado para cima, fazendo a circulação fluir bem. Sua cabeça está apontada para o norte, virada geograficamente em direção ao Himalaia, que representa o ponto mais próximo do céu e um local sagrado, morada dos deuses hindus.

Essa estátua faz um gesto interessante, bem legal mesmo, uma espécie de travesseiro de braço, com a cabeça voltada para o norte, pro Himalaia. Depois que ele atingiu o Nirvana nesse local, ele foi conduzido para outro local onde ele foi cremado e depois levado ao Nepal, onde nasceu. Na hora de entrar no templo do Nirvana, que tem a estátua, é bom tirar o sapato. Tudo bem, né? Vocês estão acostumados já (risos). O templo é pequenininho, não vai precisar andar muito não. Então, o local exato é aqui. Aqui que ele foi cremado, mas não ficaram as cinzas dele. Isso tudo durou 21 dias. Teve um rei que foi mais espertinho, depois de dois dias quando começaram a esfriar as cinzas chegou e falou: “É tudo meu”. Daí tinha um sábio, que o Buda já tinha avisado: “As cinzas vão ser divididas em oito partes”. E foi colocado em uma balança, em partes iguais mesmo. Ali tem uns tijolos antigos. Aquilo tudo ali é de 500 anos a.C.. Essa parte aqui era menorzinha, mas depois, com o passar do tempo, reis e mais reis elevaram até essa altura. E o nosso guia explicou também que nesse país as pessoas são cremadas porque o corpo humano é feito dos cinco elementos: terra, água, fogo, vento e mente. Então, ao partir desse mundo, deve devolver à natureza esses cinco elementos. Como o Buda era um super-homem, um ser Iluminado, não tinha a necessidade de se desfazer disso. E, portanto, fizeram que as partes dele fossem divididas e subdivididas. Um pouquinho dessas cinzas já era motivo para fazer uma *estupa* e deixá-las como um local de veneração. Outra coisa que eu não posso deixar de falar é que no 18º capítulo do Sutra Lótus, consta que o Buda disse que ninguém deveria venerar as cinzas dele, por isso que a gente não venera nem o corpo, nem as cinzas, nem as estátuas, apenas o *Dharma Sagrado* (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Na imagem a seguir é possível notar a presença fugidia do fiel Francisco Tanaka no canto superior esquerdo, que parece estar escapando de um dos “pontos áureos” da fotografia¹⁷⁰. Essa fuga, assim como a máquina digital pendurada em

¹⁷⁰ A proporção áurea na fotografia é associada à regra dos terços (embora não tenham exatamente o mesmo valor) e é calculada, de maneira básica, ao traçar duas linhas horizontais e duas linhas verticais,

seu pescoço, revela que ele tirava uma foto frontal do grupo, que aparece em oração no primeiro plano, quando foi surpreendido pela minha objetiva. No canto direito é possível ver quatro moradores locais, que observam o ritual.

estabelecendo, dessa forma, nove quadrantes (ou divisões). Os pontos áureos estariam localizados nas intersecções entre as linhas horizontais e verticais, sendo pensados para estabelecer uma composição “harmônica” na imagem fotográfica, pontos de visualização “privilegiados”.



Depois de cremado, uma parte das cinzas do Buda foi levada de volta à *Lumbini*, a sua terra natal. Assim, a caravana realizou uma cerimônia ritual em frente ao templo no qual *Shakyamuni*, ou uma parte considerável de seus restos mortais, teria sido depositada, no Nepal (fotografia da página 199¹⁷¹).

A roda do *Dharma* ficava no topo da torre *Ashoca*, que é essa torre que a gente viu em *Boddhigaya* e aqui, em *Lumbini*. A roda do *Dharma* também compõe o símbolo, presente nas 40 torres que o rei *Ashoca* colocou pela Índia inteira. Algumas torres estão divididas. A que está em *Boddhigaya* é só a base, que fica no local onde ele atingiu a Iluminação e tem quatro leões nas beiradas, porque os leões são os símbolos do rei *Ashoca*, e que também está na bandeira da Índia (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

¹⁷¹ Esta fotografia é uma das cinco escolhidas para compor o Caderno Visual I, cuja análise detalhada já foi realizada.



Após a realização do culto em frente ao templo onde os restos mortais do Buda foram alocados, a caravana teve acesso ao interior do local. Na fachada da construção, alguns detalhes dão a ver importantes símbolos budistas, que podem ser observados na fotografia da página 201 e que foram explicitados por mais uma narrativa do Arcebispo Correia:

Então gente, a roda do *Dharma* está aqui nesse templo e em vários outros lugares. Dá pra ver ali na entrada, nessa grade da parte de fora. A roda do *Dharma* tem 32 raios e cada um representa um dos 32 sinais do Buda¹⁷², que o diferenciavam de um ser humano qualquer, né? Além disso, lá em cima podemos ver aquele símbolo, uma ponta dourada, parece de ouro né, que é típica dos templos budistas daqui, para diferenciar até dos templos hinduístas (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

172 Os 32 sinais de um Buda são: (1) Ele tem os pés chatos. (2) Nas solas dos seus pés há rodas com mil raios e cubo, toda completa. (3) Ele tem os calcanhares protuberantes. (4) Os dedos dos pés e das mãos são longos. (5) As mãos e os pés são suaves e delicados. (6) As mãos e os pés são reticulados. (7) Os seus tornozelos são alongados. (8) As suas pernas são como as de um antílope. (9) Quando ele fica em pé sem se inclinar, as palmas de ambas as mãos tocam os joelhos. (10) A sua genitália está contida numa bainha. (11) A sua complexão é brilhante, de cor dourada. (12) A sua pele é sutil e devido à sutileza da sua pele, a poeira e a sujeira não aderem ao seu corpo. (13) Os pelos do corpo crescem separadamente, cada um no seu poro. (14) As pontas dos pelos do corpo são curvadas para cima; a cor dos pelos é preta azulada, enrolados para a direita. (15) Ele tem os membros retos de um *Brahma*. (16) Ele tem sete convexidades. (17) Ele tem o torso de um leão. (18) Não há um sulco entre os ombros. (19) Ele tem as proporções de uma figueira-de-bengala, a envergadura dos seus braços equivale à altura do seu corpo, e a altura do seu corpo equivale à envergadura dos seus braços. (20) O seu pescoço e os seus ombros são nivelados. (21) O seu paladar é excepcionalmente apurado. (22) Ele tem a mandíbula de um leão. (23) Ele tem quarenta dentes. (24) Os seus dentes são nivelados. (25) Os seus dentes não têm espaços. (26) Os seus dentes são muito brancos. (27) Ele tem uma língua muito grande. (28) Ele tem uma voz divina, como o gorjeio de um pássaro. (29) Os seus olhos são de um azul profundo. (30) Ele tem os cílios de um touro. (31) Ele tem pelos no espaço entre as sobrancelhas e eles são brancos com o brilho do algodão macio. (32) A sua cabeça tem o formato de um turbante.



Além do local onde o Buda está enterrado em *Lumbini* e dos diversos outros lugares sagrados que teriam uma parte das suas cinzas, a caravana visitou o Museu Nacional de Delhi (Museu Mahatma Ghandi), onde, no seu interior, encontra-se uma parte dos restos exumados de *Siddharta*, o que é considerado pelos budistas como a prova cabal da existência física de *Gautama*. **Assim como nos demais locais importantes para a religião, uma cerimônia ritual também foi realizada, sempre com a presença da Imagem Sagrada Portátil (fotografia da página 203).**



A caravana em peregrinação também foi a um importante templo, localizado na cidade de *Kapilavastu*, no qual existem diversas pinturas nas paredes, que realizam uma espécie de síntese dos mitos budistas contados durante a viagem e chamam a atenção pela beleza e riqueza dos detalhes, conforme pode ser visto na fotografia da página 205. Essas pinturas interagem de maneira ímpar se tomadas juntamente com as narrativas do Correia *Odoshi* realizadas na ocasião, repletas de metáforas visuais e contos fabulosos:

Então gente, esse lugar aqui é bem legal, incrível mesmo, né? Mostra quase todas as histórias do Buda, do nascimento até a morte. Desde a história da rainha *Maya* e do rei *Sudhodana*, que não tiveram filhos durante vinte anos do seu casamento. Daí, num certo dia, de acordo com a lenda, a rainha teve um sonho com um *Bodhisattva*, ou *Bossatsu* né, como a gente costuma chamar no Japão, na forma de um elefante branco tocando seu corpo, e daí ela engravidou. Ainda de acordo com a tradição, o Buda residia como um *Bodhisattva* no céu *Tusita*, e decidiu tomar a forma de um elefante branco para renascer, pela última vez, na Terra. Então, o pai do Buda perguntou para o eremita qual seria o futuro do Buda e ao invés de responder o eremita chorou, porque pelo semblante do menino ou ele seria o rei do mundo ou ele seria “O Iluminado”. Só que ele, o eremita, pela idade mesmo, não viveria para ver esse menino atingindo a Iluminação, por isso o choro. Outro detalhe da esposa do rei é que ela já não é mais a mesma, dá para notar pelas pinturas, porque a mãe do Buda, depois de sete dias do seu nascimento, faleceu. Depois, quando ele cresceu, ele saiu pelos quatro portões do castelo. Primeiro ele viu um velho, depois um doente, um morto e um monge. Ele viu os sofrimentos da vida que aqui perto, no castelo, o pai dele não deixava ele ver. E ele viu que não tinha escapatória: ou ele viraria monge ou ele partiria para esse mundo de sofrimento. Mas o pai dele não queria deixar ele sair, então, o que ele fez? Aos 29 anos de idade, no dia que a esposa dele e todo o castelo estava dormindo, ele pegou o cavalo *Thancata* e o auxiliar dele e fugiu do castelo. Aqui também mostra a jovem que estava oferecendo a canjica para ele, a *Sujata*, né? Também dá pra ver nesses painéis quando ele praticava a automortificação, depois quando ele largou já ficou menos magrinho, né, e os outros monges diziam, meio bravos com ele, que ele largou a automortificação, e queriam esquecer do Buda. Então, aqui o Buda é só pele e osso, e ali já está bem melhor, depois de comer a canjica. Nesse outro mural, mostra que antes da Iluminação ele foi tentado por todos os demônios da luxúria, da vaidade, da preguiça, mas ele resistiu a todas as tentações e atingiu o seu objetivo. Isso porque segundo o próprio Buda, ele conseguiu resistir às tentações, mas se tivesse uma tentação tão forte quanto o sexo, que é a luxúria, tipo, o sexo somado a uma tentação tão forte quanto, ele não teria iluminado. Aí, uma vez ele voltou para o país dele e encontrou com o filho dele, o *Rahula* e com o pai dele, o rei. Lá em cima mostra que certa vez, num momento de guerra, ele proibiu que guerreassem e mesmo assim eles foram pra guerra, em que muita gente morreu. Muitos dos guerreiros voltaram para se desculpar e dizer que deviam ter escutado ele. E lá mostra quando o Buda estava cuidando de um doente que ninguém queria cuidar. Esse aqui é o local que nós vamos amanhã, é o local onde ele entrou para o Nirvana e acabou falecendo, aos 80 anos de idade. Parece que a ideia dele era voltar para a terra natal e entrar no Nirvana lá, mas aquela oferenda da sopa de cogumelos não fez bem e ele faleceu. Para ter uma ideia de vida naquela época era de 35 anos, Buda viveu 80, então Buda partiu porque quis? Ou porque viveu o quanto achou preciso? (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



A caravana, além de perpassar por esses locais sagrados e mitológicos, visitou as ruínas da antiga Universidade *Nalanda* (no mesmo dia da subida ao Pico da Águia), considerada o mais importante centro de estudos budistas da antiguidade, saqueada pelos muçulmanos no ano de 1193 (fotografia da página 207).

Então, hoje nós iremos para as ruínas da universidade *Nalanda*, mais tarde. São ruínas de uma faculdade budista que existiu entre os séculos VII, VIII e IX. Depois, nós retornamos e faremos um lanche no hotel e a tarde nós saímos novamente para poder conhecer lá. E também, lá dentro da Universidade *Nalanda*, diferentemente do jardim de bambu, nós vamos separar dois grupos. Com dois guias para fazer explicações separadas, para dar tempo de ser traduzidas na hora durante a transmissão dele. O importante para quem quer ouvir em português é ficar aqui do meu lado né (risadas). Parabéns para todo mundo que subiu no Pico da Águia, foi guerreiro também. Então, iremos naquele local onde se adquiria sabedoria e conhecimento. *Nalanda* era uma das três principais faculdades da época, na verdade, era a principal. Sendo que a terceira está onde seria o Paquistão. Esses países pequenos que ficavam do lado da Índia, antigamente eram o topo da Índia. Então, até lá tinham faculdade budista também. Essa faculdade *Nalanda* foi construída cinco séculos depois de Cristo. E como o Buda é cinco séculos mais antigo que Cristo, *Nalanda* foi construída mais ou menos mil anos depois do nascimento do Budismo. Lá havia mais de 10 mil alunos para 1500 professores. Dá pra imaginar? Então, os estudiosos e catedráticos de toda Ásia davam um jeito de vir até aqui pra estudar, se diplomavam aqui pra voltar para se tornarem professores. Dentro desses estudiosos, um personagem era um monge budista chinês, chamado *Gwen John*, foi o mais notável. Na verdade, ele foi barrado na entrada porque ele não passou na prova, mas ele conseguiu entrar e foi considerado um dos mais estudiosos. Ele estudou, passou na prova, ficou por quatro anos como aluno e depois ficou mais quatro anos como professor. Escreveu vários Sutas. A base de toda arqueologia budista foi ele que deixou também. Então, o pico de *Nalanda*, a fase mais famosa, foi lá pelo século cinco ou seis depois de Cristo, mas depois do pico sempre tem a descida. E essa descida foi a invasão dos muçulmanos que destruíram tudo o que era dos budistas. E o que eles não aterraram, o tempo tomou conta disso, das enchentes, das tempestades que acabou soterrando tudo isso, mas na época da colonização pelos ingleses, em Benares ou Varanasi, como é mais conhecida, através das escavações, foram surgindo todos esses tipos de coisas e escritas desse *Gwen John*, que trouxeram de novo esses lugares famosos por onde Buda passou. E tem dois famosos discípulos de Buda, dois dos dez mais notáveis, são descendentes dessa região. Só que o *Gwen John Sanzon*, escreveu tudo o que ele fez na visita deles aqui às Índias. A Índia é assim mais agrupado, eles praticam o Budismo como uma coisa só, não segue as diferenças de eras que nós temos. O que nós vamos ver é apenas 10% do passado. Ainda não se sabe onde era a entrada principal de *Nalanda*. Nós estamos entrando por um lugar, mas não é certeza de que era por aqui a entrada principal da época. Ah! Tem que falar também do *Nagarjuna*, um grande filósofo budista, talvez até o maior depois do Buda, que deu aula em *Nalanda* e foi até o diretor da universidade (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



3.5 A expansão do dharma

Tem uma parábola que diz o seguinte: tinham quatro viajantes pelo deserto. Estavam juntos, todos cansados, com sede, muito calor, com fome e tudo mais. Eram três homens e uma mulher. Aí, depois de andarem muito, estavam exaustos mesmo, não aguentavam mais o sofrimento físico. Foi aí que avistaram um muro bem grande, mas que dava pra escalar, com muito, muito esforço, mesmo. Então, o primeiro homem subiu. Olhou do outro lado e ficou maravilhado com o que viu. Um paraíso mesmo! Pulou e deixou os outros pra trás. Aí o segundo homem também subiu. Viu aquele oásis, abundante mesmo! Pulou também, e deixou os outros lá. Daí veio o terceiro homem. Ele fez a mesma coisa, né? Subiu o muro, com dificuldade, assim como os outros. Viu o que tinha, ficou encantado e pulou, deixando a mulher lá. Então, a mulher também subiu, com muito esforço. Viu o que tinha, um oásis maravilhoso, repleto de árvores, frutas, água, riquezas e tudo mais que ela tinha direito. E o que ela fez? Ela viu tudo aquilo, mas voltou. Ela desceu o muro de volta para onde estava e saiu para avisar a todos sobre aquela maravilha que tinha achado! Então, os três primeiros homens são *Arhats*, iluminados, eles têm todo o mérito. Mas a mulher, e aí a figura da mulher nessa parábola é interessante, porque estamos acostumados a achar que só o homem pode alcançar a Iluminação, por esforço e mérito próprio, e pros *theravadas*, os mais antigos e tradicionais budistas, é bem assim mesmo! Mas a mulher, nesse caso, é para mostrar que todos podem alcançar, independente de qualquer coisa, não tem distinção, não! Então, essa mulher é um *Bodhisatva* ou como chamamos no Japão, uma *Bossatsu*. Ela alcançou o Nirvana, mas voltou para avisar a todos, para ajudar todo mundo a também alcançar o Nirvana. E foi exatamente isso que o Buda fez, não é? (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Essa narrativa do Arcebispo Correia expõe duas das três grandes vertentes budistas que surgiram após a morte do Buda Histórico, sendo que a HBS é uma das ramificações da vertente *Mahayana*¹⁷³. Ele acrescenta:

Demorou 400 anos para os Sutas serem escritos, mas porque demorou tanto? Primeiro que a maioria da população naquela época era iletrada. E segundo, que a escrita era algo dito como rasa. A escrita era algo que empobrecia o conteúdo das coisas, mas por quê? Por exemplo... Quando eu digo: “Eu te amo”, ninguém vai conseguir entender o conteúdo do meu amor só por meio dessas palavras “eu te amo”. Nem mesmo a pessoa que escuta o “eu te amo” entende o conteúdo do meu amor, e nem eu mesmo tenho como dizer isso, só o meu sentimento entende. Então, as palavras escritas não traduzem sentimento, são apenas escritas, elas limitam o conteúdo da fala e do sentimento e da profundidade da fala. Naquela época, não era comum escrever os ensinamentos, mas depois que os séculos foram passando, entendeu-se que se a doutrina não fosse escrita ela seria perdida, começaram a fazer aquelas reuniões de compilações de Sutas, os famosos *Concílios*. A primeira aconteceu lá em cima, perto do *Thermas*, o lugar que nós fomos logo ao lado do jardim que foi o primeiro templo do Buda. Começou ali, e logo foram compilados os primeiros Sutas e demorou 400 anos, mas a maior

¹⁷³ *Mahayana* ou o “Grande Veículo”, que possui diversas escolas, incluindo a HBS. As outras duas grandes vertentes são a *Theravada*, conhecida como “Caminho dos Anciãos”, que segue a doutrina “original” do Budismo e o *Vajrayana* ou “Veículo do Diamante”, cujo segmento mais conhecido na Europa e nas Américas é o Budismo Tibetano.

parte aconteceu aqui na Índia mesmo, mais depois foi na China. O original era em sânscrito, que é uma língua que foi extinta. Depois, acredita-se que o Buda falava uma língua chamada páli. A língua sânscrito era uma língua escrita e a língua páli era falada, mais popular, acredita-se que esta era a linguagem que o povo usava, era o equivalente ao hebraico, que antigamente os monges na época da faculdade aprendiam. Eles usavam, mas hoje não mais, não usam mais. Eles aprendiam por pelo menos um ano o sânscrito. Esses Sutas nasceram aqui na Índia e teve sua grande maioria roubada. Eles foram levados para os museus da Inglaterra e da França. Mas antes disso acontecer, séculos e séculos no passado, os monges chineses vieram para cá e traduziram esses Sutas e levaram pra China. Tem muitas coisas que já não têm mais aqui, nem na Inglaterra, mas que tinham na China e que foram para o Japão. Esse material não foi extinto, ele existe em abundância e equivale a 100 volumes de uma Bíblia do Catolicismo, ou seja, o Budismo tem uma quantidade de 100 volumes a mais que a Bíblia e com conteúdos completamente diferentes. Daí, o Buda teve que dizer que o Sutra Lótus é o sublime e também o número um da nossa época para ninguém se perder. Diga-se de passagem, nesse processo de transição, uns três mil monges traduziram o Sutra Lótus. Foi do hindu para o chinês e do chinês para o japonês e do japonês para o português. Tudo isso depois de muitos e muitos anos. A meta mais ou menos é de até 2020 ter o Sutra Lótus todo em português, em uma tradução nossa, da HBS do Brasil. E ter o livro todo padronizado. Então, voltando à história, o Budismo é dividido em três milênios. O primeiro milênio que é desde quando o Buda faleceu até 600 anos depois de Cristo, é chamado de período do “*Dharma Correto*”. O segundo milênio depois de Buda é chamado de “*Figurativo*”. Foi nesse segundo milênio que as etapas começaram a serem divididas e as pessoas começaram a adorar estátuas. A Era *Mapô*, a famosa Era da decadência, que algumas correntes budistas *Mahayanas* falam que vai chegar o Buda *Maitreya*, é o terceiro milênio após o falecimento dele. Então, nesse período, não adianta querer se aproximar do Buda usando imagens, nem estátuas, só rezando muito mesmo, só pela fé pode-se atingir a Iluminação. Então, o segundo milênio é caracterizado pela construção de estátuas, adoração. E agora a gente está no terceiro milênio. O Buda deixou todos os ensinamentos prontinhos para o primeiro e segundo milênio e para os séculos. Para cada pessoa, de cada época, de acordo com a sua capacidade de poder praticar certinho (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Ainda relacionado com a questão da expansão dos ensinamentos, no dia 15 de maio de 2014 os peregrinos realizaram uma “visita técnica”¹⁷⁴ à Escola Budista *Myoshinji*, localizada na cidade de *Rajgir*, no estado de *Bihar* e oficialmente inaugurada no dia da visita da caravana¹⁷⁵ (fotografias das páginas 212, 214, 216, 218).

Esse itinerário não foi estabelecido meramente ao acaso, mas com toda uma intencionalidade histórica e religiosa. Segundo o Arcebispo Correia e os guias budistas desses dois locais, a Universidade *Nalanda* (grande centro de estudos budistas e

¹⁷⁴ Nos termos que constavam no cronograma da viagem, que me foi enviado por e-mail, pelo próprio Arcebispo Correia.

¹⁷⁵ Tal escola é mantida por um templo homônimo da HBS no Japão (localizado na cidade de *Yokohama*), sendo responsável, na época da pesquisa de campo (maio de 2014), pela conversão de cerca de duzentas crianças indianas ao Budismo Primordial.

filosóficos) foi saqueada e destruída pelos muçulmanos, que teriam devastado a Índia, derrubando inúmeros templos e estátuas budistas e hinduístas e dizimando os monges de diversos segmentos, que, por pregarem a paz, optaram por fugir para o Tibete, Nepal e China, ao invés de guerrear. A consequência disso, segundo os guias da região, é que o número de budistas no país corresponde, atualmente, entre um e cinco por cento da população total da Índia, o que, em termos absolutos, representaria entre doze e sessenta milhões de seguidores de *Shakyamuni*. Assim, a justificativa dada, nas palavras do Arcebispo Correia, é que consiste em “um dever da HBS expandir o Sutra Lótus exatamente na região onde o Buda o pregou, há mais de dois mil e quinhentos anos, devolvendo o ensinamento aos conterrâneos do Buda”.

Essa narrativa aparece quase como um código de conduta para os budistas da HBS, uma orientação prática para o mundo, que deve conhecer o ensinamento primordial. A longa lição sobre as ruínas de Nalanda mostram, novamente, que o Correia *Odoshi* é uma pessoa que narra e atualiza os caracteres ordinários do mundo, levando em conta as características pregadas nos ensinamentos da prática budista. Além disso, a fala sobre o ideal da paz é algo constante, notado também na visita ao Memorial e na confecção do Sino da Paz (ambos na cidade de *Hiroshima*), nas diversas passeatas realizadas em lugares movimentados no Brasil (como na Avenida Paulista) ou, ainda, na Caminhada em Defesa da Liberdade Religiosa de 2017, o maior evento inter-religioso realizado no Brasil, que sempre conta com a presença de vários sacerdotes e fiéis da HBS e que nesse ano reuniu cerca de 30.000 pessoas das mais variadas religiões, na cidade do Rio de Janeiro.

Contudo, é importante notar que a história do referido conflito entre muçulmanos e budistas continua sendo escrita. Um desses novos e tristes capítulos é o confronto armado que ocorre em Mianmar (ou Birmânia), um país com população que supera os 60 milhões de habitantes e cuja maioria (cerca de 89%) pratica o Budismo (principalmente a vertente *Theravada*).

Desde agosto de 2017, estima-se¹⁷⁶ que 27.400 pessoas fugiram para Bangladesh (país com população majoritariamente islâmica), sendo que a maior parte

¹⁷⁶Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/conflitos-entre-exercito-e-minoria-muculmana-em-mianmar-deixam-quase-400-mortos-e-47-mil-deslocados.ghtml>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-41257869>,
<<https://www.terra.com.br/noticias/entenda-o-conflito-em-torno-dos-rohingya-em-myanmar,6612eba403f20cbb103f13b9508366f3ehlrhvux.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

desses refugiados é composta por *rohingyas*¹⁷⁷, povo classificado pela ONU como apátrida e que representa cerca de 5% da população local. Esse grupo reivindica ser nativo do Estado de *Rakhine* (o segundo mais pobre de Mianmar, localizado no oeste do país), anteriormente conhecido como *Arakan*, enquanto o governo local aponta que são muçulmanos de origem bengali, que migraram durante a ocupação britânica. Após a independência, em 1948, os *rohingyas* têm sido vítimas de perseguição e violência, que se reinflamaram com as recentes mudanças políticas e sociais. Após ter sido governado por uma junta militar por mais de meio século, Mianmar atualmente passa por uma transição para a democracia e por melhorias no campo social. Porém, a situação permanece a mesma para os *rohingyas*¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), esse número ultrapassa 250 mil pessoas, além de um incontável número de mortos e feridos. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/conflito-em-mianmar-causa-fuga-em-massa/a-40408533>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

¹⁷⁸ Em 2012, duas ondas de violência, organizadas por grupos extremistas de maioria budista em Rakhine, deixaram cerca de 140 mortos e 100 mil desabrigados, sendo que autoridades e a polícia foram acusadas de não agir para defender as vítimas. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-41257869>>. Acesso em: 11 jan. 2018.



Dentro da Escola Budista, que na época não passava de uma grande tenda em uma área paupérrima no leste da Índia, acomodaram-se todos: fiéis da caravana, sacerdotes e jovens “convertidos”, sendo que os monges tomaram os seus lugares no Altar Sagrado (que naquele momento já não era adaptado e provisório), os adeptos ficaram nas cadeiras na parte da frente e as duzentas crianças e seus instrutores locais se acomodaram na parte de trás, sentados no chão ou de pé (fotografia da página 212).

A escola representa um retorno, um resgate do Budismo na região onde a religião começou, há milênios atrás, antes da invasão muçulmana. A HBS, assim como os outros segmentos, sendo que muitos já possuem até mesmo templos aqui na Índia, busca trazer de volta a herança do Buda, perdida nessa fuga (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



Porém, foi possível notar que as crianças da Escola Budista faziam um movimento manual sutilmente diferente, batendo palmas ao invés de seguirem o gesto ritual habitual, estando mais preocupados em observar os estrangeiros, incluindo o fotógrafo com o seu aparato nada discreto (fotografia da página 216¹⁷⁹).

¹⁷⁹ Esta fotografia é uma das cinco escolhidas para compor o Caderno Visual I, cuja análise detalhada já foi realizada.



Após o encerramento da cerimônia, os sacerdotes e fiéis da HBS organizaram uma fila das crianças, para que todas elas recebessem presentes (mochilas, cadernos, canetas e outros materiais escolares) das mãos dos peregrinos (fotografia da página 218).



3.6 Turismo e religião

Além das diversas atividades realizadas pela Índia e pelo Nepal, típicas de uma peregrinação, a caravana da HBS visitou os dois pontos turísticos mais importantes da região: o *Taj Mahal* e o Rio *Ganges*. Embora tais passeios não estivessem relacionados diretamente com o Budismo e a sua história, foi possível notar, nas duas ocasiões, o intuito de relacionar os locais com a religião, legitimando tais visitas como forma de apreender a cultura local e o contexto religioso no qual o Budismo surgiu.

No *Taj Mahal*, o Arcebispo Correia fez questão de contar para a caravana a história da construção do principal monumento da Índia, associando-o com a invasão muçulmana e a consequente destruição dos templos budistas e a diáspora da religião pelo extremo oriente. **Na fotografia da página 221, há a presença, em primeiro plano, do Arcebispo e seu filho, Alex Yuuji, posando para a minha lente. É possível notar, ainda, diversos grupos de turistas tirando fotografias com o fundo suntuoso do Taj Mahal.**

Então, gente, finalmente chegamos aqui em *Agra*, né? Aqui no estado de *Uttar Pradesh*. Então, o *Taj Mahal* é esse aí. Essa construção gigantesca e maravilhosa, mesmo! E nem todo mundo sabe, mas o *Taj Mahal* é um mausoléu, um túmulo mesmo, e patrimônio da humanidade, né? Isso tudo aqui, com esse jardim enorme e aquele monte de portões que cercam as entradas, que o Elias perguntou se já era o *Taj Mahal* (risadas), cada portão, são quatro, na verdade, fica em um ponto cardinal; norte sul, leste e oeste; foi feito por volta de 1632 em diante. Dizem que o imperador *Shah Jahan*, do império mongol e que era islâmico, muçulmano¹⁸⁰ mesmo, usou mais de vinte mil homens, que vieram de tudo que é lugar do Oriente, para trabalhar nessa construção. Uns falam que ele mandou cortar os braços de todos eles logo depois da construção, para que ninguém soubesse como fazer algo parecido, né? Então, o que vemos é um monumento fantástico feito de mármore branco, muito caro mesmo, que o imperador fez pra homenagear a sua esposa favorita, *Aryumand Banu*, conhecida por “A joia do palácio”. Então, ele tinha um monte, um monte de esposas. Não sei como ele conseguia, né? Porque eu tenho uma só e já é complicado (risos). E o muçulmano pode ter várias esposas, mas precisa ter como manter todas. Mas pra ele era fácil, porque ele era muito rico mesmo, impossível imaginar quanta riqueza ele tinha. Mas essa esposa dele morreu quando deu a luz ao 14º filho. Quatorze filhos só de uma esposa, hein? E aí o que ele fez? Sofreu bastante mesmo, mas fez o *Taj Mahal* sobre o túmulo dela, pertinho aqui do rio que nós vimos, o *Yamuna*. Tem gente que dá flores, tem gente que dá chocolate, ele deu um negócio desses em homenagem pra ela. E quando a gente for lá perto, nós vamos entrar lá e ver o túmulo. Mas todo mundo presta atenção nas paredes. Daqui de longe não dá pra perceber bem, mas a parede é inteira coberta pelo Alcorão, que é o livro sagrado do Islamismo, né? É incrível como tem detalhes, tudo entalhado no mármore, muito bonito. Mas

¹⁸⁰ Aqui, novamente aparece um relato sobre o conflito entre muçulmanos e budistas.

aí, precisamos lembrar que foi nesse período que o Islamismo quase banuiu o Budismo da Índia, né, quase banuiu do mapa. Destruindo os templos e matando os monges também, afugentando todo mundo, assim como fez com o Hinduísmo. Aliás, tem uma religião chamada *Sikhi*, e na Índia são quatro religiões originárias; o Budismo, o Hinduísmo, o Jainismo e essa dos Sikhis; que é meio irmã do Hinduísmo, porque surgiu do Hinduísmo para combater o Islamismo. Como o Hinduísmo, assim como nós budistas, pregamos a paz, não podia guerrear com os islâmicos. Aí o que fizeram? Cada família hindu separou o seu filho mais velho para combater os muçulmanos, na guerra mesmo! E aí, depois do combate e da vitória, tinha esse pessoal todo, que são diferentes até fisicamente, né? Maiores, mais bonitos e mais fortes que os hinduístas, e eles tem cabelo grande amarrado e barba bem comprida mesmo. Então, voltando aqui ao *Taj Mahal*, ele foi feito com um monte de pedras preciosas e muito ouro nas paredes. E lá dentro vocês vão perceber que tem um túmulo central menor, que é a da esposa do sultão, e um do lado, maiorzão, bem grande, esse é o túmulo do próprio sultão. Na verdade, lá na parte do fundo vai dar pra ver que tem um espaço imenso, do outro lado do rio, com um começo de estrutura. Esse começo da base da estrutura era onde o sultão ia construir um outro *Taj Mahal*, gente. Já pensou? Dois *Taj Mahal*, um do lado do outro. E esse outro *Taj Mahal* ia ser igualzinho, mas de mármore preto. Aí seria o túmulo do sultão, e eles ficariam juntos, na verdade lado a lado, pra sempre. Só que ele morreu antes de construir o outro, morto por um dos seus filhos. Então, ele foi enterrado junto com ela, aqui mesmo, e ficaram juntos pra sempre (Correia *Odoshi*, maio de 2014).



O Rio Ganges, na cidade de *Varanasi* (ou *Benares*, como também é conhecida), é um local importante histórico-economicamente, pois proporciona uma extensa planície fértil no seu entorno, resultando na construção de diversos centros e capitais de impérios em suas margens. Durante o passeio de bote, realizado no dia 15 de maio de 2014, a caravana religiosa teve acesso à outra narrativa, que relaciona o rio à fatores religiosos e míticos, tanto budistas quanto hinduístas. **Na fotografia da página 223, é possível notar o pequeno barco dos integrantes japoneses da caravana da HBS (alguns acenam, outros fotografam) e, de pé fotografando o barco com os brasileiros, o Nagamatsu Odoshi.**

Então gente, esse aqui é o famoso Ganges, né? Todo mundo já ouviu falar daqui, normalmente coisas ruins, como “ah, o rio é poluído, sujo”. Isso acontece mesmo, como a gente pode ver. Toda hora tem alguém jogando coisas aqui, lixo mesmo. E lá na frente, na margem, dá pra ver uns locais onde tem fogo. Aquilo ali é cremação, só famílias com mais condições conseguem fazer aquilo, comprar o material para cremar o parente que morreu. Normalmente, o pessoal mais pobre nem consegue trazer pra cá, e quando trás, eles juntam várias pessoas, vários parentes mortos e compram o material para cremar, uma cremação coletiva mesmo, né? E, além disso, o pessoal fala que é nojento e sujo porque com tudo isso, lixo, cinzas de mortos, as pessoas jogam corpos inteiros aqui também, porque não tem como cremar, mesmo assim todo mundo vem aqui lavar roupa, tomar banho e nadar. Só que isso de tomar banho pela manhã é porque o rio é muito importante para a Índia, não só historicamente, por causa das cidades ao redor. É importante porque ele é sagrado pro Hinduísmo e até pro Budismo mesmo. O pessoal do Hinduísmo, que é a religião que tem cerca de 75% da população, conforme nosso guia falou, esse pessoal venera o rio na forma de uma deusa mesmo, chamada *Ganga*. Então, é comum ouvir chamarem o Ganges de “Rio Ganga”. Então, essa cidade aqui, *Varanasi* ou *Benares*, como o povo chama também, é considerada a mais sagrada de todas do Hinduísmo, por causa do Ganges. Então, por ser sagrado, as pessoas se lavam aqui e por ser sagrado, elas jogam as cinzas e até os corpos dos parentes. Mas por que? Porque segundo a lenda, as cinzas e os corpos, e o espírito também né, eles sobem o leito do rio e vão parar no Paraíso, no céu mesmo! Na verdade, o Ganges também nasce lá no Himalaia, o monte mais alto do mundo¹⁸¹, perto do céu mesmo, né? No céu para os hindus e no Budismo seria o Paraíso de Buda, a Terra Pura, né? Então, pro povo hindu, o Ganges não é apenas um simples rio que ajuda nas plantações, mas é uma divindade mesmo, que leva a pessoa, depois da morte física, para o céu, lá depois do Himalaia. Muita gente vem aqui e pega um potinho com água do rio para levar, pelo fato dele ser sagrado. E muita gente chega a beber a água dele, mesmo sendo poluída, suja e tal, porque pode livrar a pessoa de todos os seus pecados (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

¹⁸¹ Neste caso, novamente é perceptível as características performáticas das narrativas realizadas pelo Correia *Odoshi*. De fato, o Himalaia é uma cordilheira de montanhas, não exatamente um monte, que contém a subcordilheira *Mahalangur Himal*, na qual está localizado o pico do Everest. Conhecido no Nepal como *Sagarmāthā* e no Tibete como *Chomolungma*, o Everest é a montanha (ou monte) de maior altitude da Terra, com 8.848 metros acima do nível do mar.



3.7 Epílogo

Após quase um mês de peregrinação pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal, visitando os locais sagrados e mitológicos da religião budista, templos importantes da HBS e locais turísticos, é chegada a hora da caravana se despedir¹⁸².

Amanhã vocês podem dormir bem sossegados até às seis da manhã, depois vamos andar umas cinco horinhas de ônibus, vocês já acostumaram, né. Para depois pegar o trem. Hoje é o último dia da excursão, passeio turístico, porque amanhã a gente vai embora. Hoje a gente despede do ônibus, do motorista e do *xingador*, porque esse ajudante do motorista não é trocador, ele é xingador, porque xinga todo mundo na rua, pra sair da frente (risos). Fora que no começo todo mundo ficava apavorado com ele e o motorista, parecia que ia bater toda hora. Mas depois acostumamos, né? E nós precisamos dar uma gorjeta para o motorista. Motorista e xingador (risos). Todo mundo concorda em juntar mil rúpias por pessoa? Então, amanhã a gente pega. Vai dar 12 mil, só da parte brasileira, uma boa quantia (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Na última noite da viagem, no mesmo hotel no qual a caravana chegou à Índia, em Nova Delhi, um jantar de confraternização foi realizado, onde todos deram os seus depoimentos sobre as impressões e sentimentos daquela viagem. Naquele momento, o filho do Correia *Odoshi*, *Yuudi* Correia, fez o anúncio público de que iria se tornar, assim que voltasse ao Brasil, um *minarai*, e seria ordenado futuramente no Japão para atuar, posteriormente, exatamente na Escola Budista localizada na Índia. **Após o comunicado, recebido com aplausos pelos presentes, os integrantes das caravanas japonesa e brasileira tiraram fotografias em grupo (imagem da página 225¹⁸³) e se despediram, retornando, no dia seguinte, aos seus países.**

¹⁸² O intuito com essas longas estórias, que construíram o presente texto “contra o fundo da experiência etnográfica, das vivências pessoais tanto do antropólogo quanto do ‘nativo’”, é dar relevo, seguindo as formulações de Marques (2012), às “experiências do ‘corpo-em-movimento’” na peregrinação por mim vivenciada, uma espécie de “perambulação que expressa as possibilidades da ‘cultura’”. Marques me faz refletir, neste sentido, também sobre as trajetórias dos participantes dessa caravana religiosa, “na performance criativa do sujeito além da clássica oposição entre agência individual e estrutura social” (GONÇALVES, MARQUES & CARDOSO, 2012, p. 13-14).

¹⁸³ Esta fotografia é uma das cinco escolhidas para compor o Caderno Visual I, cuja análise detalhada já foi realizada.



PARTE 2

POR UMA METODOLOGIA DA (DES)MONTAGEM

4. METÁFORAS E EXPERIMENTAÇÕES VISUAIS

Será que todos nós – crianças – não temos primeiro visto e contemplado o mar, antes – e bem antes – de ter conseguido nomeá-lo e dele falar? Que dizer então dos tantos outros anos que nos foram necessários para chegar, algum dia, a escrever seu tão pequeno nome. Eis assim que, após outros milhares de anos, dispomos, hoje, de todo um arsenal de próteses tecnológicas capazes de se sobrepor ao nosso olho humano. Essas máquinas desdobram e ampliam nosso olhar, abrindo-o a outras dimensões espaciais e temporais, a outros pontos e ângulos de visão; conduzindo-o ainda a apreensões, captações e capturas da realidade humana, outrora – e para a maioria delas – simplesmente inimagináveis (SAMAIN, 1994, p. 37).

Com a proposta de reivindicar o lugar das imagens fotográficas na pesquisa antropológica de várias maneiras, visto que a fotografia constitui-se em algo polissêmico, este capítulo coloca-se como um intervalo e, ao mesmo tempo, um elo entre as duas outras partes da tese. Nesta direção, ele religa o Caderno Visual I, apresentado no início da tese, e o Caderno Visual II, que será mostrado a seguir (Capítulo 5). Além disso, o presente texto/imagem levanta outra grande questão, já delineada até aqui e que, metodologicamente, pretendo “revelar”, no duplo sentido que o termo sugere, o de “tirar o véu” e mesmo o de “revelar fotograficamente”: “O que fazer com as imagens em uma pesquisa antropológica?”.

Sem querer ignorar o poder indicial da imagem, o intuito com os dois modelos de montagens propostos até aqui, que consistem em capítulos imagéticos (capítulos 1 e 5) é, seguindo os passos de Samain (2012b), responder também a outro questionamento: “Como pensam as imagens?”, “interrogação que congrega o esforço para assumir que as imagens são portadoras de pensamento” e “nos fazem pensar”, que elas, ao associarem-se através das montagens, “são ‘formas que pensam’” e moldam “o nosso próprio olhar” (p. 14-16).

Aqui, a pretensão é novamente declarar que a imagem fotográfica é polissêmica (ou multivocal, como é o “símbolo” turneriano) não porque é índice ou uma pura e objetiva verdade, mas por mostrar percursos temporais que não são apenas lineares e determinados, mas “circulares, indefinidos e infinitos, policrônicos, transitórios e transterritoriais” (SAMAIN, 2012b, p. 59)¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Sobre a polissemia das imagens (não apenas a fotográfica), Samain dirá que a nossa dificuldade de orientação decorrente do fato de que a imagem “deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho [Sigmund Freud], como obra e objeto de passagem [Walter Benjamin], monumento e objeto de montagem [Sergei Eisenstein], não saber [Georges Bataille] e objeto de ciência [Aby Warburg]” (DIDI-HUBERMAN, apud SAMAIN 2006, p. 14).

Nesse sentido, Samain deixa claro que não é necessário “humanizar” as imagens, já que elas, por natureza:

[...] são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade, por mostrar, fazer pensar, se recusar a revelar e se associar a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias, já que nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar (2012a, p. 22).

Em relação a esse poder de associação *das* e *nas* imagens fotográficas, Flusser (1983, p. 20) dizia que “nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada” e que “apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo”. Entler (2012, p. 133), por sua vez, afirma que ela (a fotografia) também corresponde a um lugar de conflitos, onde se “cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto da representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo e, assim, outras sociedades”.

Dessa forma, as montagens, recortes, rasgaduras e associações entre imagens heterogêneas dispostas ao longo da tese, desacompanhadas de legendas e que constituem capítulos, propriamente, mostram que “colar na imagem um discurso eloquente demais é algo sempre empobrecedor” (ENTLER, 2012, p. 135) e que as imagens podem, por si mesmas, servir como outra forma de fazer pensar e narrar¹⁸⁵.

Uma narrativa imagética seria constituída, desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, como propunha Walter Benjamin: de solavancos, asperezas e arestas, constituindo uma narrativa que permanece esburacada. Aqui, é possível pensar na “rasgadura”, no abrir e no romper a imagem. “Pelo menos fazer uma incisão, rasgar”, “abrir a caixa da representação”, como nos diz Didi-Huberman (2013):

Rasgadura seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte. Seria o primeiro meio de recolocar em questão o postulado panofskiano segundo o qual “o historiador da arte difere do espectador ‘ingênuo’ no sentido de que ele é consciente do que faz” (p. 186, *grifos do autor*).

¹⁸⁵ Walter Benjamin (1980) nos diz, neste sentido, que existe um “analfabetismo da imagem” se o que se está olhando só faz pensar em clichês linguísticos, consistindo em um “clichê visual”: “Se, ao contrário, se está diante de uma experiência deste tipo, a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento” (BENJAMIN, 1980).

4.1 Primeira ideia (“modelo”) de montagem: sobreposições

A primeira experimentação de montagem surgiu quando me deparei com as inúmeras narrativas de um longo diário de campo elaborado durante a peregrinação que realizei junto à comunidade HBS, pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal, em meados de 2014. Ao tentar, inicialmente, compor essas narrativas em um texto, não obtive resultados até me deparar com esse outro caderno, um “diário visual” no sentido estrito do termo, já que produzi imagens (muitas, na verdade) em todos os dias de pesquisa, paralelamente aos diários escritos e verbais (depoimentos, narrativas e vários comentários por mim narrados e gravados em áudio).

Samain (2016b) reflete sobre tais questões em um artigo recente, ao afirmar que em certa ocasião construiu um diário fotográfico –, embora em um contexto cotidiano, distinto do produzido por mim em uma pesquisa de campo –, por prazer e por “necessidade, também”, “uma espécie de jogo, um passeio pelo tempo humano, uma descoberta, uma aventura” (p. 214-215). O autor destaca, neste sentido, a coexistência desses dois diários, o visual (fotográfico) e o textual, sendo que de forma paralela à elaboração das imagens, realizava pequenas anotações que situavam as fotografias. “Era um outro diário” (SAMAIN, 2016b, p. 216).

Em um duplo movimento, portanto, esses dois diários se complementam. Por um lado, as fotografias evocaram a memória dos diários de campo e as pequenas notas escritas que produzi para as imagens que julgava mais importantes. Por outro, os escritos faziam tais fotos “viverem” de novo e, assim como o diário de Samain (2016b, p. 216), “me interrogavam”. Contudo, ainda é necessário dizer que existiam, pelo menos, dois percursos bem delimitados para fazer com que as minhas fotografias narrassem. Neste sentido, Samain e Bruno (2016a) afirmam que existem duas experiências distintas de imersão em um mesmo arquivo fotográfico:

A primeira, quando uma pesquisadora, na sua condição de interpretante, se propõe a conviver com o arquivo, busca interrogar as fotografias, compactuar, escolher e montá-las. A segunda, quando o próprio produtor das imagens, partindo do exame das pranchas fotográficas, sente a necessidade de voltar aos seus diários de campo, de relê-los, antes de retornar ao exame das fotografias ampliadas de seu arquivo [...] São duas experiências distintas (SAMAIN & BRUNO, 2016, p. 93-114).

Essa constatação, que diz respeito à análise de fotografias que Samain produziu junto aos índios *Kamaiurá*, é exemplar para elucidar as particularidades da minha escolha de percurso. Além dessas duas formas de experiências diante do acervo fotográfico, acrescentaria uma terceira via de análise, que reside precisamente na submissão do conjunto de imagens para a apreciação da comunidade fotografada. Foi o que, minimamente, realizei na minha dissertação de mestrado (ELIAS, 2013), nas quais submeti um conjunto de fotografias pré-editadas à comunidade HBS, sendo que as considerações sobre esse material imagético (especificamente o conjunto de fotografias que passou por uma seleção anterior ao compartilhamento) não envolveram o produtor das fotografias, tampouco alguém que as observa fora de seu contexto de produção.

Ao levantar tais questões, seguirei aqui uma análise semelhante à de Samain, isto é, a partir do ponto de vista do “produtor das imagens”, que realiza um percurso ao mesmo tempo paralelo (visto que as imagens foram produzidas em um *diário de campo* distinto das considerações escritas) e interseccional. No limite, essa opção já consiste em uma escolha analítica e metodológica importante, contudo, sem a pretensão de hierarquizar os outros dois possíveis caminhos.

As fotografias, conforme já mencionado até aqui, permitiram o *start* e o *insight* (ligado à questão da própria memória fotográfica) para a escrita, em processo oposto ao que é usual, no qual a palavra aparece como pré-texto da imagem, esta última normalmente utilizada como ilustração e/ou anexo. Essas imagens compõem, também, um díptico narrativo com o segundo e o terceiro capítulos, compostos pela etnobiografia do Correia *Odoshi*, principal interlocutor da minha pesquisa, porta-voz e depositário das memórias da HBS do Brasil.

Poderia, neste sentido, até pensar em classificar a primeira parte da tese, intitulada de “Narrativas verbo-visuais”, composta pelo Caderno Visual I e pelos capítulos 2 e 3, como uma “fotoetnobiografia”, ao mesclar os conceitos de fotobiografia¹⁸⁶ (BRUNO, 2009) e de etnobiografia (cuja discussão teórica já foi desenvolvida nos capítulos 2 e 3). Essa justaposição de termos mostra-se instigante à medida que ressalta as potencialidades das fotografias, tanto na composição das

¹⁸⁶ Segundo a autora, tal conceito “nasceu de um estudo verbo-visual a partir ‘das imagens’, numa primeira instância, a fotográfica, e ‘da memória’, representada pelas narrativas de histórias de vida...” (2009, p. 01).

narrativas das histórias de vida dos meus interlocutores, quanto na própria confecção do trabalho/texto etnográfico¹⁸⁷.

Em relação ao primeiro caderno visual, especificamente, estabeleci composições por camadas, nas quais cada uma das cinco imagens, que foram escolhidas¹⁸⁸ por meio de um processo rememorativo (mas também imaginativo¹⁸⁹), resulta em uma decomposição em quatro lâminas sobrepostas, impressas em papel vegetal transparente em tamanho A4 (no modelo impresso).

Além disso, é fundamental ressaltar as particularidades sensoriais e relacionais entre o leitor e a própria tese¹⁹⁰, propriamente ao notar que o material impresso ou o digital possuem uma materialidade distinta. Enquanto na tese física as relações e percepções propiciadas pelas montagens são acentuadas pela pausa e o salto no ritmo de visualização, no qual o folhear das páginas em papel vegetal¹⁹¹ permite um ir e vir do leitor, que até mesmo pode observar as composições em um sentido inverso (“de trás para frente”), a tese digital possibilita um olhar mais detalhado, visto que as imagens estão em alta resolução e podem ser aumentadas (em algumas vezes) com o auxílio do *zoom*. Dessa forma, o movimento do folhear do caderno, permitido apenas após a impressão, traz outras rotas de visualização. Quase um caleidoscópio, que permite vários movimentos (ida e volta, a visualização dos dípticos, trípticos, etc.), onde se vê aos poucos, ritmos e contrarritmos. O conhecimento “pela” e “com” a imagem, neste sentido, não ocorre de uma só vez.

A tese digital também propicia, é necessário dizer, algumas vantagens “práticas” em comparação ao trabalho impresso, visto que o seu custo é reduzido (quase nulo) em relação à versão em papel. Contudo, em um estudo antropológico *com* imagens, que considera a materialidade, as experimentações, o campo sensorial (visão, tato, olfato, audição, etc.) e as intersecções possíveis entre o conteúdo (os “objetos” de

¹⁸⁷ Também penso no conceito de “fotoetnobiografia” para diferir, de certa forma, do termo “fotoetnografia” utilizado por Luiz Eduardo Robinson Achutti (1997), no qual o autor coloca seu foco especificamente na apropriação das fotografias pelo antropólogo, que se utiliza do poder descritivo/ilustrativo e de registro dessas imagens produzidas em campo.

¹⁸⁸ Como dito anteriormente, inicialmente escolhi 52 fotografias, mas apresento ao leitor/visualizador “somente” 05 imagens decompostas, escolhidas após diversas etapas de seleção.

¹⁸⁹ Imaginação e memória são processos distintos, mas não duais, acionados conjuntamente quando se trata de imagens fotográficas.

¹⁹⁰ Aqui, penso novamente na tese, seja ela impressa ou digital, como uma “coisa”, no sentido que nos fala Tim Ingold (2012, 2015): algo que possui uma materialidade que deve ser levada em consideração.

¹⁹¹ Sobre este manusear de páginas, que oferece uma instigante forma de conhecimento por imagens, sugiro a leitura/visualização do trabalho de Karl Blossfeldt, intitulado “Formas originárias da arte” (1932), no qual o autor oferece outro olhar sobre a botânica e as formas das espécimes vegetais, apresentadas detalhadamente em fotografias macro.

estudo) e a forma (como esses “objetos” são apresentado ao leitor), torna-se imprescindível um esforço tipográfico e editorial neste sentido.

Em ambos os casos (tese impressa ou digital), cada uma das quatro imagens pode, dessa forma, ser vista ou “lida” individualmente, em duplas (de duas em duas), trio e/ou em conjunto. Mas é necessário falar mais sobre a (de)composição e (des)montagem de cada conjunto imagético, que aborda conceitos teóricos e analíticos fundamentais nesta etapa da pesquisa.

Em relação à utilização das montagens para pensar por imagens (e fazê-las pensar), pode-se dizer, junto a Didi-Huberman, que uma imagem desmontada é algo que ao mesmo tempo detém e desorienta (2000, p. 173). Nesta concepção, a imagem desmontaria o tempo histórico “como se desmonta um relógio, como se desarma minuciosamente as peças do mecanismo”, cuja suspensão traz um conhecimento impossível de ser alcançado de outro modo, no que o autor chama de “imagem dialética” (2000, p. 173-174).

Dessa maneira, Didi-Huberman afirma que a montagem, ao ser utilizada como procedimento/método, supõe o seu movimento invertido, isto é, a “desmontagem, a desassociação prévia do que se constrói”, no que o autor, ao seguir os passos de Walter Benjamin, reivindica como método e forma de conhecimento, capaz de “refundar a história em um movimento a ‘contrapelo’” (2000, p. 174)¹⁹².

4.1.1 Composição e conhecimento pela (des)montagem

A ideia de (de)compor as imagens através das sobreposições traz à tona, inicialmente, duas metáforas lançadas por Dubois no seu famoso livro “O Ato fotográfico e outros ensaios” (1994). Nessa obra, o autor remete à metáfora

¹⁹² Para realizar tal movimento dialético, a “contrapelo”, Benjamin mostra que a imagem constitui o fenômeno originário da história, sendo que a imaginação que origina tal (des)montagem não corresponde à mera fantasia subjetiva, mas a uma faculdade que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, suas correspondências e analogias. “A imagem, a montadora por excelência, desmonta a continuidade das coisas com o objetivo de fazer surgir as afinidades eletivas estruturais (como o menino que desmonta o relógio) [...] Este é o paradoxo da imagem para o historiador: representa ao mesmo tempo a fonte do pecado (por seu anacronismo, seu conteúdo fantasmático, o caráter incontrolável de seu campo de eficácia) e a fonte do conhecimento, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Esta é a imagem-malícia[...] Falar de imagem-malícia é, antes de tudo, falar de mal-estar na representação. Aqui, o modelo em jogo é o sintoma, em seu sentido mais diretamente relacional com o mal e o mal-estar, incluído com a catástrofe” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 177-178).

arqueológica, que intervém de maneira recorrente, por exemplo, no texto freudiano¹⁹³, que consiste na fonte em que bebe para traçar tais elementos.

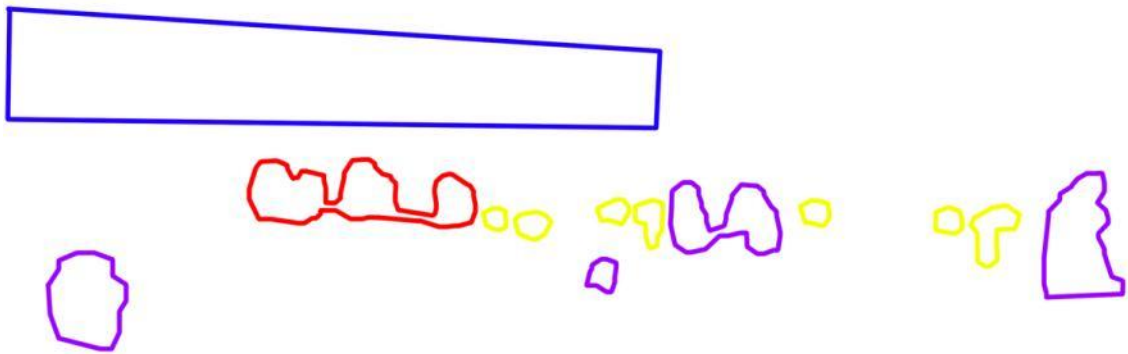
Por um lado, Dubois fala de Roma, “Cidade Eterna e Arruinada”. Por outro, menciona Pompeia, a “Cidade Petrificada”. Assim, Roma seria um modelo ficcional, quase insustentável, visto que corresponde a um local de ruínas e de acúmulos de camadas históricas, com “todos os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob forma de fragmentos, mais ou menos destruídos, incompletos” (DUBOIS, 1994, p. 318-319). Seria um imenso “*palimpsesto* arqueológico”¹⁹⁴, no qual bastaria que o observador mudasse a direção do olhar (ponto de vista ou ângulo) para fazer emergir outros aspectos, como as três primeiras imagens das sobreposições apresentadas a seguir:

¹⁹³ Ao citar Freud, em *Mal-estar na civilização* (1930), o autor nos diz que “nada na vida psíquica consegue se perder, nada do que se formou desaparece, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode reaparecer em certas circunstâncias favoráveis” (1994, p. 318).

¹⁹⁴ “Roma cidade virtual, onde bastaria, em espírito, fazer o olhar girar para que cada visão (uma visão do espírito) revelasse um aspecto intacto seu, imagem após imagem, camada após camada, como páginas de fotografias acumuladas – e em três dimensões. Um holograma, em suma, ou uma imagem de síntese” (DUBOIS, 1994, p. 319).







A outra metáfora, Pompeia, uma “fantasia arqueológica”, seria para Freud e na releitura realizada por Dubois, o símbolo do recalçamento, que torna algo (no caso em questão, o psíquico; no meu caso, a imagem fotográfica) ao mesmo tempo inacessível e conservado intacto, enterrado:

Focalizando apenas a analogia recalçamento/enterramento (retorno do recalçado/exumação), Freud adianta com nitidez sua famosa ideia da preservação integral e inalterável do passado. Ora, essa preservação só é possível pela instantaneidade do enterramento, que tornou Pompeia, ao final de uma catástrofe única, uma cidade suspensa de repente para todo o sempre. Pompeia só nos oferece de seu passado uma única imagem, uma única camada/corte histórico, mas nos fornece quase intacta. Daí, diferentemente de Roma, sua estranheza inquietante (*unheimliche*). Pompeia: uma questão de Luz, de Revelação e de Aparição, de Captação instantânea, de Preservação integral. Uma verdadeira cidade fotográfica. Não se ousa imaginar o que Freud veria na Hiroshima de depois da deflagração (DUBOIS, 1994 p. 320-321).



Essas metáforas arqueológicas, provenientes de Freud e realocadas por Dubois para analisar questões referentes à imagem fotográfica, são bons alicerces para refletir sobre as fotografias feitas na peregrinação e decompostas em camadas no primeiro experimento visual. Elas mostram, simultaneamente, dois regimes de temporalidade distintos, “um do acúmulo, da continuidade, da duração, da contemplação, da exposição, da sobrecarga –, mas fragmentária”, Roma (as três primeiras fotografias, decompostas) e outro, que consiste em “um tempo da captura, do corte, do instante, da explosão, da unicidade –, mas totalizante”, Pompeia (a última imagem).

Segundo Dubois, contudo, esses dois regimes seriam exclusivos: ou é Roma, a multiplicidade de camadas, sempre em parcelas; ou é Pompeia, a integralidade preservada, mas singular. O sonho impossível para Freud seria ter os dois ao mesmo tempo, a multiplicidade e a integralidade, Roma e Pompeia, a duração e o instante. Foi a partir dessas formulações que inicialmente baseei a elaboração das quatro sobreposições apresentadas¹⁹⁵.

Por aí podemos também considerar as fotografias como verdadeiras lembranças encobridoras (conceito que Freud elabora em 1899). Uma exibição de memória deslocada, uma imagem substitutiva, aparentemente simples e evidente, bem ali, mas no lugar de uma outra, ausente, oculta, recalçada. Deve-se saber atravessar o véu, como o analista, para tentar remontar à imagem original, ao negativo original. Freud distingue lembranças encobridoras positivas e lembranças encobridoras negativas, cujo conteúdo está em relação de oposição com o conteúdo reprimido. Deve-se saber erguer o véu que escondem, abandonar a parte do olho, sempre ego demais, para subir a feira abstrata da memória [...] É preciso saber ver além, ao lado, através da foto. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente

¹⁹⁵ Dubois afirma, neste sentido, que “ao lado dessas analogias arqueológicas, Freud se voltou às metáforas fotográficas” de duas formas complementares. Enquanto Pompeia seria o aparelho fotográfico em si, a sua parte ótica e mecânica, ou, nos termos de Freud, sistema de “Percepção-Consciência”; o lado Roma corresponderia à imagem fotográfica, à sua parte química e especialmente ao processo de revelação, ou a imagem latente, a passagem do negativo ao positivo. Enquanto a tomada fotográfica e o negativo da fotografia corresponderia ao funcionamento “diurno” da psique (Pompeia), a do laboratório a seu funcionamento “noturno” (Roma), “ambos sendo, ao mesmo tempo, nitidamente distintos, mas assim mesmo contíguos e articulados” (1994, p. 322). Dubois mostra, assim, que embora Freud não utilizasse a expressão “imagem latente”, esse seria o termo que melhor convém ao que ele descreve. Ao misturar conceitos de “imagem latente” e de “imagem negativa”, encontra-se a tópica do aparelho psíquico “na fase de ascensão das impressões ocultas (a revelação, a química), o trajeto cumprido pelo trabalho do sonho”, sendo que o trabalho rumo ao surgimento do positivo consiste em “um caminho de trabalho, de processo” (1994, p. 324-325). Porém, assim como acontece na memória psíquica, nem tudo volta. O recalçamento é originário, e sempre haverá restos, parcelas inacessíveis à consciência, um “invisível na imagem, uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. A foto sempre será assombrada. Sempre será, em (boa) parte, uma imagem mental” (1994, p. 325-326).

no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto (DUBOIS, 1994, p. 326).

4.1.2 Primeira e segunda camadas

Para refletir sobre o primeiro díptico imagético, recorro agora a Roy Wagner (2010), que considerava a relação de reversão figura-fundo que existe entre as nossas vidas acordados e as nossas vidas em sonho. Para Wagner, nós nos fixaríamos nas figuras (*first attention*), que se movimentam de forma destacada em relação ao contexto, quando estamos acordados. Já no sonho, essa relação seria invertida ou, em outros termos, haveria uma “torção”, de modo que a nossa atenção estaria mais voltada para o fundo (*second attention*), carregado de intenções e energias. Isso mostraria uma relação entre o corpo acordado e o corpo sonhando que é da “ordem do duplo [twinning]”.

O que surge da dupla metáfora de Roma e Pompeia proposta por Freud em relação às imagens psíquicas (utilizada por Dubois para pensar sobre a imagem fotográfica) e da relação de figura/fundo de Wagner¹⁹⁶, mostra-se para Didi-Huberman “como uma dialética entre o consciente e o inconsciente: uma dialética entre o dormir e o sonho, entre o sonho e o despertar” (2000, p. 165). Mais do que isso, tais imagens *palimpsesto* (para Freud e Dubois) e dialéticas (para Benjamin e Didi-Huberman) aqui propostas no formato de sobreposições, possuem características ao mesmo tempo materiais e psíquicas, externas e internas, espaciais e de linguagem, morfológicas e informes, plásticas e descontínuas.

A imagem dialética constitui, para Benjamin, o fenômeno originário da história. Sua aparição no presente mostra a forma fundamental da relação possível entre o agora (instante, relâmpago) e o tempo passado (latência, fóssil), relação cujas pegadas guardará o futuro (tensão, desejo). É neste sentido que Benjamin define a imagem como dialética suspensa (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 170).

¹⁹⁶ Jean-Luc Nancy (2015) denomina esse “fundo” das imagens de *méthexis* (fundo) e as suas aparições/figuras de *mimesis*, ressaltando a estreita relação entre esses componentes.

Assim, é possível analisar essa “suspensão” de que nos fala Benjamin e Didi-Huberman primeiramente como uma pausa, isto é, “quando o pensamento se imobiliza em uma constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética”, um ritmo que “faz emergir um contra-ritmo, um ritmo de tempos heterogêneos pausando o ritmo da história” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 171). Este foi o intuito primordial do primeiro díptico das montagens propostas: a primeira imagem é tomada ao mesmo tempo como um fundo e uma janela, que revela um interior (segunda imagem) composto por detalhes, formas e gestos.





4.1.3 Segunda e terceira camadas: detalhe/*punctum* e trecho/sentido do olhar

Além das questões relacionais percebidas entre as duas primeiras lâminas sobrepostas (que podem ser visualizadas como um díptico, portanto), é essencial elencar os elos transpostos pelo conjunto composto pela segunda e terceira imagens, *decupagens* de uma mesma fotografia.

Para Didi-Huberman (2013, p. 205-208), quando nos deparamos com um quadro visual, não estamos sonhando: “é de olhos bem abertos que os vemos, mas talvez seja isso que nos obstrui e nos faz perder alguma coisa”, sendo que essa coisa seria exatamente o que altera o mundo das formas representadas, “alguma coisa que devemos chamar um *sintoma*”.

O que é um saber do sintoma visual, se o sintoma vem se aninhar em nossos próprios olhos, nos desnuda, nos rasga, nos coloca em questão, interroga nossa própria capacidade de esquecimento? O sintoma impede, para retomar os termos já citados por Pierre Fédida, toda “síntese simbólica” e toda “interpretação totalizante” (apud La sollicitation à interpréter, p. 13). Como o trabalho do sonho e como o trabalho do resto, o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208).

Desta forma, por não ser perceptível enquanto tal, o sintoma exige modificar uma vez mais a *posição* do *sujeito* do conhecimento, “[...] porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia”, ou, ainda, “aceitar a coerção de um não-saber, e portanto abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do *sujeito que sabe*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 211-212). Não obstante, Didi-Huberman nos mostra um possível caminho para a “descoberta” do sintoma, que estaria contido no ato de “mergulhar no detalhe”:

Heuristicamente falando, portanto, nunca se saberá *olhar* um quadro. É que saber e olhar não têm absolutamente o mesmo modo de ser. Assim, frente ao perigo de que debate toda disciplina cognitiva da arte, o historiador ou o semiótico será implicitamente levado a desviar a questão – dessa pintura que não cessa de escapar-lhe na integralidade da sua significância, ele dirá: “Não vi o bastante; para saber algo mais, devo vê-la em detalhe...”. Vê-la e não olhá-la: pois *ver* sabe melhor aproximar-se, antecipar ou então imitar por mímica o ato, supostamente soberano, do saber. *Ver* em *detalhe* seria então o pequeno *organon* de toda ciência da arte (2013, p. 297-298).

Assim, o detalhe parece abranger, para Didi-Huberman, três operações mais ou menos evidentes. Primeiro, a de se aproximar: “entra-se no detalhe” como se penetra

na área eletiva de uma intimidade epistêmica. Depois, essa intimidade comportaria uma violência, pois só nos aproximamos para *decupar*, dividir, fazer em pedaços, “talhar”. Para Didi-Huberman, enquanto Freud entendia o detalhe como *refugo* da observação, o descritor ideal o concebe como resultante de uma simples “*fineza* da observação [...] que supostamente permite, como que indutivamente, a descoberta do tesouro, o tesouro da significação” (2013, p. 298-301).

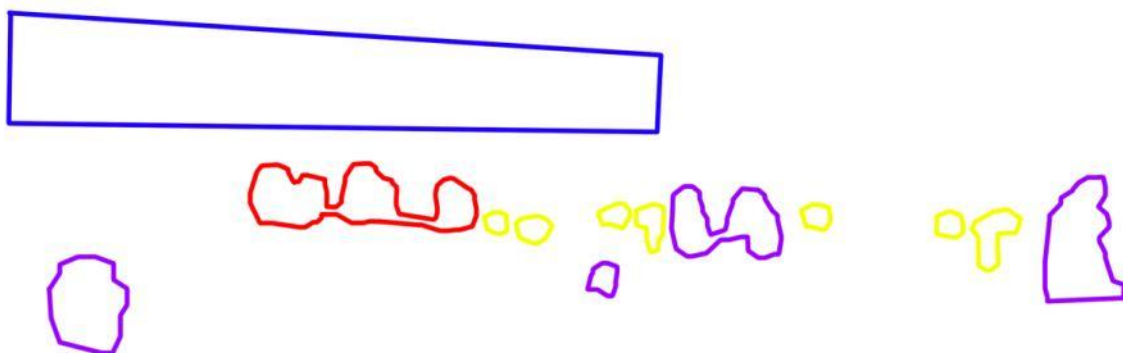
Por fim e em suma, o detalhe coloca antes de tudo a questão “*de onde olhar?*”. E aqui não se trata de percepção, mas do lugar do *sujeito* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 302). Tal seria a “*aporia do detalhe*”¹⁹⁷, de todo o conhecimento aproximado da pintura. Para o autor, no momento em que visa uma forma mais precisa, o olhar só consegue separar a matéria e a forma e, ao fazer isso, condena-se a uma verdadeira tirania da matéria, “que arruína o ideal descritivo ligado à noção comum do detalhe ao produzir mais interferência, obstáculo, ‘espaço contaminado’” (2013, p. 333).

Ainda relacionado ao conceito de sintoma, Didi-Huberman define o termo “*pan* [trecho]”, que também é fundamental para pensar o segundo díptico imagético apresentado. Para o autor, “o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão”, mas é também “a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*” (2013, p. 334-335).

Desta maneira, o sintoma seria caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu “valor de estilhaço” e pela “dissimulação do fantasma inconsciente em ação”. O sintoma estaria, assim, “entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura”. Seria, no limite, “um acidente soberano”, sendo que a noção de “*pan* [trecho]” encontraria aí uma primeira formulação: “o trecho é o sintoma da pintura no quadro” (Didi-Huberman, 2013, p. 334-335).

À vista disso, para tentar ressaltar os “trechos” nas imagens, recorri aos contornos dos gestos e das formas, estas últimas, como nos diz Samain, “uma espécie de fio, de linha ou de ligação, que conduz ou direciona o sentido de uma maneira densa, tensa e precisa. Nunca se desliga, se desamarra dos sentidos, das significações, isto é, do pensamento” (2012a, p. 32).

¹⁹⁷ Warburg chegou a afirmar, em certo momento, que “Deus está nos detalhes”.



É importante ressaltar, ainda, que próximo do conceito de “*trecho*” estaria o “*punctum*”, aquilo que “fere, toca e punge” na imagem, “a ponta teórica que Barthes dirigiu para o lado do visível”. A diferença entre o *trecho* e o *punctum* não residiria, para Didi-Huberman (2013, p. 338-339), no fato de uma das duas noções ter a pintura e a outra a fotografia como campo de origem, tampouco nas diferenças semânticas das duas palavras, “uma indo para o lado da zona e da expansão frontal, a outra para o lado do ponto e da focalização em ponta”. Barthes falou até sobre uma “força de expansão”

do *punctum*¹⁹⁸ (1984, p. 07), mas este conceito, para Didi-Huberman, perde em pertinência semiológica o que ele ganha em significância fenomenológica. Assim, Didi-Huberman aproximará o “*punctum*” do “detalhe”, termo que foi empregado pelo próprio Barthes (1984 p. 120-121).

Com efeito, o *punctum* era algo que perturbava Barthes, pois possuía a espessura material de um detalhe: o “isso foi, uma catástrofe de um rosto que vive e vai morrer, que viveu e já morreu, um esmagamento e convulsão do tempo”, “o terceiro sentido (não mais o sentido intencional, nem o sentido simbólico)”, “este aquilo que vem a mais”, que a inteligência não chega a absorver, mas que o corpo reivindica”, “o sentido obtuso, que não pertence mais ao domínio da língua” (SAMAIN, 1998, p. 125). Contudo, no meu caso, ao optar por escolher vários detalhes em um mesmo quadro, atuo de forma ligeiramente distinta à pensada por Barthes ao definir o *punctum*, que consiste mais precisamente em um único ponto eleito na imagem fotográfica. Desta forma, tenciono expressar esses “detalhes” com a segunda lâmina das sobreposições apresentadas.

¹⁹⁸ Samain nos lembra da fotografia da mãe de Barthes, quando ele tinha cinco anos, chamada de “Jardim de Inverno”, imagem que assombra o livro inteiro, mas que jamais é mostrada, que faz entender a dicotomia presente na obra de Barthes: o espaço e a distância que separam, na Fotografia (e na vida), o *studium* do *punctum*, o “óbvio e o obtuso”, a “significação” da “significância”. O *studium* da Fotografia é o que registrou a câmara obscura, o campo de dados inscritos e, geralmente, condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar e, sobretudo, ao meu intelecto. É a Fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. O *studium* é a Fotografia enquanto ela vem me procurar – eu sujeito de sua leitura -, informando-me, comunicando-me, oferecendo-me o sentido óbvio. O *punctum*, ao contrário, é o que oferece a câmara clara: essa mesma imagem que, de repente, se torna branca, transparente, oferecendo-se não mais ao meu intelecto, mas ao meu afeto. Como *punctum*, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage. O *punctum* da Fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio, isto é, o seu campo cego (BARTHES, p. 124).



4.1.4 Terceira camada: os traços digitais são desenhos?

Em relação às terceiras camadas do Caderno Visual I, nas lâminas onde aparecem os formatos e os gestos “desenhados”, é necessário levantar uma instigante indagação: os traços coloridos, que foram elaborados a partir de uma mesa e caneta digitalizadoras, materiais que permitem editar fotografias e desenhar digitalmente através de um programa de edição de imagens, podem ser considerados desenhos?

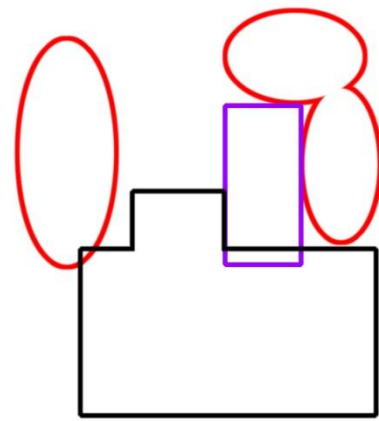
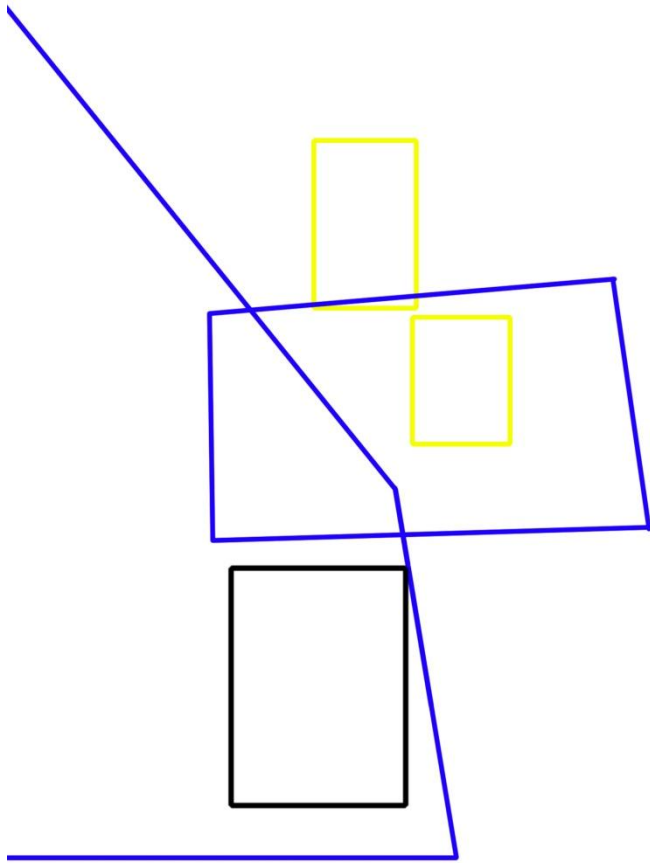
Tim Ingold (2015) expressa de maneira enfática as suas reflexões sobre os traços e as linhas compostas analogicamente, ao ressaltar positivamente os movimentos e os caminhos (os gestos das mãos) gerados pelos desenhos e pela escrita manual¹⁹⁹. Neste caso, o autor também nos apresenta uma crítica ao ato quase mecânico realizado quando utilizamos as máquinas de escrever e os computadores. Entretanto, acredito que a mesa e a caneta digitalizadoras permitiram um gesto manual semelhante, embora as imagens (compostas por traços) que elaborei tenham sido projetadas sobre uma superfície composta por pixels.

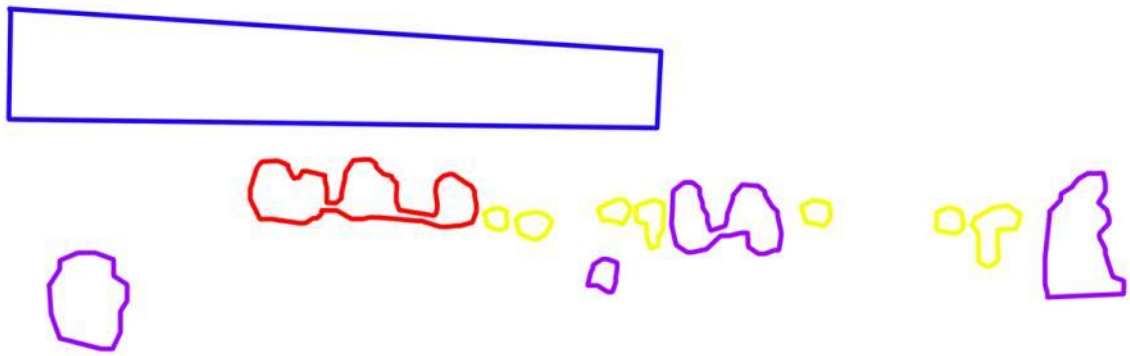
Em uma segunda instância, considero que essas composições constituem desenhos ao levar em conta as contribuições não só de Ingold (2015), mas as de Taussig (2011), Kuschinir (2014) e Azevedo (2016). Esses autores, ao ponderarem sobre o desenho de forma ampliada, vão além do conceito clássico embasado na necessidade extrema do domínio e do conhecimento técnico por parte daquele que o compõe.

Neste sentido, é fundamental mencionar que os desenhos da terceira camada foram, inicialmente, elaborados como figuras geométricas pré-definidas – círculos, quadrados, retângulos, triângulos, losangos, etc –, por causa da facilidade (e por certo comodismo) de compor essas formas com um programa para criação e tratamento de imagens, que possui “ferramentas” específicas para a realização desses contornos. As duas imagens dispostas a seguir mostram uma comparação entre o primeiro desenho digital que fiz com os traços coloridos, no qual é perceptível a falta de fluidez nos elementos visuais, e uma composição que foi escolhida para integrar o Caderno Visual I

¹⁹⁹ No livro “Redrawing Anthropology: materials, movements, lines” (2011), por exemplo, o autor mostra um desenho que realizou ao observar a desova dos salmões subindo um lago, durante um dia de verão na costa nordeste da Escócia. Ao esboçar um traço que aparentemente pode não significar muita coisa, Ingold ressalta que esta linha simples significa muito sobre o que havia observado. Para o autor, não devemos observar *a* linha, mas *com* a linha. A partir dessa reflexão, destaca que a linha mostra o movimento que descreve a sua própria observação, ou seja, como ele assistiu os saltos dos salmões na cachoeira. A linha, portanto, consiste para Ingold em movimento, observação e descrição, que se tornam uma unidade, expressa na própria linha.

(foto realizada no Memorial da Paz de *Hiroshima*). Com a feitura de diversos experimentos desse tipo, ao longo das 52 imagens fotográficas que originaram as decomposições do caderno, os elementos gráficos tornaram-se bem mais orgânicos e as linhas puderam caminhar livremente, como é possível notar nas duas imagens a seguir. A primeira foi a imagem teste para elaborar o experimento em camadas sobrepostas, nas quais é nítida a rigidez geométrica dos traços (círculos, quadrados, retângulos, etc). Na segunda, por sua vez, é possível observar que os desenhos digitais fluem de maneira distinta.





4.2 Segunda ideia (“modelo”) de montagem: origami e mapa visual

4.2.1 *Namumyouhourenguekyou* e as suas dobras

Claude Lévi-Strauss (1989) aproximou o modo de operar e pensar do artista ao pensamento mítico através de uma figura emblemática, que nomeou de “*bricoleur*” (ver Capítulo 2). Este é alguém que inventa criativamente, sejam obras de arte ou as transformações dos mitos, de acordo com as suas apreensões dos elementos contidos no próprio repertório sobre o qual irá elaborar o seu pensamento, sempre colocando em tal projeto algo de si (p. 36-40). Já James Clifford (2002) descreve um mecanismo semelhante, que chamou de “*collage*”, um paradigma da racionalidade que é trazido à tona pelos trabalhos etnográficos.

É novamente a partir dessa figura lendária do *bricoleur* que surgiu a ideia de apresentar as práticas cerimoniais e rituais da HBS *com e por* imagens montadas como um *origami* da flor de lótus. Tanto o *origami*²⁰⁰, arte japonesa tradicional de dobrar papel (do japonês “*oru*”, “dobrar”, e “*kami*”, “papel”) capaz de criar re(a)apresentações de seres e objetos (normalmente plantas e animais) com dobras geométricas (quadradas) de uma única peça de papel; quanto a flor de lótus (símbolo condensado budista associado ao Buda Histórico, à pureza e ao título do principal ensinamento da HBS) são elementos provenientes da cultura nipônica que, metaforicamente, ajudam a pensar por imagens.

Conforme já foi mencionado, compus durante as várias etapas de pesquisa de campo um extenso material visual, que ultrapassava 10.000 fotografias. Ao ter em mãos esse conjunto, percebi a necessidade de organizar tamanho acervo e, para tanto, fiz uso da ideia/imagem da mesa de montagem de Aby Warburg²⁰¹, que em um dos seus

²⁰⁰ O aspecto peculiar do *origami* é a utilização de um número restrito de dobras (sem cortes e/ou colagens) que combinadas formam desenhos complexos. Tradicionalmente, o *origami* é criado a partir de pedaços de papéis quadrados que, no entanto, podem originar objetos em três dimensões e com aspectos complexos, das mais variadas formas (circulares, retangulares, triangulares, etc). Porém, o *origami* que é praticado desde o Período *Edo* (1603-1868) frequentemente foi menos rígido com essas convenções, permitindo até mesmo o corte do papel durante a criação do desenho ou o uso de outras formas que não a quadrada (retangular, circular, etc.).

²⁰¹ Abraham Moritz Warburg (Hamburgo, 13/06/1866 – 26/10/1929), conhecido pela alcunha de Aby Warburg, foi um historiador da arte alemão, conhecido notadamente por organizar uma grandiosa Biblioteca, que reunia uma vasta coleção. Os critérios utilizados por Warburg fugiam às tradicionais regras de sistematização. Para organizar o seu acervo, ele fazia uso do que chamou de “lei da boa vizinhança”.

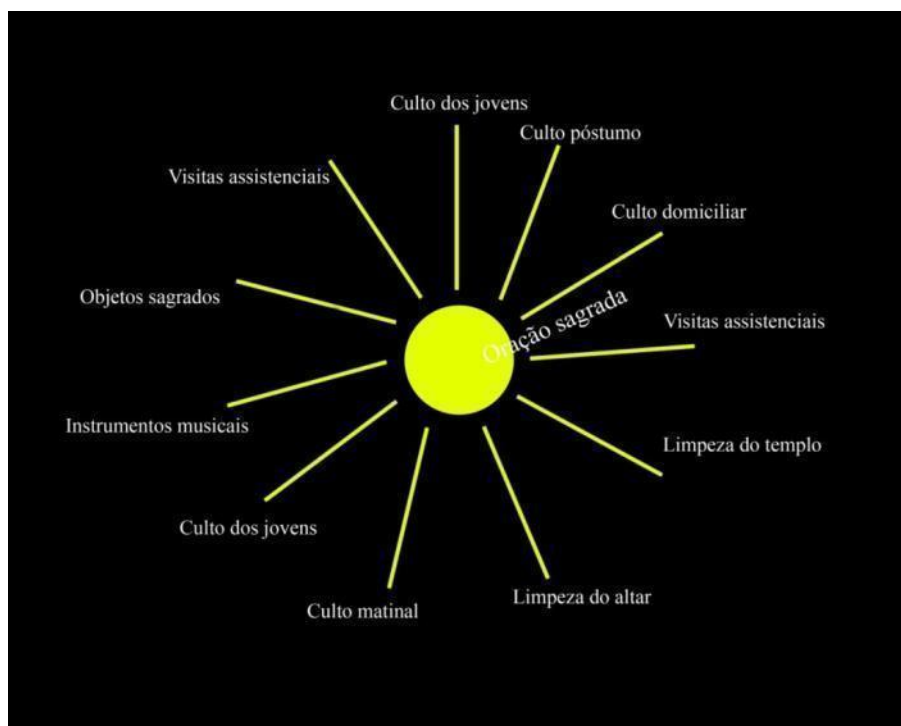
inovadores projetos (chamado *Atlas Mnemosyne* e realizado entre 1924 e 1929) reuniu aproximadamente 900 fotografias em um dispositivo de “painéis móveis”, que constantemente eram montados, desmontados e remontados²⁰². Nessa obra, cíclica e inacabada, imagens heterogêneas (de tempos, origens e lugares distintos) dialogam entre si, formando e reformulando sentidos, ideias e sensações. A minha mesa de montagem parte do mesmo pressuposto, a saber, que imagens distintas podem se (co)relacionar, gerar um sentido e um pensamento por imagens e, depois, ao se reorganizarem, trazer à tona outras constatações e significações, sem esgotar o seu poder de combinação.

Com um conjunto reduzido de imagens, que “sobreviveram” às várias etapas de seleção (que não deixam de possuir, em maior ou menor grau, certa arbitrariedade), percebi que o rito de emanação da oração, doutrina e Imagem Sagrada *Namumyouhourenguekyou*, era o fundamento e sintetizava o essencial da religião HBS. Pois, em todos os momentos presenciados, os sacerdotes buscavam expandir tal doutrina para o maior número de pessoas possível (sejam elas devotas ou leigas), por meio da pronúncia quase incessante desse mantra.

Após delimitar o *Namumyouhourenguekyou* como cerne das práticas rituais, busquei uma forma imagética de demonstrar a existência dessas relações entre o Mantra Sagrado e o cotidiano religioso. Assim, inicialmente aflorou a imagem do sol, o próprio *Namumyouhourenguekyou*, com os seus raios luminosos que corresponderiam às variadas temáticas (cultos, limpeza do altar, cerimônias, etc.) que inicialmente agrupei. Uma segunda imagem foi a de uma estrela (novamente o sol) cercada por planetas, que orbitam ao seu redor, atraídas por sua força gravitacional (os planetas seriam as temáticas e o sol, a oração *Namumyouhourenguekyou*).

²⁰² Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

Imagem 8: Sol (Namumyohourenquekyou) e os seus raios luminosos (temáticas)



Fonte: elaborada pelo autor.

Imagem 9: Sol (Namumyohourenquekyou) e os seus planetas orbitários (temáticas)



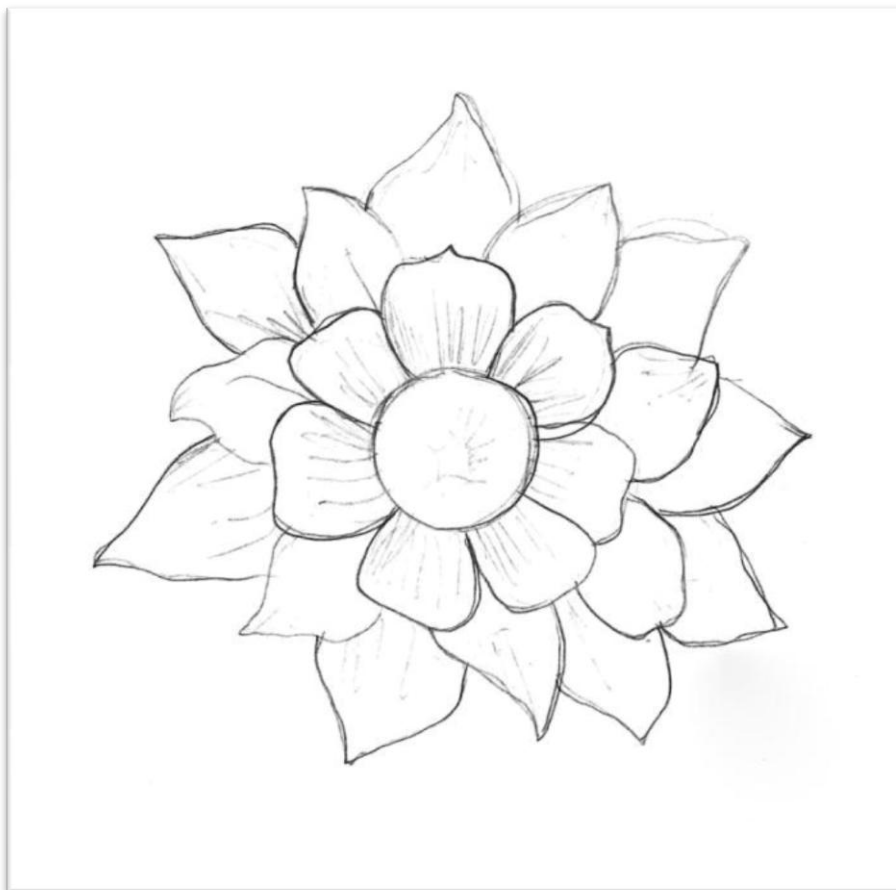
Fonte: adaptada pelo autor a partir de imagem de autoria anônima²⁰³.

²⁰³ Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/sistema-solar/>>. Acesso em 17 abr. 2017.

4.2.2 Metáfora da flor de lótus

Ao partir dessas metáforas (que não deixam de ser cartesianas), responsáveis por aguçar a minha imaginação, veio à tona outra imagem que melhor se conecta e relaciona com o tema pesquisado. Ao tomar como imagem inicial o sol/estrela, associei, não de maneira imediata, mas depois de imaginar e pensar por imagens, a figura da flor de lótus, um dos símbolos chave da religião budista²⁰⁴ e, também, o nome dado ao Sutra considerado como primordial pela HBS.

Imagem 10: Desenho da flor de lótus



Fonte: arte de Douglas Azevedo Duarte²⁰⁵.

²⁰⁴ Segundo a história/lenda, no momento em que atingiu a Iluminação, o Buda Gautama segurava uma flor de lótus em uma das mãos.

²⁰⁵ O núcleo da flor de lótus é a oração sagrada e, suas pétalas, as diversas temáticas.

4.2.3 Metáfora do origami de flor de lótus

Assim, a concepção para a experimentação deste caderno de imagens parte de tal metáfora visual, que surgiu após eu me deparar com uma flor de lótus, feita de *origami*. Todas as partes dessa flor são compostas de retângulos com as mesmas dimensões, sejam suas folhas, pétalas ou o próprio centro. Além disso, a parte central, o núcleo circular da flor, não existe fisicamente/materialmente. Ela não é formada por uma dobradura em si (por um pedaço de papel quadrado), mas composta pela união das pontas das pétalas e folhas que formam a flor de lótus. Tais pontos de intersecção das partes dobradas são amarrados por um pequeno arame dourado, que pode ser notado no centro do *origami*.

Imagem 11: origami da flor de lótus



Fonte: elaborada pelo autor



A construção desse experimento visual fundamenta-se por diversos motivos. Primeiro, a questão das dobras é um tema já abordado, tanto nas Artes Visuais, quanto na Fotografia. Fabiana Bruno (2009), por exemplo, utiliza o conceito do *origami* e das suas dobras para mostrar que se faz necessário “abrir as imagens” e que a imagem “é algo sempre construído”.

O que estas advertência e insistência poderiam significar para nós, ocidentais, que pretendemos trabalhar sobre conjuntos de imagens e várias montagens de imagens. A problemática é, efetivamente, complexa. E para torná-la mais concreta pensamos num exemplo preliminar, oriundo do mundo oriental: o célebre origami japonês. O “pássaro legendário japonês” [*tsuru*], “forma alada” ou “em pleno voo”, oferecido a um amigo ou a uma amiga, torna-se um “objeto simbólico que exige desdobramentos”. A partir desta expressão da arte japonesa – chamada origami: [oro]: “dobrar e [Kami]: “papel”, quantas questões poderíamos solicitar a uma simples “fotografia de vida”,

esse outro “pequeno pássaro que saiu”, como gostamos de definir o ato fotográfico no momento da tomada? Trata-se, muitas vezes, da dimensão polissêmica da imagem – fotográfica em especial – para esconder, pensamos, nossa inércia, que a despreza com relação à primazia da escrita. Outras questões, no entanto, afloram: o que vem significar “desdobrar” uma imagem, “abrir uma imagem”, na sociedade oriental? (BRUNO, 2009, p. 93-94).

Assim, reflito sobre o segundo caderno visual como uma composição de imagens heterogêneas (realizadas em tempos, espaços e contextos distintos, embora sobre o mesmo “objeto” de estudo) que dialogam e se encaixam de duas formas (e simultaneamente): de maneira simbólica, através de um eixo temático comum (a dos rituais da HBS) e, mais do que isso, por meio de relações e associações entre componentes visuais (cores, formas, linhas, traços, contraste, saturação, textura, gestos, ângulos, enquadramentos, etc.) presentes nas imagens; e literal, através das dobraduras, cortes, relação figura/fundo, dentro/fora e encaixes.

Ao que diz respeito a segunda composição aqui proposta, é interessante relembrar do modelo de pensamento apresentado pelo “pai da iconologia”, mas que, certamente, rechaçaria tal rótulo. Aby Warburg, em seu “Atlas Mnemosyne”, “pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas, por meio de 79 painéis, de fundo preto, reunindo aproximadamente 900 imagens (principalmente fotografias em P&B, retiradas de um arquivo de mais de 25 mil fotos)” (SAMAIN, 2012b, p. 52).

Esse empreendimento nunca acabado conta, atualmente, com várias reedições, que trazem 66 pranchas ou painéis e é exemplar ao cumprir o desígnio de Warburg, a saber, “o de procurar ver como o Renascimento cristão dos séculos XV e XVI, na Europa – em especial o Renascimento Florentino –, tinha reinterpretado a Antiguidade pagã (ou, ainda, como a Antiguidade “sobreviveu” no Renascimento)” (WARBURG, 2003 e 2011).

Para tanto, Warburg nos mostra, como muito bem expressa Didi-Huberman, um dos seus principais exegetas, que existe um “*após viver*” (*Nachleben*) das imagens, “essa capacidade que as *formas* têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera” (2002b, p. 20), ou, como afirma Klaus Berger, as “ressurgências da antiguidade nas fases ulteriores das culturas” (apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 97-103).

Tal composição do Atlas de imagens de Warburg buscava expor, portanto, “a gramática das ‘Fórmulas [formas] de *Pathos*’, essas famosas *Pathosformeln*”²⁰⁶ (SAMAIN, 2012b, p. 53-54), no qual a questão dos gestos se fazia presente²⁰⁷. Para Samain, o *Mnemosyne* é, ainda, uma espécie de quebra-cabeça, teatro de sombras e de luzes sempre em construção, composto de formas, movimentos e “gestos expressivos de emoções profundas (*Pathosformeln*) do ser humano, ao longo dos séculos” (2012b, p. 56). Junto ao conceito de “fórmulas do patético”, que para Samain “tem tudo para apavorar os historiadores da arte e, mais ainda, os antropólogos”, surge ainda a ideia de *Nachleben*, o “após-viver” das imagens (2012b, p. 56-57). Na construção desses dois conceitos, fala-se, então, do após-viver das formas do patético ou dos gestos sobreviventes ao longo da história da arte.

Cabe aqui dizer que, quando Warburg fala sobre a sobrevivência das formas (gestos) ao longo da história da arte, penso em uma relação possível com as formulações de Claude Lévi-Strauss (1964, 1966, 1968, 1971), principalmente as que o autor realiza nas “Mitológicas”, sobre o mitema, a estrutura fundante e mínima dos mitos (assim como o “fonema” seria a unidade mínima de significação das linguagens), nas quais levanta uma origem comum (e estrutural) entre mitos de várias e distintas etnias. Dessa maneira, analogicamente reflito sobre a existência de um “fotema”, a partir das várias pranchas visuais elaboradas por Warburg e compostas por imagens fotográficas, nas quais as montagens levam em conta essa “estrutura” dos gestos e formas sobreviventes. Questiono-me se Warburg seria um estruturalista da arte, que buscava relacionar as formas e os gestos presentes nas imagens, ao “longo” do tempo.

Com uma diversidade de leituras possíveis, *Mnemosyne* é, para Samain (2012b), um arranjo de pranchas no qual Warburg presenteia o observador com sucessivos quebra-cabeças referentes à história da arte, na medida em que a arte era, para ele, a única forma capaz de expressar, com profundidade heurística, a história e as culturas humanas. Para tanto, Warburg não procurou comentar nem dar dicas acabadas em relação aos seus arranjos e montagens, mostrando que não existem imagens que dispensem o nosso imaginário.

²⁰⁶ As *Pathosformeln* são, com efeito, o medo, o terror, a coreografia da ninfa (isto é, a alma da mulher), o desejo, a paixão e a sedução; a vida, a felicidade, a esperança, a crença e a fé, o trabalho, o sofrimento, a morte e essa vontade de poder, sempre presente na humanidade (Samain, 2012b, p. 56).

²⁰⁷ Samain (2012b, p. 57) mostra que Warburg entendeu a necessidade de uma antropologia histórica dos gestos que não seja prisioneira das “fisiognomias naturalistas ou positivistas do século XIX, mas capaz, ao contrário, de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais numa dada cultura”.

Ao analisar, por exemplo, a prancha 41A de sua obra (“Expressão do sofrimento. Morte do sacerdote”), vemos a morte de Laocoonte, sacerdote de Apolo, filho de Acoetes e irmão de Anquises. O mito narra que, contra a vontade de Apolo, Laocoonte se casou e teve dois filhos, Antífantes e Timbreu. Quando Laocoonte estava fazendo um sacrifício a Netuno, Apolo enviou duas serpentes de Tênedos, que assassinaram o sacerdote e seus descendentes²⁰⁸. Partindo dessa contextualização, é possível pensar especificamente nas imagens apresentadas por Aby Warburg na referida prancha. Elas não constituem apenas simples cortes arbitrários no mundo, mas impressões, tramas visuais do tempo que se quis tocar e de tempos suplementares, anacrônicos e heterogêneos, constituindo-se, também, como uma “arte da memória”²⁰⁹.

Além disso, essa prancha aborda não somente obras de tempos heterogêneos (anos 1.470, 1.275, 1.435, 1.450, 1.495, 1.460, 1.540, 1.527, 1.895, 1.610, etc.), referentes diretamente ao mito de *Laocoonte*, mas, também, imagens relacionadas com dor, sofrimento, batalha e morte. Essas “imagens que ardem”, mostram uma espécie de enfermidade, o que Didi-Huberman, ao seguir os passos de Walter Benjamin, chama de “mal-estar na cultura visual, uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia”. As pranchas de Warburg, a cada novo olhar, trazem novas significações e sentidos, elas “sobrevivem em um jogo de vai e vem, de sístole e diástole, de saltos e de repetições” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 390).

Essas associações totalmente abertas dão ao nosso olhar um aspecto de encruzilhada e nos estabelece em campo como arqueólogos das imagens ou como o “trapeiro” de Benjamin²¹⁰. Dessa forma, somos convidados a (re)ordenar os traços de coisas sobreviventes (os “farrapos” do tempo), heterogêneas e anacrônicas, vindas de lugares e de tempos separados por lacunas que se mostram presentes na própria

²⁰⁸ Este mito remete à várias origens, sendo que a mais antiga referência consiste em uma tragédia perdida de Sófocles. A lenda seria lembrada por Quinto de Esmirna, em uma continuação da *Ilíada*. Porém, o relato mais popular é conhecido pela escultura que inspirou e pelo poema *Eneida*, de autoria de Virgílio (século I a.C.).

²⁰⁹ Nessa prancha, Warburg reúne imagens do período do Renascimento Italiano e as mistura até mesmo com relatos textuais, como a “página inicial das *Epístolas canônicas septem*” (podemos pensar, aqui, que a escrita nos atinge através da visão/observação, sendo, também, uma imagem que nos é apresentada). Ele o faz através de relações que não seguem critérios arbitrários/ortodoxos. Utiliza, ao contrário, de um processo imaginativo, exatamente porque a imaginação possui uma potencial capacidade de realização e realismo, que a distingue da fantasia ou da mera frivolidade.

²¹⁰ Talvez esses vazios temporais, espaciais e até mesmo o que está fisicamente presente na prancha analisada, que gera interrupções momentâneas na imaginação e no pensamento, possam expressar o “suspenso” do qual falava Benjamin (1987, 2006), que é considerado primeiro como uma pausa, uma imobilização momentânea, a síncope em um movimento. Para ele, a imobilização dos pensamentos é tão efetiva para o pensamento como sua mobilidade, originando a imagem dialética.

composição da prancha, pelos espaços “vazios”, os respiros propiciados pelo fundo negro.

Imagem 12: prancha 41A do “Atlas Mnemosyne”



Fonte: obra de Aby Warburg. (2010[1932]).

Samain (2012b), ao aproximar Aby Warburg de Gregory Bateson, dialoga no mesmo sentido ao afirmar que a vida humana, e toda a cultura que a molda, é “um

movimento ou, melhor dizendo, *circuitos* e espirais de movimentos que se entrelaçam, se entrecruzam e se procuram” (p. 78). Ao pensar esses movimentos, é enfático ao dizer que “o tempo das formas e das imagens não pertence apenas ao tempo da história”, fazendo, dessa forma, “parte de um tempo anacrônico” e aberto tanto ao passado quanto ao futuro, em contínuo estado de recomeço e recomposição. Dessa maneira, ao procurar, como Bateson, “as estruturas que conectam os seres vivos”²¹¹ (2012b, p. 78), Samain afirma ainda que “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Mais do que isso, seguindo os passos de Didi-Huberman, diz que a imagem é uma “sobrevivência”, uma “supervivência”, uma “*forma que pensa*”:

A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir – que, independentemente de nós, as imagens seriam formas *que, entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente de nós* – autores ou espectadores – toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados *sígnicos* (trações, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria “*uma forma que pensa*” (SAMAIN, 2012a, p. 23).

Assim, ao refletir até mesmo sobre o “mutismo das imagens” de que nos fala Maresca (2012, p. 39) e sobre a “vida própria” e o “poder de ideação” (SAMAIN, 2012a, p. 31) que elas nos trazem ao se associarem a outras imagens, é possível falar, junto à Samain, de “imagens cruzadas”, numa analogia, não apenas terminológica, com o jogo “palavras-cruzadas”. Neste sentido, busco associar o mapa visual, que é apresentado *como* o quinto capítulo da tese, também a este conceito imagético.

Portanto, o intuito é dispor as 28 imagens/origami escolhidas para fazer parte do Caderno Visual II em um único (grande) experimento, no qual a fotografia da Imagem Sagrada (*Namumyouhourenquekyou*) consiste no ponto nevrálgico e as outras 27 fotos saíam, de forma ramificada, dali. Esse mapa possui 105 cm de comprimento x 89,1cm de altura. Ao ser dobrado, ele forma um caderno de 15 páginas A4, na versão impressa. Já na tese digital, eles têm as dimensões de uma página A3 (a mesma dimensão de uma dupla página A4, com 42 cm de comprimento x 29,7 cm de altura)²¹².

²¹¹ Segundo Samain, Warburg era “o homem que falava às borboletas” e que permaneceu o bom vizinho de Gregory Bateson, o homem que procurava as “estruturas que conectam os seres vivos”. Ambos tornaram possíveis outro modo de pensar o mundo, outra arte de *ser gente* (SAMAIN, 2012b, p. 78).

²¹² É necessário enfatizar que o trabalho terá a sua versão digital, na qual a composição será oferecida em uma página dupla, ocupando uma lâmina A3. Nesta versão, será ofertada ao leitor a possibilidade de ampliar o tamanho das imagens através do *zoom*, sem que haja perda de qualidade. Assim, ele poderá

Além disso, as 28 fotografias que compõem o mapa foram escolhidas dentro de um conjunto de 80 imagens. Esse acervo mais amplo reaparecerá ao longo dos capítulos 6 e 7, sempre próximas e relacionadas com o contexto escrito, mas sem o intuito de que essas duas “formas de linguagem” tenham uma função meramente tautológica. Assim, optei por apresentá-las em preto e branco (“p/b”), também estabelecendo, como no primeiro caderno de imagens, um contraponto da ordem do visual, já que as fotografias do mapa serão coloridas. **No Capítulo 7, relativo à fotografia como um ritual antropológico percebido em campo, foram adicionadas fotos “a mais”, isto é, que não faziam parte do conjunto (80 fotografias) escolhido para compor o mapa visual. Quando for o caso, essas fotos aparecerão coloridas, para que o leitor-explorador consiga distingui-las imagetivamente das demais, em “p/b”.**

Ao considerar especificamente a versão impressa, o suporte dos mapas também se torna uma questão fundamental, ao constituir o que Hans Belting (2002) denominou como “meio”. Para o autor, esse componente faz parte de uma relação triádica composta pelo corpo (local onde se formam as nossas imagens mentais/endógenas e por onde são recebidas as imagens exógenas), o próprio meio (que, na tese digital, consiste no suporte bidimensional da tela ou “ecrã”) e a imagem (as “figuras” e “aparições” imagéticas, as fotografias, propriamente).

O “meio” é composto, assim, por papéis cartográficos (105 cm de comprimento x 89,1cm), nos quais são coladas (com fita dupla face) as fotografias/*origamis* (que são encaixadas através dos vincos e dobraduras). De fato, com o mapa busco que o leitor também observe os “fundos” sobre os quais estão as fotografias, que normalmente são esquecidos. O convido, dessa maneira, a retomar e olhar com cuidado o próprio suporte, que normalmente é matéria de pouca luz, mas que também é algo que sobrevive nas imagens.

Em relação à montagem física dos mapas visuais, é instigante refletir sobre o próprio processo de confecção, nos quais pés, mãos e corpo atuaram. Ingold (2015) fala, no Capítulo 4 do livro “Estar vivo”²¹³, sobre a experiência de confeccionar uma estante com pranchas de madeira. Assim, o autor ressalta as etapas desse processo, que

atentar-se aos detalhes da montagem, já que as fotos expostas estarão em alta resolução. Neste sentido, embora Ingold²¹² (2012) talvez discorde, penso na versão digital do mapa imagético também como uma “coisa”, que possui uma superfície que propõe ao leitor que se relacione com ela, mesmo que de maneira distinta da forma com a qual interage com o material impresso.

²¹³ “Andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade” (INGOLD, 2015, p. 95-110).

incluem a preparação dos materiais (com a escolha da serra e das ferramentas corretas) e o início do trabalho, que envolve uma “sinergia entre profissional, ferramenta e material” (p. 101-104).

No meu caso, a montagem do mapa (o objeto “físico”, ou a “coisa”, de que nos fala Ingold) se deu após a confecção e impressão do restante da tese, envolvendo um trabalho artesanal. Nesse ofício, tive que utilizar materiais como estiletes, tesouras, fitas dupla-face, linhas coloridas, régua, compassos, trenas, lápis para realizar marcações, papéis de certo tipo (e qualidade) para o fundo e outros para as folhas nas quais estão impressas as próprias fotografias. Este trabalho faz pensar, dessa forma, na questão dos materiais e da materialidade, no fazer manual e, também, no “pedal”, visto que tive que dispor esses componentes em uma grande mesa, devido às proporções dos mapas²¹⁴. Assim, era necessário caminhar ao redor da bancada para montar, aos poucos, cada um dos mapas imagéticos, que ainda seriam (re)dobrados para ficarem com as proporções do A4, necessidade imposta pelo tamanho padrão das teses acadêmicas²¹⁵.

Em última análise, ressalto que mesmo com a utilização de instrumentos de medição precisos como a régua, o compasso e a trena, os mapas visuais de cada unidade da tese nunca ficaram exatamente iguais, pois foram feitos individualmente, em um processo demorado. As suas proporções, tanto em relação ao fundo (que chamei de suporte ou meio) quanto em relação à composição e disposição das fotografias, são únicas²¹⁶, talvez por uma inabilidade técnica de quem os compôs.

²¹⁴ Tim Ingold (2015), especialmente nos capítulos 2 (“Materiais contra materialidade”), 3 (“A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés”) e 4 (“Andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade”) do livro “Estar vivo”, me faz pensar nas questões gestuais e corpóreas com as quais me deparei ao longo do processo de confecção dos mapas visuais.

²¹⁵ Durante a composição dos mapas que foram apresentados no Exame de Qualificação (maio de 2017), eu estava com o tornozelo esquerdo fraturado, o que dificultou muito o meu caminhar ao redor da mesa e, conseqüentemente, na confecção dos mapas. Contudo, a contusão fez com que eu me atentasse para a importância sensorial durante a elaboração do experimento, isto é, me fez lembrar que possuía pés.

²¹⁶ Penso, neste caso, no conceito de aura e de obra de arte, proposto por Walter Benjamin (1936) em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.

Imagem 13: Mapa visual, que compõe o Caderno Visual II



Fonte: elaborada pelo autor.

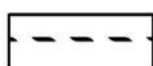
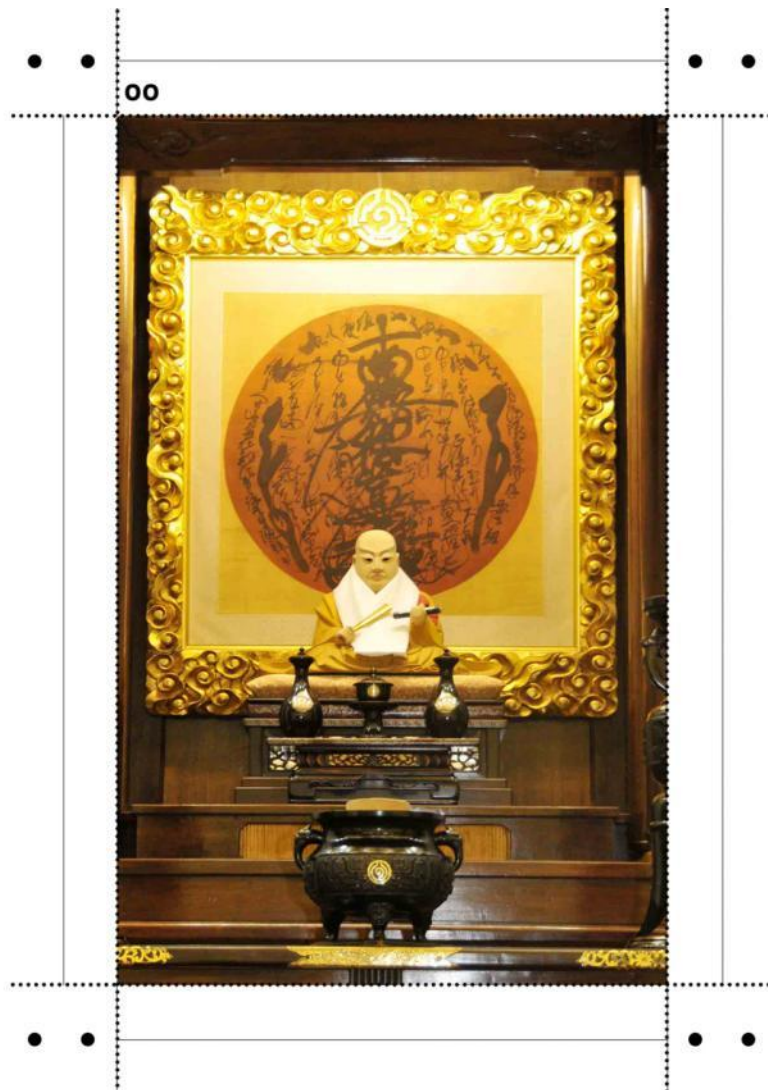
4.2.4 Dobraduras

Em relação à ligação das imagens, a dobra é o elemento fundamental, ao seguir o conceito do *origami*. Porém, para que tais junções se realizassem fisicamente, foi necessário literalmente cortar a imagem e produzir vincos, rasgaduras e encaixes, levando em conta os conceitos de montagem não apenas metaforicamente, neste caso.

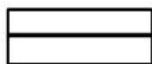
Além desses cortes, as imagens também foram furadas em seus pontos de intersecção, ou, quando não o foram, receberam marcações que indicam o local dessas incisões. **Disponho, assim, uma possibilidade virtual, caso seja solicitada pelo leitor, de ele mesmo sulcar as imagens e reposicioná-las de formas distintas das que eu sugeri.**

Os locais dos furos são indicados por dois pontos na cor preta e servem, ainda, para passar o “fio que liga” (literalmente, uma linha de costura grossa, passada por uma agulha), que, através de um nó metafórico e físico, une imagens heterogêneas. Essas fotografias dialogam entre si *não* por aspectos meramente temáticos e classificatórios (como, por exemplo, “altares”, “culto póstumo”, “passeata”, “catequese”, etc), mas por características *visuais* relacionadas à cor, tonalidade, saturação, formas, textura, composição, ângulos, etc.

Por fim, é necessário dizer que as tonalidades de tais linhas não foram escolhidas totalmente ao acaso, mas possuem uma ligação (simbólica) com o Budismo, pois representam as cores da religião, presentes na bandeira, nas indumentárias dos sacerdotes da HBS e utilizadas para a demarcação dos “trechos” nas terceiras lâminas das minhas narrativas visuais, que compõem o primeiro capítulo da tese.



Dobradura



Vinco e Rasgadura/Encaixe



Furo/Nó



4.2.5 Jogo de cartas fotográficas e tabuleiro de xadrez

Em um sentido inverso (no sentido de um “duplo” e não de algo em oposição), de desconstrução e de desdobra, é possível pensar nos “mapas visuais” como um jogo de cartas fotográficas e um tabuleiro de xadrez. Essas metáforas revelam, um tanto imaginativamente, as difíceis posições e os movimentos imagéticos de um conjunto heterogêneo de fotos, que poderão (sempre) ser rearticuladas e repensadas.

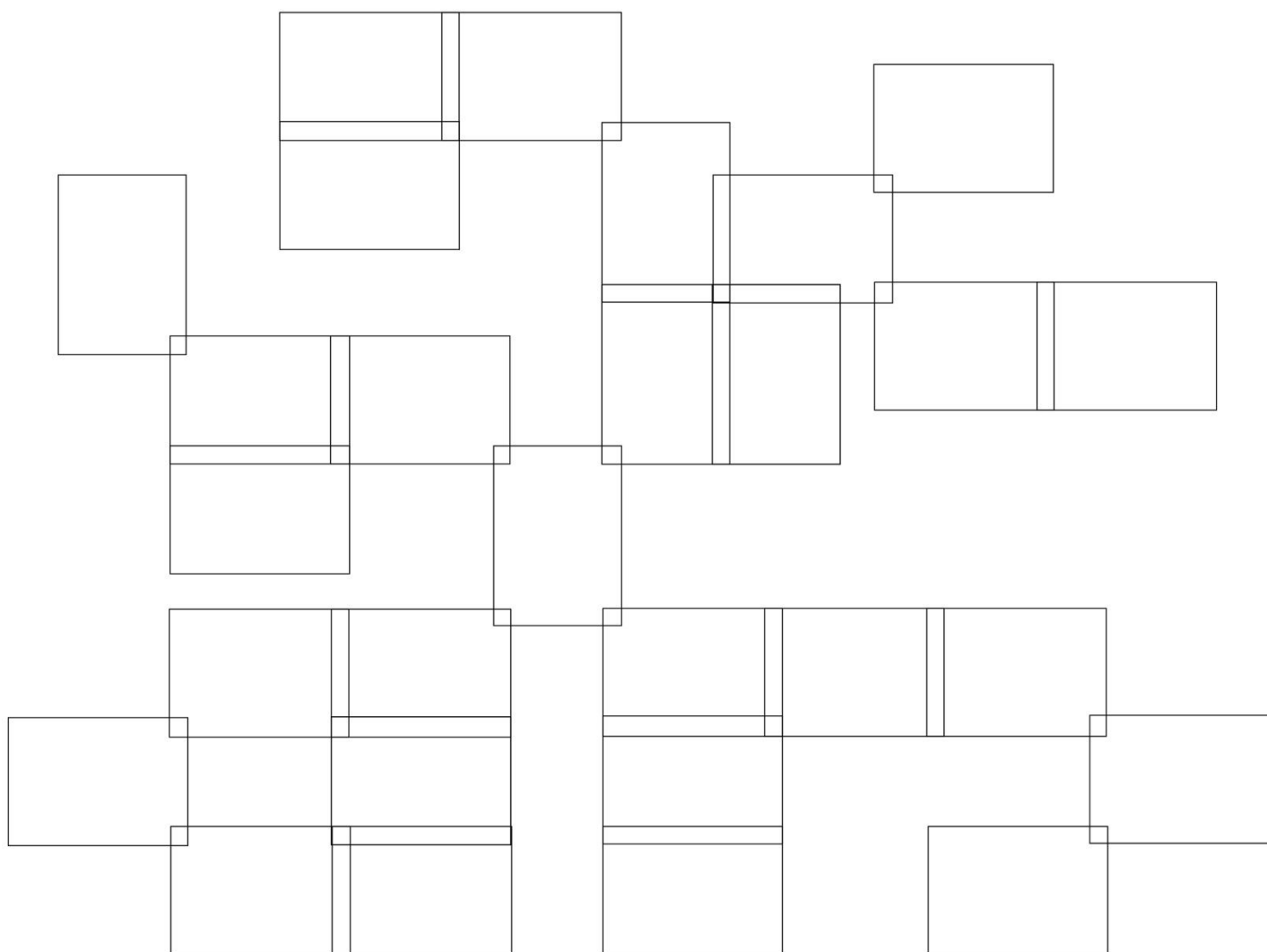
Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis [...] Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem [...] A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 06-07)

Imagem 14: Jogo de “cartas fotográficas”



Fonte: elaborada pelo autor.

Imagem 15: “Imagens-cruzadas” ou “tabuleiro de xadrez fotográfico” (referente ao mapa visual)



Fonte: elaborada pelo autor.

Portanto, embora tenha estabelecido três grandes conjuntos visuais iniciais (dos quais ofereço apenas um deles na composição final do trabalho), de acordo com a minha “leitura” dos rituais, cerimônias e relações da HBS, essas composições estão distantes de esgotar as possibilidades de relacionar as imagens. Consistem, de fato, em um empenho para pensar “por” e “entre” imagens de forma imaginativa, mas também analítica. Neste sentido, ao considerar as “constelações” apresentadas, existem particularidades que devem, em um último esforço conceitual, serem explicitadas.

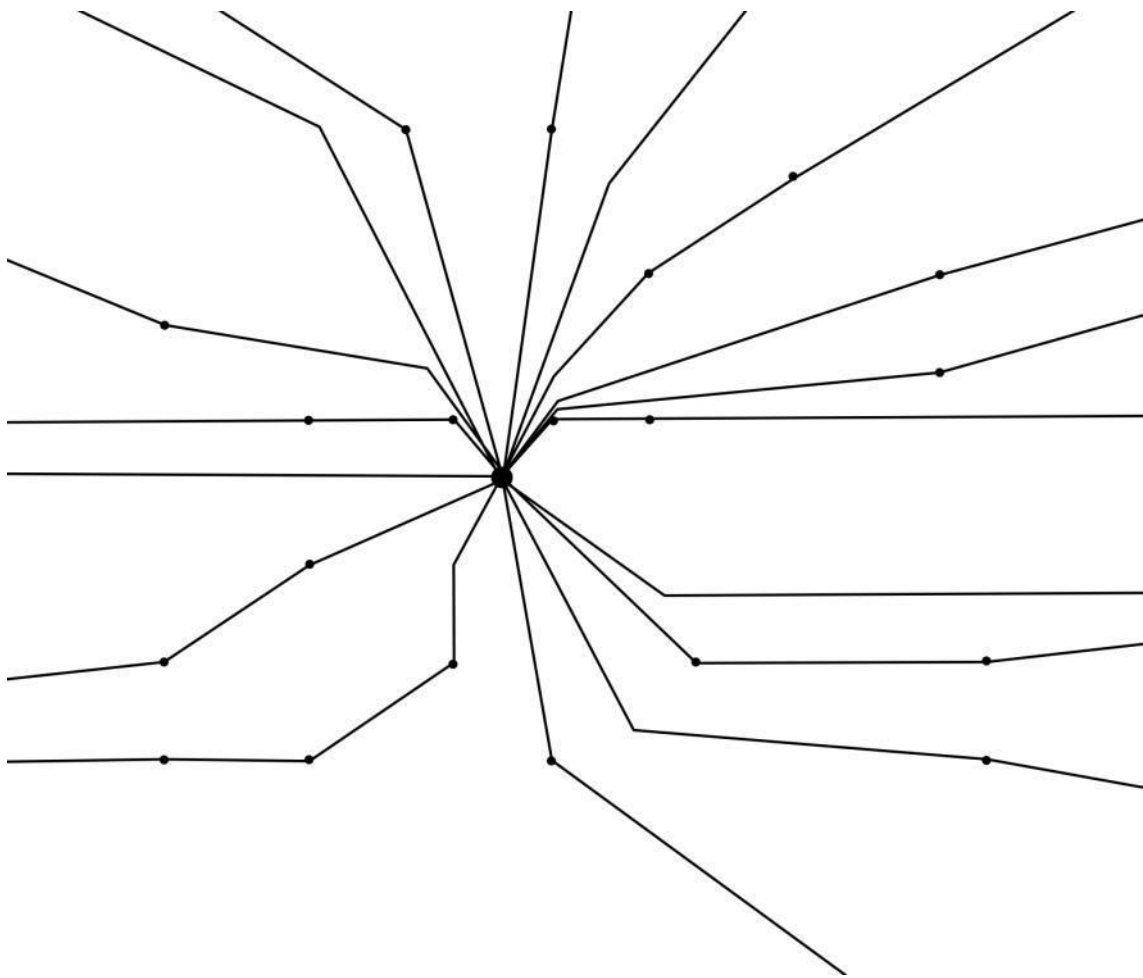
A primeira questão diz respeito ao sentido de leitura/visualização das imagens. Pretendo enfatizar que tanto os cenários rituais (da HBS e da Fotografia como ritual) quanto o da montagem fotográfica, se apresentam de forma circular. Para isso,

sugiro que a partir de um centro (não necessariamente localizado no meio dos painéis, mas de onde emanariam todas as outras fotografias), que consiste na Imagem Sagrada *Namumyouhourenquekyou*, saem de forma ramificada, como raios (solares, mas também os raios da física, que consistem na “metade do diâmetro de um círculo”) ou raízes, as outras imagens.

Aqui, talvez seja possível pensar em uma “malha visual”, algo próximo ao “*meshwork*” de Ingold (2013). O autor afirma que existe uma diferença entre ler e ver (ou perceber), capaz de gerar um conflito entre legibilidade e visibilidade, tendo, de um lado “pura visualidade e, de outro, um sistema de signos legíveis” (2013, p. 131). Através desse pensamento, diferencia “*meshwork*”, uma malha que possui “nós”, pontos onde linhas coincidem e se amarram, – estes constituídos nos mapas pelos pontos de intersecção marcados pelos “nós” com linha colorida, que relacionam questões como cor, iluminação, gestos, textura e outros elementos *visuais* –, de “*network*”²¹⁷, uma rede que possui “nódulos”.

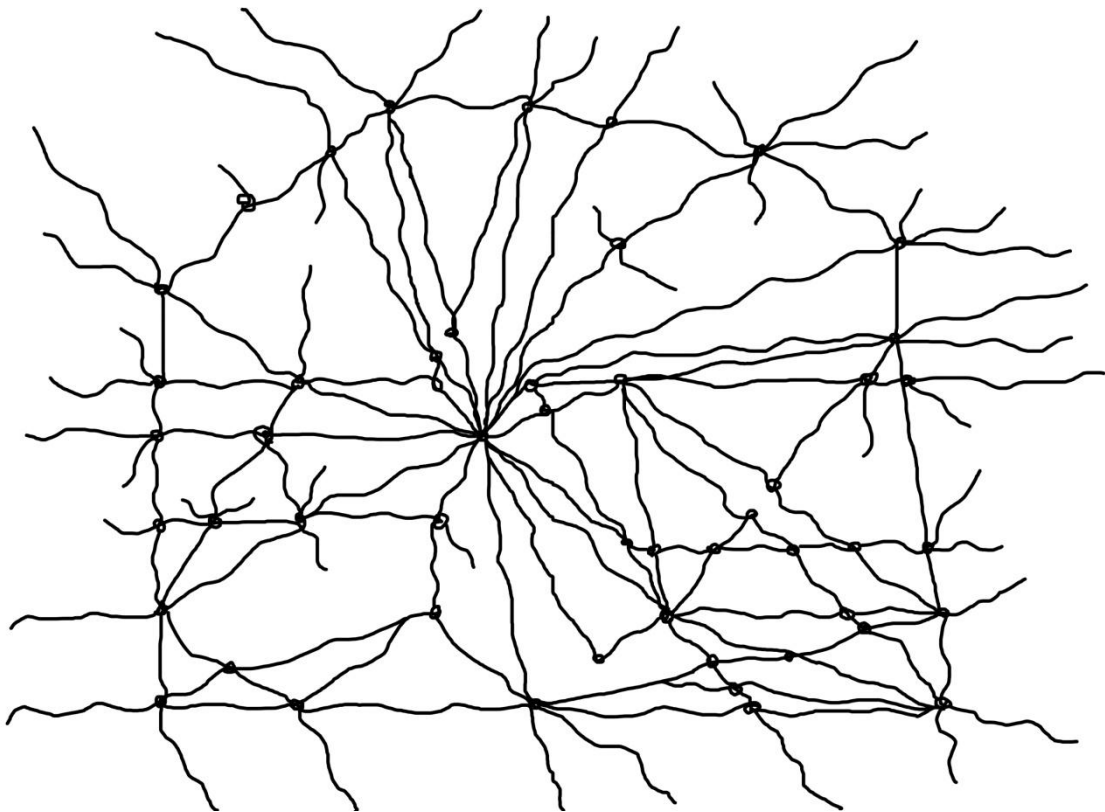
²¹⁷ Aqui, a referência principal é o conceito de ANT (*Actor Network Theory* ou, em português, “Teoria ator-rede”), desenvolvido por Bruno Latour (2005) que, ao analisar a atividade científica, leva em consideração tanto os atores humanos como os não humanos, estabelecendo o que chama de elementos “híbridos”.

Imagem 16: Sentido de leitura “Network” (Mapa visual)



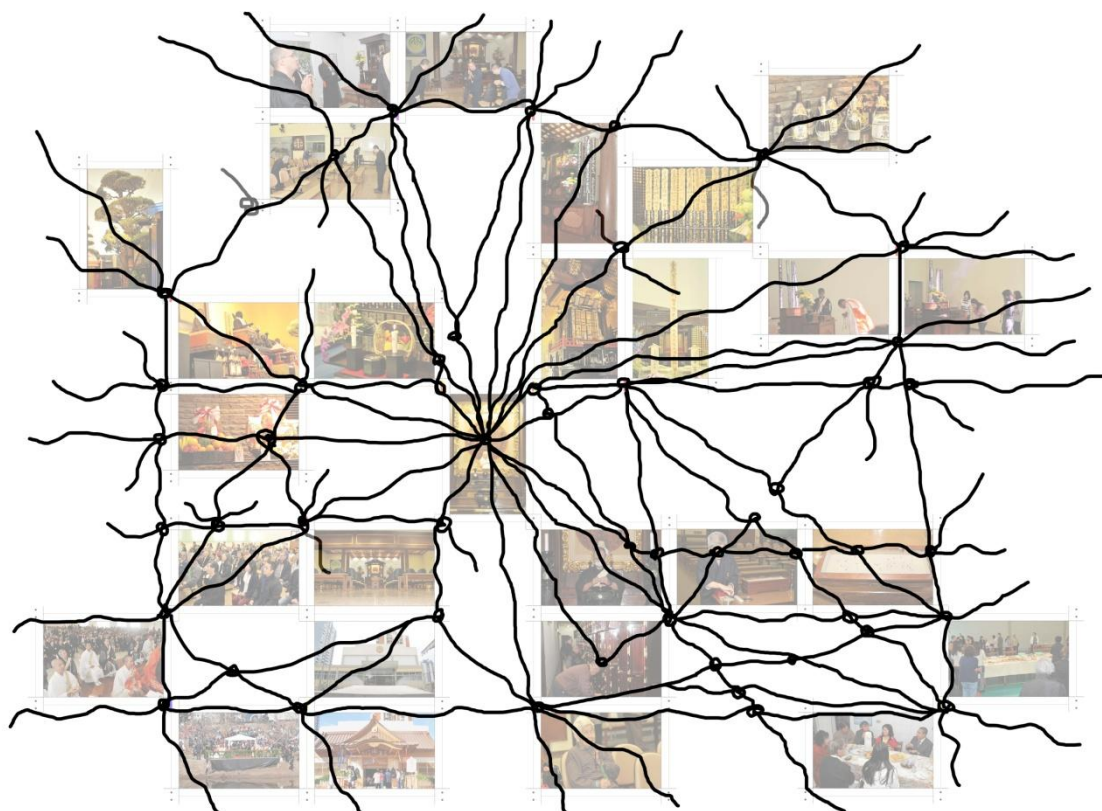
Fonte: elaborada pelo autor.

Imagem 17: Sentido de leitura “Meshwork” (Mapa visual)



Fonte: elaborada pelo autor.

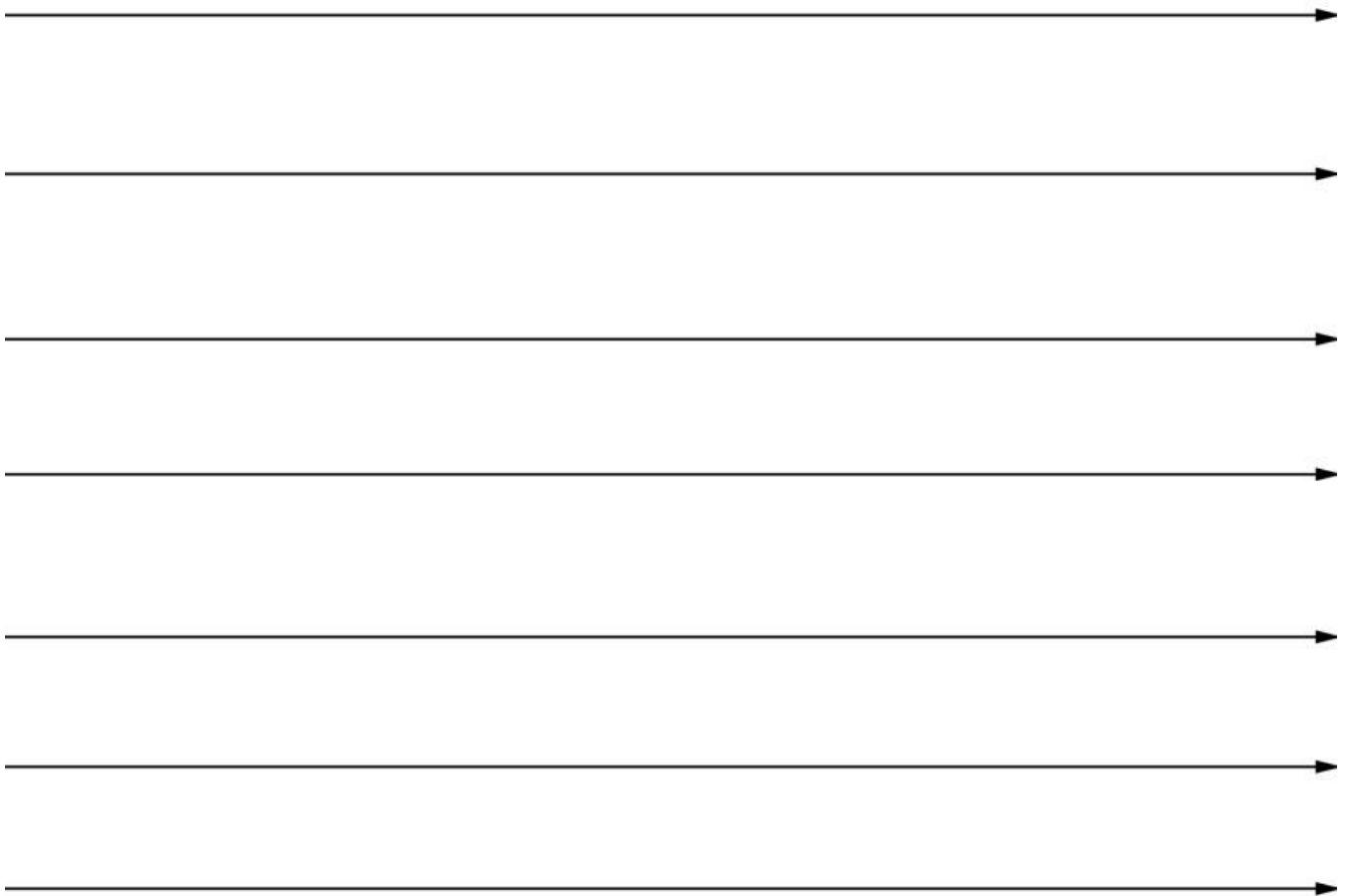
Imagem 18: “Meshwork” sobreposto ao mapa visual 01



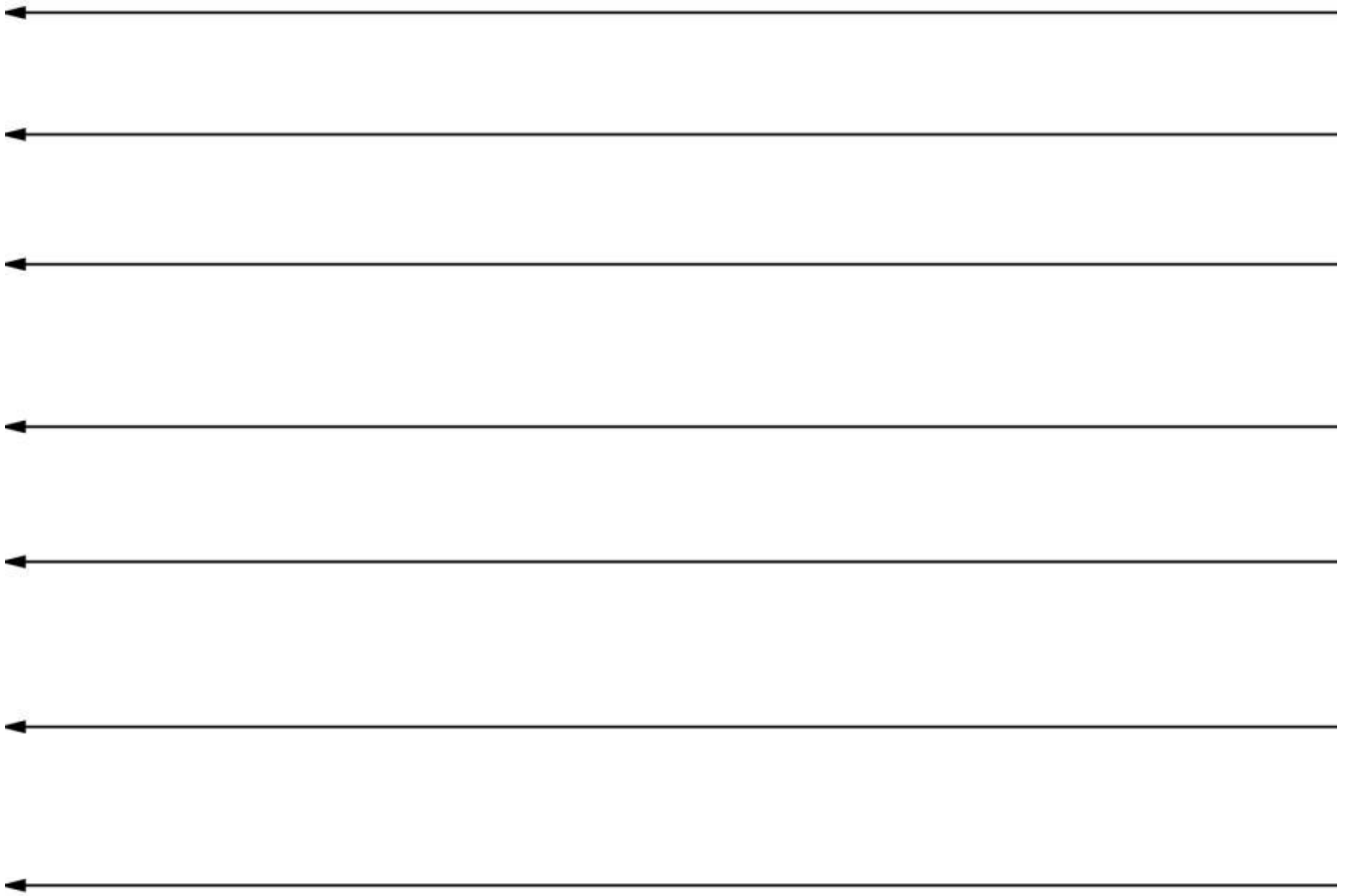
Fonte: elaborada pelo autor.

Também é necessário demonstrar, em última análise, outras possíveis relações de leitura existentes nos conjuntos de imagens do mapa, como as horizontais e as verticais. É plausível, assim, imaginar uma visualização tanto horizontal e da esquerda para a direita, que prioriza uma leitura “ocidentalizada” das fotografias; quanto na vertical e da direita para a esquerda, semelhante ao sentido de leitura dos países do oriente, como o Japão, na qual a escrita e a leitura do *kanji*/ideograma é iniciada da direita para a esquerda e de cima para baixo.

Imagem 19: sentido de leitura horizontal-1

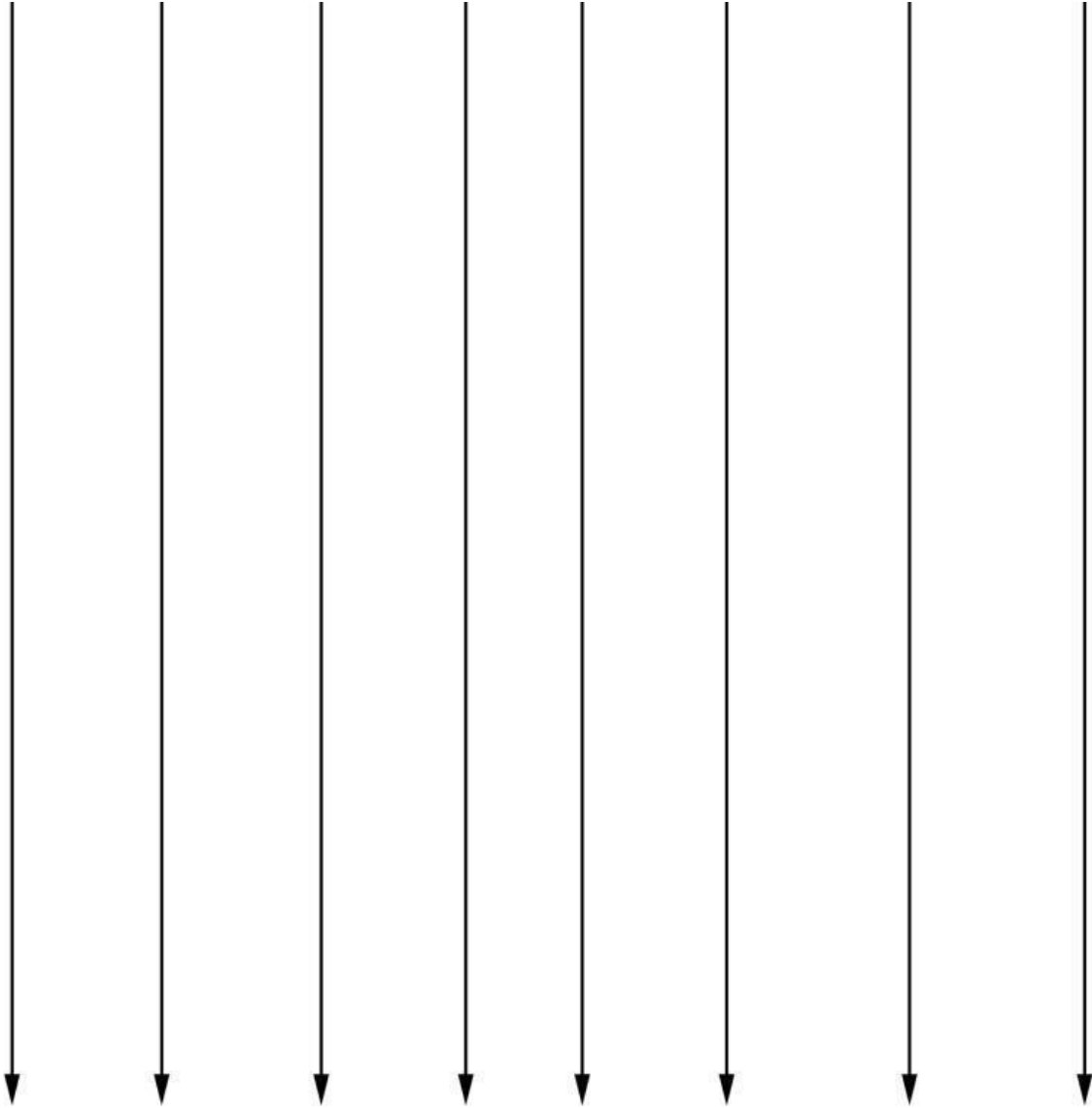


Fonte: elaborada pelo autor.

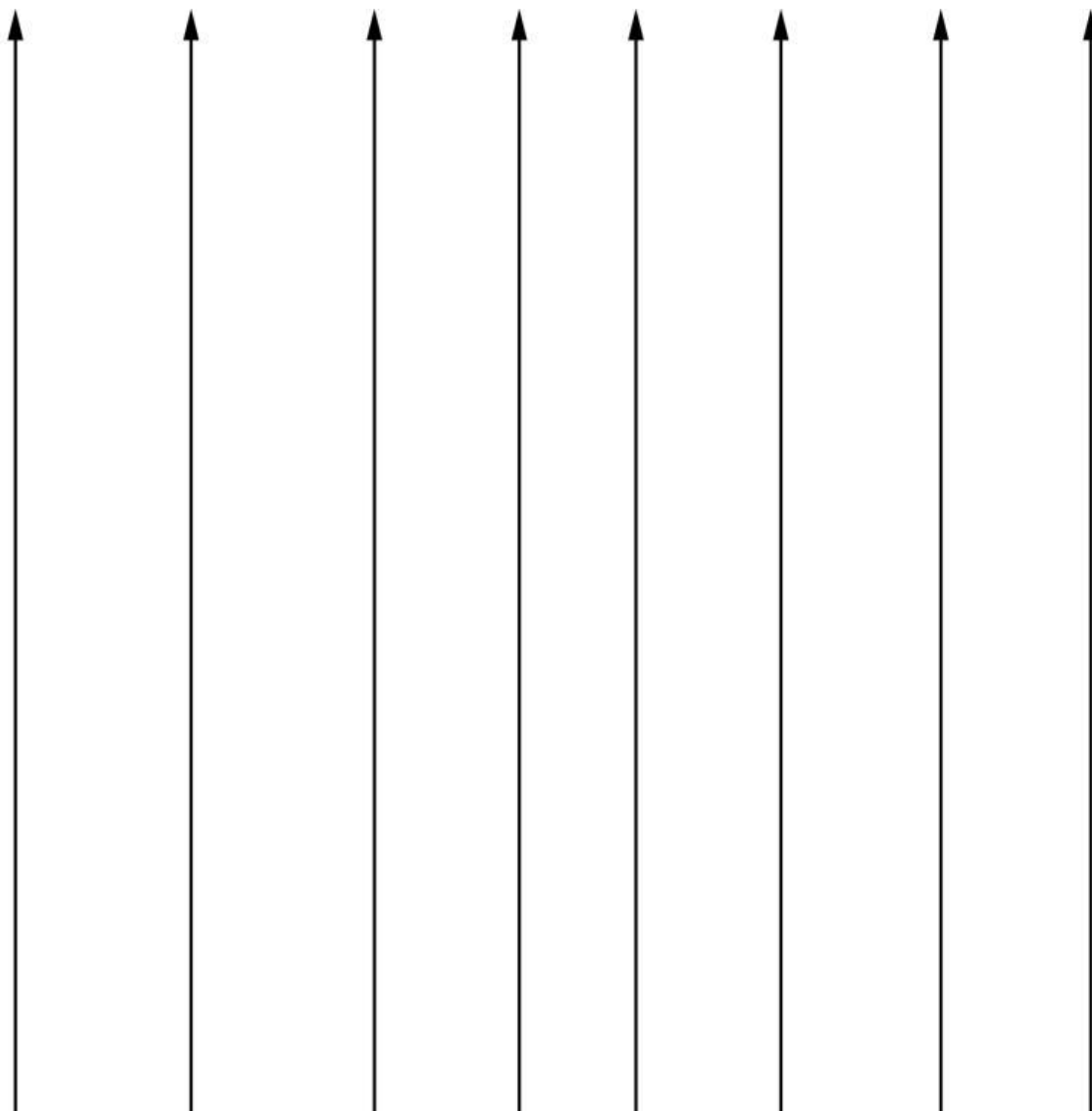
Imagem 20: sentido de leitura horizontal-2

Fonte: elaborada pelo autor.

Imagem 21: sentido de leitura vertical-1



Fonte: elaborada pelo autor.

Imagem 22: sentido de leitura vertical-2

Fonte: elaborada pelo autor.

Essa orientação verticalizada do olhar, aliás, remete novamente à fotografia apresentada ainda na Introdução deste trabalho, na qual a Imagem Sagrada (uma escrita em ideograma/desenho) apareceu, de forma proposital, “de cabeça para baixo”. Assim, analisarei a seguir o último experimento por mim realizado e denominado “Glossário Verbo-Visual”, que retoma a discussão sobre como diversas formas de grafias podem compor a escrita etnográfica, ao pensar no ideograma japonês como uma imagem-grafia, que é tanto pictórica (desenho), quanto escrita.

4.3 Glossário Verbo-Visual



Ao refletir sobre as potencialidades do Glossário Verbo-Visual, que tem como *insight* a fotografia que reapresento aqui, penso na confecção desse experimento como uma montagem que envolve textos, desenhos e fotografias, o verbal e o imagético. Para tanto, não busco investir em um dualismo, mas, ao contrário, em uma relação de complementaridade *das* e *entre* as duas linguagens, ao respeitar, concomitantemente, as particularidades ontológicas das mesmas.

Recordo, neste sentido, que essa imagem é polissêmica, pois representa e *contém* o “Buda Primordial”, além de consistir em uma escritura sagrada em *kanji*,²¹⁸ muitas vezes utilizada como arte pictórica (um desenho, propriamente) por muitos artistas. Ao apresentar tal constatação, o intuito é tensionar as noções de escrita e de imagem, ao perceber, neste caso, que as letras e os ideogramas também nos são dados a partir da visão, sendo percebidos como imagens antes de serem decodificados como signos/símbolos linguísticos.

No que diz respeito aos ideogramas, é fundamental ressaltar uma ligação direta entre os caracteres com o elemento visual da vida cotidiana que re(a)presentam. Anne-Marie Christin (2000, 2006) observa, ao falar do hieróglifo egípcio, que essa

²¹⁸ O *kanji* é o tipo de ideograma japonês mais complexo. Além dele, existem os ideogramas *hiragana* e *katakana*, além de composições que “misturam” os três tipos de grafias/desenhos.

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, as inúmeras telas dos 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.

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

No caso dos *kanjis* presentes no glossário, se um determinado conjunto de ideogramas significa “*hondo*” (em português, “nave do templo”), ele terá os formatos e os traços que remetem aos aspectos visuais de um Templo japonês. Aliás, o ideograma “本”(referente à “*hon*”) é o mesmo que está presente em *Gohonzen* (Altar Sagrado) e *Gohonzon* (Imagem Sagrada), cujo formato do desenho, isto é, a sua “montagem” que inclui os seus espaços em branco ou lacunas, mostram a forma de um Templo, com uma estrutura vertical, o telhado, a sua base e as suas paredes.

Outro exemplo interessante de ser pensado é o kanji 水, (“*ssui*”, que significa água), presente em *Okoussui* (água benzida), cuja forma tem a aparência de algo fluido e líquido, lembrando os traçados de um rio. Além dele, o kanji 日 (“*ni*”, que significa sol) é formado por um traço central que representa o Sol e o quadrado que o cerca é o brilho do astro com os seus raios luminosos, presentes nos nomes dos mestres *Ibaragui Nissui*, *Nichiren* (cujo nome em japonês significa Lótus do Sol, em referência ao ensinamento budista seguido pela HBS) e *Nitiryu*²¹⁹. Ao tomarmos outros ideogramas do glossário, temos ainda 人 (“*nin*”, termo que significa “pessoa”), presente em *Ibaragui Nissui Shounin*, *Nissen Shounin* e *Nitiryu Daishounin*, na qual o traço superior corresponde à cabeça e os dois traços inferiores às pernas de um ser humano.

²¹⁹ O *kanji* “*ni*” (sol) está presente, inclusive, na composição do nome *Nihon*, que significa “Japão”, a terra do “sol nascente”.

Ao perscrutar os ideogramas da experimentação apresentada no final deste trabalho, é possível descobrir outros exemplos interessantes, como o *hiragana* お (“o”) que provém de “*ojigi*”, símbolo utilizado para reverência e presente no início dos termos *Odaimoku* (ensinamento sagrado), *Odyuzu* (terço sagrado), *Okou* (cultos cotidianos) *Okoussui* (água benzida), *Omamori* (amuleto sagrado), *Odyogyo* (visitas assistenciais), *Ofusê* (doações ou oferendas), *Okankin* (oração no Altar residencial), *Okyuudi* (Zelo do Altar), *Osaquê* (bebida alcoólica) e *Oterá* (Templo). Os formatos dos traços desse ideograma remetem ao corpo de uma pessoa que se curva, em um típico gesto de devoção e saudação no Japão. Desta maneira, a sua colocação/montagem no início dos termos em questão consiste, tanto na fala quanto na escrita, em um sinal de respeito aos objetos sagrados.

4.3.1 Entre imagem e escrita

É instigante refletir, nesse sentido, na história que Kopenawa (2010) nos conta a respeito do significado e da origem do primeiro epíteto que recebeu, “Davi”, que lhe foi dado pelos brancos. Segundo ele, tal alcunha era proveniente de “peles de imagens em que estão desenhadas as palavras de *Teosi*” (2010, p. 70). As peles de imagens, para Kopenawa, consistem precisamente nos nossos livros, compostos pelo que chamou de “desenhos de escrita”. Embora Kopenawa afirme que, de forma distinta dos brancos, os pensamentos dos indígenas “se expandem em todas as direções e as suas palavras são antigas e muitas, vindas dos antepassados”, não precisando “armazená-las nas peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente”²²⁰, ele parece reconhecer a importância dos “desenhos de escrita”. Assim, ao relatar as suas experiências de vida para Bruce Albert²²¹, afirma que para que os brancos possam escutar *Omama*, aquele que criou os *Yanomami*, é preciso que as palavras sejam desenhadas como as deles, em peles de imagens, “para que penetrem em suas mentes” (2010, p. 64).

Contudo, após ressaltar a relação intrínseca entre escrita e desenho/imagem, é fundamental mencionar que ao reunir esses elementos em um glossário composto por

²²⁰ Segundo Kopenawa, os Yanomami não precisam desenhar as palavras dos seus antepassados como os brancos fazem com as suas, contemplando “sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras” (2010, p. 75-76).

²²¹ O etnógrafo que escreveu a obra “A queda do céu: palavras de um xamã yanomami” (2010), a partir dos relatos de Davi Kopenawa.

fotografias, palavras e ideogramas, não desejo afirmar uma homogeneidade desses tipos de grafias. Neste sentido, John Berger (2017) é enfático, por exemplo, ao distinguir ontologicamente o desenho da fotografia, ao dizer que o primeiro consiste em uma tradução, ou seja, “que cada marca no papel é conscientemente relacionada não apenas a um ‘modelo’, real ou imaginário, mas também a cada outra marca ou espaço que já estejam no papel” e que “cada vez que uma figuração é evocada num desenho, tudo que se refere a ela foi mediado pela consciência, ou intuitiva ou sistematicamente” (2017, p. 94).

Dessa maneira, Berger mostra que se em um desenho uma maçã é feita redonda e esférica, em uma fotografia “a redondeza e a luz e sombra da maçã são recebidas como um dado” (2017, p. 94-95). Tal diferença entre fazer e receber implicaria, ainda, em uma relação temporal muito distinta:

Um desenho contém o tempo de sua própria feitura, e isso quer dizer que ele tem seu próprio tempo, independentemente daquele vivido pelo que ele representa. A fotografia, ao contrário, recebe *quase* instantaneamente – hoje em dia, comumente, numa velocidade que o olho humano não é capaz de perceber... Há outra diferença importante entre os tempos contidos nos dois tipos de imagem. O artista dedica mais tempo àquilo que considera mais importante. Um rosto provavelmente contém mais tempo de feitura do que o céu acima dele. O tempo, em um desenho, se acumula de acordo com os valores atribuídos ao que é desenhado. Numa fotografia o tempo é uniforme: cada parte da imagem foi submetida a um processo químico de duração uniforme. No processo de revelação, todas as partes foram processadas pelo mesmo número de horas ou minutos (BERGER, 2017, p. 94-95).

Aina Azevedo (2015, 2016) também ressalta as diferenças entre a fotografia e o desenho, ao pensar nas potencialidades deste último tipo de imagem para a antropologia e o trabalho etnográfico. Segundo Azevedo, existe uma diferença que seria mais da ordem da qualidade do que da quantidade entre desenho e fotografia, indo além do fato de que, com o avanço das tecnologias digitais, o uso instrumental das fotos nas pesquisas de campo torna-se cada vez mais simplificado, ou, nos termos da própria autora, “fotografamos muito mais do que desenhamos” (2016, p. 106).

Ao falar sobre a sua experiência de pesquisa junto a mulheres de etnias distintas da África Austral²²², Azevedo diz que através dos desenhos realizados em campo pôde “dar conta das formas de seus gestos e de seus corpos” (2013, p. 105),

²²² Azevedo (2013) percebeu, por meio do ato de desenhar, que as diferenças nas estampas de tecidos usados pelas mulheres da África Austral as distinguem umas das outras, assim como o fato da técnica corporal de carregar bebês nas costas permitir que tais mulheres tivessem as mãos livres para desempenhar outras atividades, como, por exemplo, carregar as malas.

tendo a oportunidade de responder a perguntas sequer formuladas anteriormente. Assim, a autora complementa dizendo que alguns poderiam afirmar que “a fotografia teria o mesmo efeito”, mas que não seria o caso de fotografar uma pessoa desconhecida. Para ela, a distinção entre desenho e fotografia reside no fato de que “um desenho tem a qualidade de demorar-se em sua execução”, consistindo, dessa forma, em um investimento na observação que, por alguns momentos, se detém na percepção e inscrição de elementos eventualmente desconhecidos do pesquisador (2013, p. 107). A autora prossegue a sua reflexão:

Não saber (des)escrever linearmente o que via, me impeliu a buscar outras vias de observar e descrever o fascínio causado pelas primeiras impressões daquele momento. Isso não significa que desenhar é melhor ou pior que escrever. Significa apenas que se trata de uma forma diferente e, por que não, complementar à escrita na composição do conhecimento. Cada um desses desenhos, além dos outros que também fiz em campo, delineia uma experiência, uma recordação, uma informação. São instrutivos de uma forma específica e não geral. Ou seja, não é possível dizer de maneira genérica quais motivos me levaram a desenhar e quais são as contribuições gerais positivas para fazê-lo. Há diversos motivos e diversas contribuições. E já que a tarefa de inventariar essa diversidade me parece inócua, alguns podem inclusive estar se perguntando se eu não teria chegado as mesmas conclusões sem o desenho. De fato, não se trata de defender o desenhar e o desenho como uma fórmula mágica ou um atalho para se chegar a algum lugar. No caso, não se trata de um resultado de pesquisa, mas de seu percurso e isso me leva ao diário de campo ou ao diário gráfico (AZEVEDO, 2013, p. 109-110).

Porém, ao reconhecer tais diferenças temporais e ontológicas entre o desenho e a fotografia, considero a existência das mesmas potencialidades dessas duas “linguagens”²²³, tanto na fase de pesquisa quanto na própria composição (escrita e imagética) do conhecimento etnográfico. Embora entenda o argumento de que, principalmente por conta da facilidade que temos de “confeccionar” fotografias em campo, esse tipo de imagem é tomado com certo ar objetivo e positivista, sendo mais uma possibilidade de reprodução/representação do mundo do que de uma experiência de vida, acredito que tais reflexões comparativas (entre o desenho e a fotografia) são tomadas a partir de uma visão restrita do ato fotográfico, relacionadas ao gesto *quase* mecânico de “tirar” uma fotografia, normalmente sem o domínio mínimo da técnica. Se o desenho precisa ser considerado em seu percurso e como um processo, como nos dizem Ingold (2015), Taussig (2011), Azevedo (2015, 2016) e Kuschir (2014), sem

²²³ Berger (2017) afirma que a fotografia é uma “meia-linguagem”, enquanto Barthes (1984) diz que uma foto é uma “mensagem sem código”.

que a preocupação esteja presa exclusivamente à técnica ou ao resultado final, por que a fotografia deve ser pensada de forma distinta?

Assim, reflito sobre a fotografia de forma expandida, em um movimento que não começa (tampouco acaba) no disparar do obturador de uma máquina profissional ou de um botão da câmera do celular. Ao contrário, ressalto que esse processo envolve diversos e complexos aspectos, como o fotógrafo (e o seu *background* cultural que influencia diretamente no seu olhar e percepção), o contexto no qual se insere em campo, as complexas relações com os seus interlocutores, os (diversos) observadores da imagem, a forma como a comunidade se apropriará das fotografias e a própria maneira como o fotógrafo-antropólogo o fará.

Além disso, quando Azevedo nos fala da composição de diários gráficos para pensar nas possibilidades de ampliar “as formas de notação e produção do conhecimento antropológico ao deslocarmos o texto escrito” (2016, p. 196) de maneira distinta das ilustrações desenhadas de teses, livros e artigos, reconheço a mesma subutilização da imagem fotográfica em trabalhos antropológicos. De fato, a fotografia também foi, desde o seu surgimento coetâneo com o da própria disciplina antropológica, utilizada como prova de que o antropólogo esteve em campo, sublocada para os anexos e/ou empobrecidas com legendas explicativas, que, quanto maiores, mais longe estão de esgotar as aparências (ou aparições) contidas nas imagens.

Ao analisar os desenhos como “modos de pensar”, retomando os conceitos de “antropologia gráfica” (INGOLD, 2011, 2015) e “diário gráfico” (AZEVEDO, 2015, 2016), é possível estabelecer, ainda, uma importante interlocução quando Etienne Samain escreve um artigo nomeado “Vestígios de um diário fotográfico” (2016) e organiza um livro intitulado “Como pensam as imagens” (2012), nos quais levanta questões importantes sobre “como” e “por que” compor um diário de fotografias, de que forma “pensar por imagens” e descobrir “como elas nos fazem pensar”? Embora refira-se especialmente às fotografias, Samain elenca reflexões fundamentais, que podem ser colocadas às imagens, em geral. Se a relação entre a escrita e o desenho é estabelecida de forma orgânica, visto que as anotações textuais e os traços são inseridos no mesmo diário de campo (TAUSSIG, 2011), isso excluiria a possibilidade de relacionar a escrita e a fotografia através de uma montagem cuja temporalidade é distinta, visto que os dois

cadernos (o escrito e o fotográfico) são construídos de forma paralela, mas na mesma experiência²²⁴?

4.3.2 Acasos e invenções: uma metodologia da (des)montagem

Ao considerar a fotografia de forma expandida, investindo nas potencialidades que ela possui de não meramente reproduzir o mundo, mas de ser uma experiência e uma metodologia de pesquisa, que inclusive serviu como facilitadora de acesso ao meu campo, é possível elencar as relações entre as várias formas de grafias do glossário ao acionar o conceito de “(des)montagem”. Para tanto, tomo como referências mais diretas o historiador da arte alemão Aby Warburg²²⁵ (2010) e o cineasta soviético Sergei Eisenstein²²⁶ (2002), que tinham na montagem o método para relacionar não apenas as suas imagens, mas também a composição das suas reflexões escritas (textos).

De fato, ao elaborar um experimento da natureza do glossário verbo-visual, o intuito é mostrar as possibilidades de relação entre as fotografias e o diário escrito, mas também refletir sobre as ligações, concatenações e nos intervalos e silêncios possíveis entre as diversas grafias que o compõem. O desafio é evitar privilegiar o texto *ou* as imagens (fotografias e ideogramas), sendo que a tenção (e a tensão) dessa escolha é colocar em diálogo e lidar com as duas formas de linguagem e de conhecimento distintos, ao pensá-las conjuntamente e de forma a se tornarem complementares e com o potencial equiparado. Enquanto no texto (termos em caracteres romanos) o intuito é da ordem de descrever e analisar o contexto e o momento etnográfico, ao acessar as fotografias o desejo é que o leitor (re)conheça e rememore os interlocutores, os cenários, os rituais, os gestos, as posturas e as relações.

²²⁴ É importante dizer que acredito nas potencialidades das fotografias de nos “fazer narrar” histórias, assim como os filmes e os desenhos o podem fazer, penso, por meio das montagens e sobreposições. Se no desenho as memórias visuais podem ser inseridas sobre o mesmo plano, podemos apagar algumas coisas, corrigir outras e acrescentar novos traços; no cinema/vídeo esses arranjos se dão pela justaposição em sequência de diversos fotogramas (entre 24 *frames* por segundo, no que é chamada de “cadência padrão”, ou, com as novas tecnologias digitais, até 60 quadros por segundo) e, na fotografia, se dá pela composição, sobreposição e/ou sequência de imagens.

²²⁵ Na obra “Atlas Mnemosyne” (2010 [1929]), Warburg relacionava imagens heterogêneas (de tempos e locais distintos) em grandes pranchas visuais, nas quais os intervalos e as lacunas são partes fundamentais da composição para estabelecer as relações *com* e *entre* as imagens.

²²⁶ Eisenstein levantou importantes contribuições teóricas não apenas sobre a montagem no cinema, mas em todas as formas de arte, tendo como exemplos, inclusive, o teatro japonês *kabuki* e o *haiku* ou *haikai*, poesia tradicional nipônica que tem como base os ideogramas (*kanji*, *hiragana* e *katakana*).

Com as fotos busco mostrar, por exemplo, o gesto de reverência e saudação “*arigatougosaimassu*”, assim como o fiz com a estilização do ideograma *hiragana* お (“o”). Tal escolha ressalta a opção por apresentar este “dicionário visual” também como uma abstração do factual, remetendo a uma discussão do próprio lugar e da riqueza de pensar as potencialidades da imagem no diálogo com a etnografia. Em relação ao aspecto formal do experimento, enquanto os termos e descrições em letras romanas são visualizados no sentido horizontal (da esquerda para a direita) e de cima para baixo, os ideogramas japoneses devem ser “lidos” no sentido vertical, enquanto as fotografias possuem um campo de leitura rizomático e fluido.

A intenção é que as fotografias e ideogramas não se tornem mera ilustração do trabalho etnográfico e, tampouco, que os textos se coloquem como simples descrição e caminho hermético de interpretação das imagens. Proponho, dessa maneira, que o glossário permite traçar um caminho que foi arquitetado ao longo da própria pesquisa, já que parto de uma etnografia que é construída (e desconstruída) através das relações e vivências junto à HBS, até chegar a algo mais abstrato, que requisita o lugar de saberes e de formas de conhecimento não estritamente verbais. O intuito é, dessa forma, investir na experimentação e “invenção”, conceito proposto por Roy Wagner:

Sendo a invenção amplamente indeterminada tanto para os antigos como para os filósofos medievais, coube à visão de mundo materialista-mecanicista, com seu determinismo newtoniano, bani-la para o domínio do “acidente”. Além disso, é claro, há a inevitável tentação de cooptar o próprio acidente (ou seja, entropia - a medida, por favor, não da aleatoriedade, mas da nossa ignorância!) para dentro do “sistema”, de brincar de cobra-cega com a “necessidade” nos estudos evolutivos, de jogar o “jogo do seguro de vida” com partículas subatômicas, de escrever a gramática da metáfora ou o braile da comunicação não verbal, ou de programar computadores para compor versos brancos (de modo quase tão ruim, às vezes, quanto se sabe que os seres humanos compõem). Mas cooptar, ou afirmar a invenção e lidar satisfatoriamente com ela são duas coisas um tanto diferentes (WAGNER, 2010, p. 19-20).

Ao pensar em “lidar satisfatoriamente” com a invenção, tomada por Wagner positivamente, isto é, no sentido de criatividade e de uma característica comum a todos os humanos (sejam eles antropólogos ou nativos), é importante mencionar a decisão de dispor o Glossário Verbo-Visual no final da tese, no lugar onde os glossários verbais são comumente localizados em trabalhos acadêmicos. Esta opção apresenta duas intenções, a saber: 1) no limite, constitui um posicionamento no sentido político do termo, pois busca tensionar o próprio conceito de glossário explicativo embasado

apenas na verbalidade da escrita e 2) a localização do experimento no final da tese, que reúne um grande número de termos e expressões na língua japonesa, espalhados por mais de 500 páginas, auxilia tanto na legibilidade quanto na visualização do trabalho, pois além de explicar descritivamente os termos e expressões, traz ao leitor uma abstração formal dos gestos, dos rituais e das relações observadas em campo, através das imagens fotográficas e dos *kanjis* (desenho/escrita).

PARTE 3

DUPLA IMAGEM, DUPLO RITUAL

Capítulo 5: Caderno Visual II



INTERLÚDIO

Um livro tem de avançar usando duas pernas, sendo uma as imagens, a outra, o texto. Ambas têm de se adaptar uma ao ritmo da outra. Ambas precisam se conter e não repetir uma o que a outra já fez. O que frequentemente põe em xeque qualquer fluência, quando se usam juntos imagens e texto, é tautologia, a atenuante repetição, quando a mesma coisa é dita duas vezes, uma com palavras e outra com uma foto (BERGER, 2017, p. 205).

O Caderno Visual II, apresentado como capítulo que abre a terceira parte da tese (intitulada “Dupla-imagem, duplo ritual”), é formado por uma composição imagética que denominei de “mapa visual”. O intuito com essa montagem é oferecer ao *leitor-explorador* 28 fotos referentes ao contexto etnográfico da minha pesquisa de campo, que colocam em relevo as diversas cerimônias, rituais e relações por mim estabelecidas junto à comunidade *Honmon Butsuryu-shu*, sendo que a fotografia da Imagem Sagrada (*Namumyouhourenguekyou*) da Catedral *Nikkyoji* serviu como ponto de partida na visualização do mapa, devido a sua centralidade no contexto da pesquisa.

Aqui reside a dupla potencialidade²²⁷ do Caderno Visual II, que consiste em dar a ver dois rituais distintos, mas que para mim foram oferecidos de maneira sobreposta, imbricados e de forma simultânea: o ritual e o contexto religioso (Capítulo 6: O *Odaimoku* e os seus rituais), propriamente, que demonstra as diversas relações no âmbito sagrado e leigo da HBS; e o ritual que chamarei de “fotográfico” (Capítulo 7: A Fotografia como ritual antropológico), que revela os elos estabelecidos no ato de fotografar, – em todos os seus âmbitos, desde a produção das imagens até as diversas formas como estas serão apropriadas ou esquecidas – assim como a minha relação dentro da comunidade, primeiramente visto como um *outsider* e, gradativamente, ao ser legitimado como o “fotógrafo oficial” da religião.

É importante observar, nesse sentido, que o segundo caderno de imagens também passou por vários e cuidadosos processos de seleção, dentro de um escopo ainda maior do que o arquivo do Caderno Visual I. Se no primeiro experimento eu escolhi 52 fotografias que faziam parte de um conjunto de cerca de 6.000 imagens, no segundo foram 28 em um acervo de aproximadamente 10.000 fotos, composto tanto

²²⁷ Opto por utilizar o termo “potencialidade” ao invés de “função” porque, para mim, as fotografias são mais do que instrumentos ou ferramentas com uma utilidade meramente prática na pesquisa antropológica e no trabalho etnográfico.

pelas imagens “tiradas” nos templos da HBS no Brasil, quanto pelas fotos elaboradas na caravana realizada em 2014, por Japão, Índia e Nepal.

Dessa maneira, o mapa apresentado consistirá, conforme visto no capítulo 4, em uma montagem na tese física (impressa), com a proporção aproximada de 15 páginas A4 (sendo cinco páginas de comprimento por três de altura – $5 \times 3 = 15$), que oferecerá algo que poderá ser manuseado, dobrado e desdobrado. O intuito, nesse caso, é pensar o mapa visual como algo que possui materialidade, que ao ser observado “convida para a reunião” (INGOLD, 2012) aquele que o vê e manuseia.

Assim, a intenção neste caderno é compartilhar uma interface com aquele que o lê e experimenta, para que possa estabelecer um debruçar, ou, em outros termos, um mergulho que indica uma relação não apenas visual com as imagens, mas também corpórea, sensorial e sinestésica. Embora o Caderno Visual I, que contém as sobreposições em camadas, seja *aparentemente* mais intuitivo, com imagens que comunicam de forma mais simples e direta, em ambas as experimentações é possível realizar outros caminhos de visualização, diferentes dos que eu estabeleci.

No caso do mapa visual, ressalto a existência de uma elaboração formal na composição de uma espécie de *sudoku*, um quebra-cabeças que, se não é mais difícil do que o primeiro, minimamente traz algumas questões distintas. Enquanto no Caderno I cada uma das fotografias é “decupada” ou escalonada em quatro camadas dessa mesma imagem, isto é, exigem necessariamente um mergulho a partir do olhar com o intuito de dar a ver e conhecer os gestos, expressões, poses e relações, no segundo caderno a imersão se dá, em primeira instância, em cada uma das 28 fotografias. Depois de escavar os detalhes dessas imagens, o leitor precisará realizar algo distinto em relação ao primeiro caderno, para conseguir relacionar 28 fotos distintas e justapostas, em um esforço que inicialmente pode parecer meramente a racionalização dos processos e um exercício de lógica.

Porém, esse mapa levanta uma importante questão ligada à forma, pois as imagens que o compõem estão intimamente relacionadas. Nesse caso, o intuito ao construir esse jogo de *sudoku* também é estabelecer uma *cartografia visual* das relações encontradas em campo, que pretendo destacar *com e pelas* imagens, na qual o leitor precisará navegar sem um sentido fixo e rígido, *quase* à deriva. Isto significa que aquele que visualiza é convidado a desconstruir o quebra-cabeça que montei, que possui vários níveis distintos, complexos e com lacunas, seguindo uma “lógica” que foi pré-estabelecida por mim. Mas, para fazer isso, ele precisará viajar com o corpo inteiro,

deverá ver e tocar as imagens (no caso do mapa impresso), imaginando as possíveis relações acionadas não apenas por afinidades, mas também por distanciamentos. Dessa forma, é fundamental dizer que os mapas foram compostos, assim como o primeiro caderno imagético apresentado, exclusivamente por fotografias sem legendas ou explicações textuais, com o intuito de relacioná-las entre si, almejando estabelecer um pensamento “com” e “por” imagens.

Assim, no presente interlúdio estabeleço o meu percurso de visualização para compor esse quebra-cabeça visual, com a intenção de guiar o leitor minimamente e mostrar o que desejo elencar com cada uma das imagens e, principalmente, com as conexões entre as mesmas. Dessa forma, saliento que essa é *uma leitura* possível e necessária analiticamente, mas que *não* restringe outras inúmeras formas de conectar tais fotografias e os seus componentes. Relembro, ainda, que as imagens fotográficas foram produzidas no encontro etnográfico, isto é, no contexto das relações intersubjetivas entre o pesquisador e os interlocutores *no campo*. “O que procuramos fazer é construir em imagens a experiência do encontro e dos motivos para esse encontro. E é a ética dessa relação que será vista como estética pelo espectador” (BARBOSA, DA CUNHA, SATIKO e NOVAES, 2016, p. 11).

As considerações ligadas ao processo de montagem/desmontagem do mapa em si, isto é, à metodologia embasada metaforicamente no conceito japonês de *origami* e das relações visuais/formais que evidencio através dos fios coloridos (em azul, amarelo, roxo, e vermelho) localizados nas extremidades das imagens, já foram pormenorizadas no Capítulo 4 (“Metáforas e Experimentações Visuais”).

1. Percursos visuais: uma escolha possível

Como construção baseada na dialética, a montagem gera reflexividade sobre as imagens, o que nos reenvia ao modo de pensar por imagens como uma forma de produção de conhecimento. Neste sentido, a capacidade narrativa da montagem tem papel crucial na construção da imagem como experiência, uma vez que a montagem produz choques de imagens, criando contextos de conversação, conexões que estabelecem novas relações e novos sentidos. Reside, aqui, o encontro definitivo entre etnografia e imagem mediado pela experiência (GONÇALVES, 2016, p. 22).

Ao considerar a Imagem Sagrada *Namumyouhourenguekyou* como central na pesquisa, começarei o percurso de leitura do mapa visual a partir dela. No entanto, é necessário enfatizar que, diferentemente de outras formas de grafias (particularmente, a escrita do alfabeto greco-romano), o sentido de leitura-exploração das fotografias se dá de forma *rizomática* e *fluida*. Isso significa dizer que o percurso do olhar é dado a partir de múltiplas direções, sendo que é sempre incompleto e sem expectativa de síntese. De fato, as relações que estabeleci ao compor o presente mapa consistem em uma escolha dentro de um leque de muitas opções possíveis e latentes, utilizadas para ligar as 28 fotografias a partir de um amplo conjunto formado por cerca de 10.000 imagens. Em outros termos, a ideia aqui exposta é pensar em diversas “rotas visuais”, que não significam roteiros ou sequências pré-determinadas que poderiam pressupor um congelamento do sentido da leitura.

Além disso, é importante ressaltar que a visualização dessa montagem acontece em dois níveis: o primeiro diz respeito à visualização das fotografias de forma independente e individual, sendo que cada imagem já ofereceria, em si, um universo de questões a serem analisadas. O segundo, estritamente relacionado ao primeiro, refere-se à leitura das fotografias em conjunto, percebendo questões que conectam essas imagens, seja por afinidade ou por tensionamento dos elementos imagéticos. Assim, sugiro que a (des)montagem do experimento visual deva ser realizada aos poucos e, para tanto, tentarei expor alguns desses caminhos de leituras por partes, em ritmos intermitentes.

Aqui, é inevitável realizar uma comparação entre o texto escrito de um livro, por exemplo, com a montagem do mapa visual proposto. Aprendemos desde pequenos, em uma cultura enraizada na verbalidade da letra, que existe a semântica, ligada ao significado e ao sentido dos termos; e a sintaxe, que consiste em uma parte da gramática que estuda as estruturas e as relações entre as palavras, que são combinadas para formar uma oração. No limite, é exatamente a montagem de/entre palavras que compõe uma sentença (frase) e, embora exista uma distinção, a semântica e a sintaxe atuam juntas, o que me parece uma analogia interessante para pensar na montagem do mapa²²⁸, no qual é necessário considerar os termos isoladamente e em conjunto. Em outras palavras, é fundamental refletir sobre o conteúdo, a forma e a relação *entre* elas, que se dá pela montagem: não uma operação de adição ($3 + 3 = 6$), mas uma operação de multiplicação ($3 \times 3 = 9$).

²²⁸ Embora não se trate, aqui, de vocábulos escritos, mas precisamente de imagens fotográficas.

2. Por uma leitura circular

Ao partir de uma fotografia tomada como central, que consiste no *Gohonzon* localizado na Catedral *Nikyoji* (São Paulo, SP), o intuito inicial é estabelecer um sentido circular de visualização do mapa, como se dessa imagem nuclear saíssem diversos raios, no sentido formal e geométrico do termo (que significa metade do diâmetro de uma circunferência, ou seja: $d = 2r$). De fato, pensar a montagem das imagens de forma circular levanta uma primeira questão importante, que tensiona o sentido de visualização da leitura da escrita greco-romana (horizontal, da esquerda para a direita) e até mesmo da escrita japonesa (ideogramas verticais, lidos da direita para a esquerda).

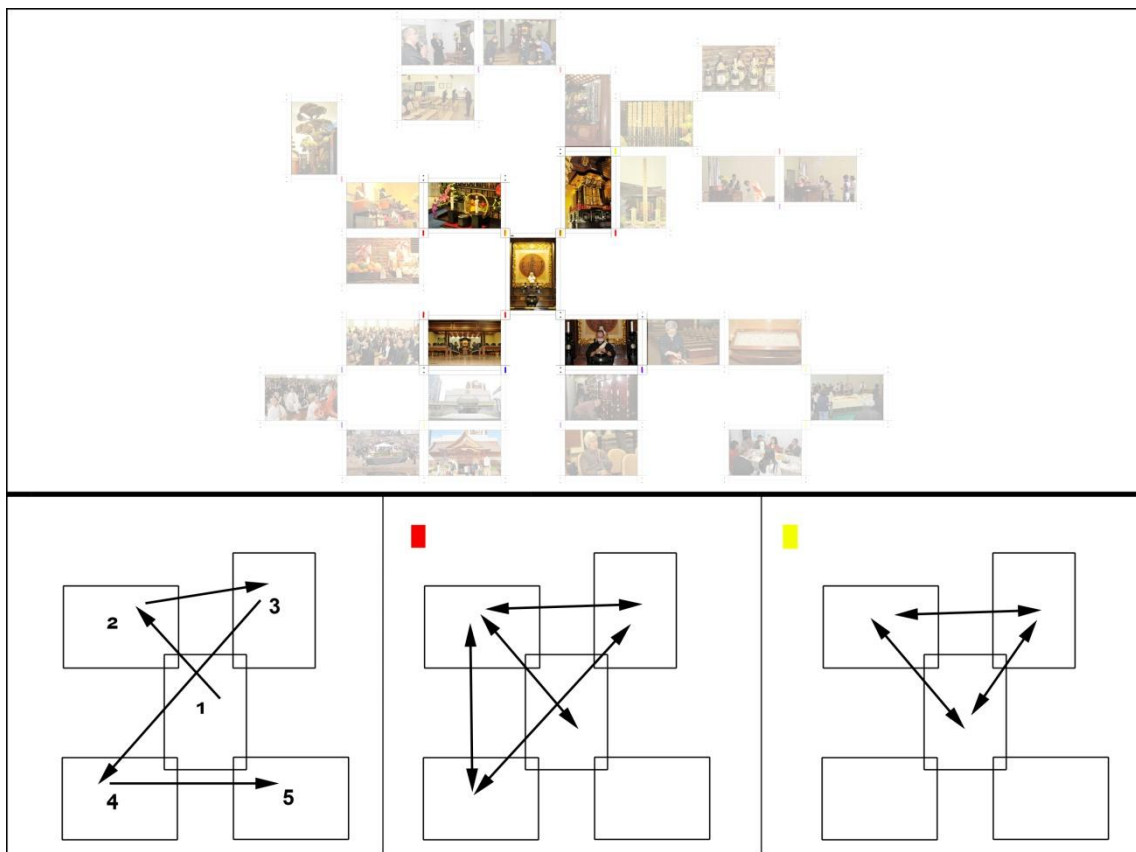
Além disso, essa leitura possui diversas potencialidades reflexivas. Fabiana Bruno (2009) fala sobre o “arranjo visual circular” de imagens fotográficas, sublinhando que:

O círculo apresenta as fotografias não somente referenciando-as à forma de um tempo que passa – o tempo e o movimento da agulha de um relógio –, e mais profundamente, às alavancas de tempo que compõem a história de uma vida, de toda vida. Essa disposição circular nos permite explorar ainda as conexões, correspondências e aproximações entre as fotografias, que antes apareciam distanciadas ou no mínimo impensadas [...] Não impondo-nos um sentido de leitura horário ou anti-horário, a forma circular nos oferece múltiplas interpretações, em função das infinitas associações possíveis entre imagens, a partir de traçados diagonais, lineares, transversais, perpendiculares e também circulares (BRUNO, 2009, p. 36).

Dessa forma, farei a “exegese” do mapa a partir da visualização circular, que parte da fotografia nuclear para as bordas. Aqui, realizarei cinco percursos de leitura-exploração principais, ressaltando novamente que esta análise permite outros inúmeros sentidos de visualização, “diagonais, lineares, transversais e perpendiculares” (BRUNO, 2009), ou, conforme anteriormente mencionado, percursos rizomáticos e fluidos. Quando for o caso, esses percursos “secundários”, que aparecem em destaque no mapa impresso através de fios coloridos (aqui representados por traços gráficos), serão mostrados no roteiro visual para a leitura de cada parte do mapa.

3. Trajetos de leitura

O primeiro trecho apresentado é composto por cinco fotografias localizadas na parte central do mapa, sendo que a minha chave de leitura-exploração principal partirá da Imagem Sagrada *Namumyouhourenguekyou*.





*

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 Matinal²²⁹. 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 formal²³⁰ 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 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

²²⁹ Existem exceções a essa regra, que serão abordadas no Capítulo 5.

²³⁰ 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.

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*.

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* completo²³¹.

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

²³¹ 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.

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

*

O segundo trecho percorrido reúne sete fotografias localizadas na parte inferior direita do mapa, sendo que a minha chave de leitura-exploração tem início na fotografia do sacerdote Barbosa supracitada.





**

Ao partir da imagem do sacerdote Barbosa, que ornamenta o *Gohonzon* da Catedral *Nikkyoji*, destaco os seus gestos (manuais e corporais) cuidadosos para dispor o incenso perante a Imagem Sagrada e a estátua do mestre *Nichiren Daibossatsu*. Nesse sentido, a composição da fotografia na orientação horizontal foi utilizada para que o fundo aparecesse, dando ênfase ao enquadramento que destaca os dois castiçais com as velas, quase simétricos. Também é perceptível o uso da máscara pelo sacerdote, para evitar a expiração sobre o Altar Sagrado, um sinal de devoção e respeito que também aparece na fotografia ao lado, na qual a sacerdotisa *Myoushuu*, em outro momento, realizava a limpeza do incensário localizado no Altar Póstumo dos Grandes Mestres da HBS, com gestos e olhares tão compenetrados (debaixo dos óculos) quanto os do monge Barbosa.

Em uma associação mais direta ao tema “Altar Póstumo” e às formas apresentadas, essa fotografia leva à imagem que se conecta a ela na direita, um *close* em *plongée* do incensário retangular com os restos dos incensos que foram acesos em homenagem aos mestres budistas da religião, esses pequenos pontos espalhados pela superfície de areia, que foram o artefato. Conectada a essa fotografia está a imagem de

uma mesa repleta de alimentos espalhados, cujo formato (também retangular) e composição visual (vários alimentos sobre a mesa) me remetem de volta à foto do incensário com seus restos de incensos.

Em relação ao tema, a refeição apresentada nessa imagem mostra um almoço oferecido após um Culto Póstumo de uma fiel da religião, no qual as pessoas se reuniram em volta da mesa, assim como acontece na imagem que se liga a esta (pela borda inferior direita), cuja composição visual dos elementos também é semelhante. Porém, essa segunda foto consiste em uma confraternização após um culto domiciliar na casa de um adepto. No que diz respeito a essas duas imagens, destaco que ambas foram elaboradas com uma objetiva grande angular. Na primeira, tive o intuito de retratar a mesa inteira com as pessoas ao redor e, na segunda, estávamos na cozinha da casa de um fiel e havia pouco espaço para fotografar, de modo que tive que “abrir” a lente para conseguir mostrar a confraternização. Nela podem ser vistos inclusive os pratos de comida por mim esvaziados, localizados na parte direita da imagem. É possível notar, ainda, o sacerdote *Tadokoro* (o primeiro na parte direita da foto) realizando um gesto indicativo com as mãos. Nesse momento, todos prestavam atenção ao que ele dizia, pois realizava narrativas sobre as peripécias do mestre *Nissen Shounin*, fundador da *Honmon Butsuryu-shu*.

A fotografia que se encontra ao lado desta está separada por uma lacuna em branco, que precisa ser levada em conta, visto que considero que o conhecimento por montagens também se faz a partir dos intervalos, sendo que no mapa visual esses respiros são proporcionados pelo referido fundo. Temos, assim, o close de uma fiel da Catedral *Nikkyoji*, com o seu *Odyuzu* entre as mãos e realizando o gesto ritual de oração do mantra *Namumyohourengekyou*, denominado de *Gashou*. Aqui, poderia ter optado por compor essa fotografia na vertical ou, até mesmo, recortado a imagem na pós-edição, dando certo ar dramático à foto. Porém, creio que o fundo da fotografia ressalta um importante contexto etnográfico. As cadeiras atrás da devota, por exemplo, encontram-se desocupadas, sendo possível ver no plano de fundo, desfocado, as pernas de duas pessoas e uma mesa. Recordo-me que essa imagem foi elaborada antes de um Culto Matinal, por volta das 06h30min da manhã, e que nesse horário apenas os sacerdotes e os fiéis mais antigos e graduados apareciam para orar perante o Altar Sagrado. As duas pessoas no fundo também são fiéis, responsáveis por receber (saudar), fazer a contagem e anotar a presença dos devotos que participam da cerimônia matinal.

Em relação à foto que se conecta a essa imagem pela parte superior, que também se liga e retorna para a primeira desse conjunto, ressaltando novamente os gestos e as posturas dos devotos. A imagem foi realizada no *Nokotsudo*, local onde os sacerdotes guardam os restos de corpos exumados de fiéis falecidos da Catedral *Nikkyoji*, sendo possível estabelecer uma relação temática entre essa fotografia e a do almoço realizado depois do culto póstumo (que está localizada no mesmo sentido, em uma visualização horizontal), o que levaria de volta ao incensário e à limpeza do Altar Póstumo.

Sobre os fatores técnicos e estéticos, é importante ressaltar que o espaço apertado e escuro do *Nokotsudo* fez com que eu escolhesse uma lente grande angular, com um flash cujo reflexo é notado nas pequenas portas dos compartimentos (feitas de madeira maciça e com dobradiças douradas) cujo efeito de perspectiva é interessante visualmente. Em todas as fotografias realizadas dentro dos *Hondos* e em outros ambientes fechados, como o *Nokotsudo*, foi necessária a utilização de um ISO (ou ASA)²³² elevado, sendo que essa escolha gerou consequências estéticas na imagem fotográfica, como o aumento dos chamados “ruídos”. Isto significa que tais fotos ficaram mais granuladas, ou, melhor dizendo, “pixeladas”, já que se tratam de imagens digitais, compostas a partir de pixels.

**

O terceiro trecho de exploração engloba dez imagens, visualizadas a partir da parte superior direita do mapa, mas cujos limites extrapolam esse quadrante. O início da leitura se dá com a fotografia de um Altar Póstumo, realizada em *Osaka* (Japão).

²³² ISO é a sensibilidade do filme (na fotografia analógica) ou do sensor (na fotografia digital) em relação às fontes luminosas. Basicamente, quanto menor o número do ISO, menor é essa sensibilidade. Em situações de pouca luminosidade ambiente, o fotógrafo pode optar por aumentar o ISO em muitas vezes, já que os novos sensores digitais permitem alcançar valores antes impensáveis com a fotografia analógica (6.400, 12.800, 25.600 e assim por diante). A escala do padrão ISO é definida por uma norma técnica (ISO 5800:1987), que fundiu dois padrões existentes previamente: o padrão aritmético norte-americano (ASA, da *American Standards Association*) e o padrão logarítmico alemão (DIN, do *Deutsches Institut für Normung*).

The top section features a large grid of 20 small photographs arranged in a diamond-like shape. Below this grid is a diagram with 10 numbered boxes (1-10) and arrows indicating relationships between them. The diagram is divided into three sections: a left section with boxes 1-10 and arrows showing a path from 1 to 2, 2 to 3, 3 to 4, 4 to 5, 5 to 6, 6 to 7, 7 to 8, 8 to 9, and 9 to 10; a top-right section with a red square and arrows showing a path from a box to another; and a bottom-right section with a purple square and arrows showing a path from a box to another.



Ao pensar na questão da iluminação, prossigo a análise do mapa a partir de outra extremidade da imagem considerada como central, conectada agora pelo canto superior direito da Imagem Sagrada. Essa foto consiste no Altar Póstumo fotografado em um templo de menores proporções, na cidade de *Osaka*. A imagem foi relacionada à fotografia do Altar Póstumo do Templo *Seifuji* (também em *Osaka*), mas sem uma preocupação exclusivamente voltada para a associação temática. Elas aparecem próximas devido à mesma iluminação em cores quentes, proporcionada por uma objetiva fixa 50mm, com grande abertura de diafragma. Essa objetiva, além disso, exigia novamente que eu estivesse próximo aos Altares, pois possuo um único campo de visão. Embora ambas as fotografias estejam na vertical, a primeira foi tirada em *contre-plongée* e a segunda de maneira frontal, do mesmo ângulo de visão. Isso aconteceu porque, na primeira foto, eu estava sobre o Altar Sagrado, enquanto na segunda me encontrava abaixo do Altar, no mesmo plano da área destinada aos fiéis, dentro do *Hondo*.

Essas imagens estão conectadas com as outras duas acima, sendo que a relação que chama a minha atenção, nesse caso, refere-se aos componentes formais verticalizados, com as placas de madeira e as escrituras em *kanji*, ideograma japonês que deve ser visualizado também nesse sentido. Mas, ao pensar nas relações por afinidade entre tais fotografias, é essencial mostrar os elementos que tensionam o pensamento por imagens, sendo que a fotografia do Altar Póstumo do Templo *Seifuji* foi inserida no mapa na orientação horizontal (paisagem), o mesmo sentido que foi fotografada no próprio campo, sem recorte na pós-edição. Apesar dessa disposição, os vários componentes verticais (placas em madeira com os nomes escritos em ideogramas) estimulam uma leitura da imagem nessa direção, assim como acontece com a fotografia conectada pela borda superior direita, que mostra oferendas de saquê colocadas no mesmo *Oterá*, mas que não possui nenhuma ligação temática direta com o conjunto de fotografias anteriormente mencionado.

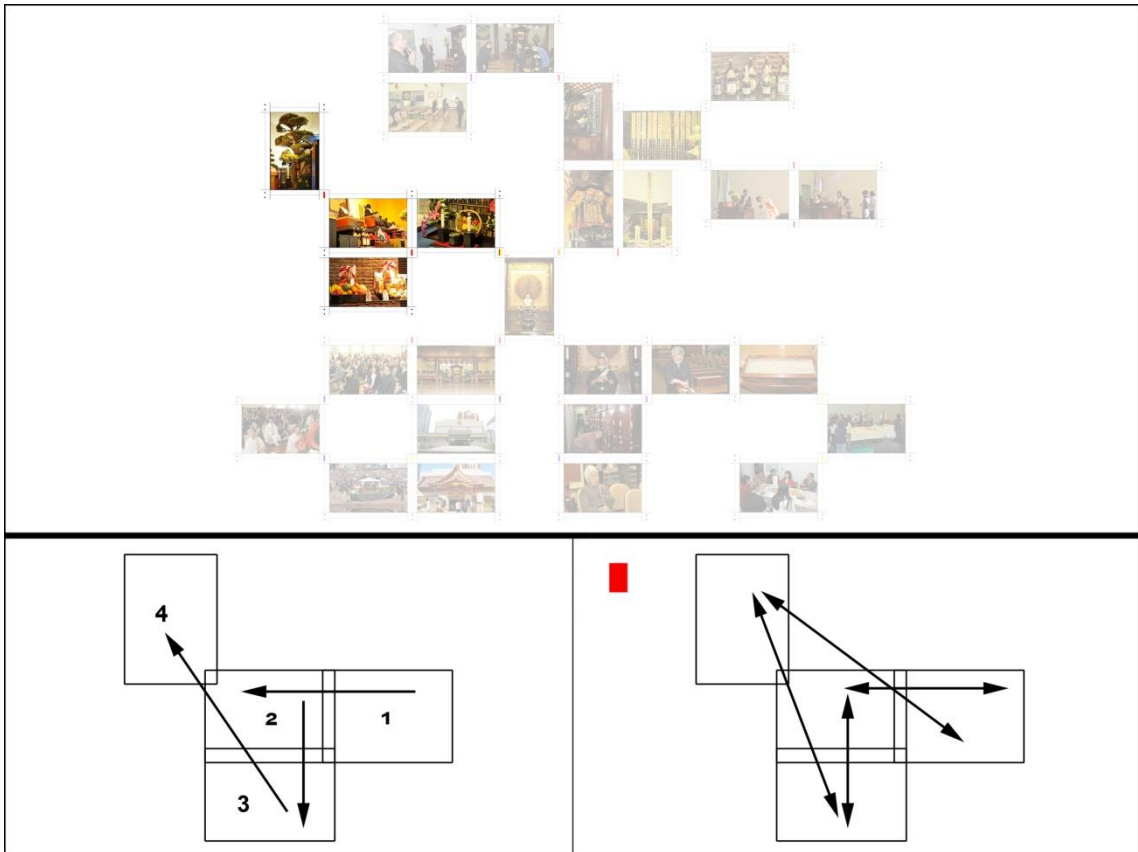
Ao partir da imagem das placas verticais do Altar Póstumo do Templo japonês *Seifuji*, há duas fotografias a ela associadas tematicamente, ligadas na parte inferior direita. Essas fotos mostram o Altar Póstumo da Catedral *Nikkyoji*. O fator estético chama a atenção por causa da iluminação colorida propiciada pela queima de incensos roxos combinada com a luz solar matinal que entrava pelas janelas, localizadas na parte superior das paredes do *Hondo*. É possível rememorar o cheiro dos incensos

(ao acionar uma memória sensível, olfativa e involuntária) e notar, ainda, o gesto de saudação e respeito de sacerdotes e fiéis perante o referido Altar.

Esses meneios me projetam, agora, para o outro extremo desse conjunto imagético (as três fotos localizadas na parte superior esquerda), pois tais cumprimentos se mostram reincidentes na HBS. Os sacerdotes sempre se saúdam com esse gesto, típico no Japão e que tem uma história sobrevivente. Diz-se, por exemplo, que quanto mais importante for a pessoa com quem se fala, mais o interlocutor deve curvar-se perante ela, ao cumprimentá-la (sendo o Imperador japonês aquele que deverá ser mais respeitado e venerado durante o cumprimento). Neste sentido, destaco que esse ato, composto pelo gesto mencionado e pela expressão verbal “*arigatougosaimassu*”, sempre é utilizado para reverenciar a Imagem Sagrada e os demais Altares, com o mesmo intuito de devoção e respeito.

Ainda sobre esse conjunto, vejo uma ligação técnico-estética que está relacionada à iluminação, perceptível na foto vertical do Altar dos Grandes Mestres da Catedral *Nikkyoji* e na imagem que se conecta (ligação enfatizada pelo traçado em vermelho) a ela na parte superior esquerda. Enquanto essa segunda fotografia está disposta na horizontal, com a intenção de ressaltar os sacerdotes presentes na cena e o contexto no qual se reverenciam (estão dentro do *Hondo* e saudando o Arcebispo Correia), a primeira fotografia está na vertical para evidenciar o Altar Póstumo, em primeiro plano. Para obter essas duas imagens, utilizei uma objetiva grande angular mais escura, novamente recorrendo a um “flash dedicado”, com luminosidade mais dura (luz direta) e nos tons de branco. Essa escolha é perceptível pelo forte reflexo na pilastra de madeira na imagem vertical e nos rostos e corpos bem iluminados dos sacerdotes (em primeiro plano) na imagem horizontal (enquanto o plano de fundo aparece muito mais escuro).

O quarto trajeto de exploração abrange quatro fotografias, vistas na parte superior esquerda do mapa, a partir da imagem da ornamentação de um Altar Póstumo.

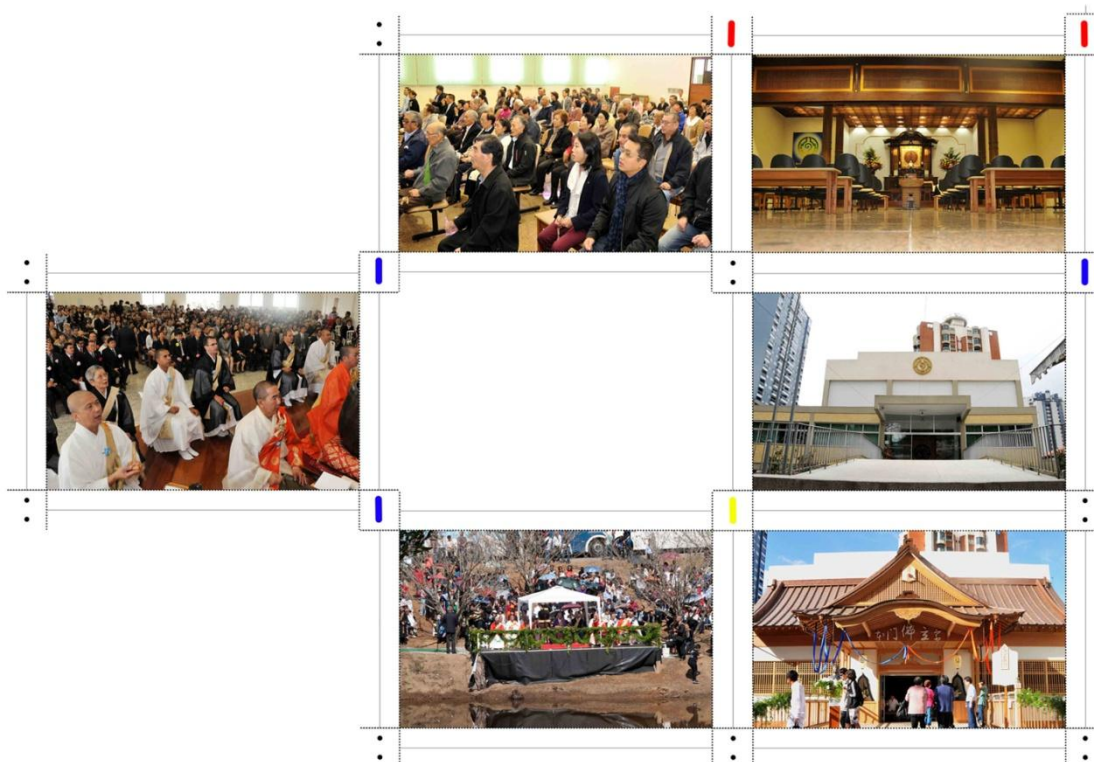
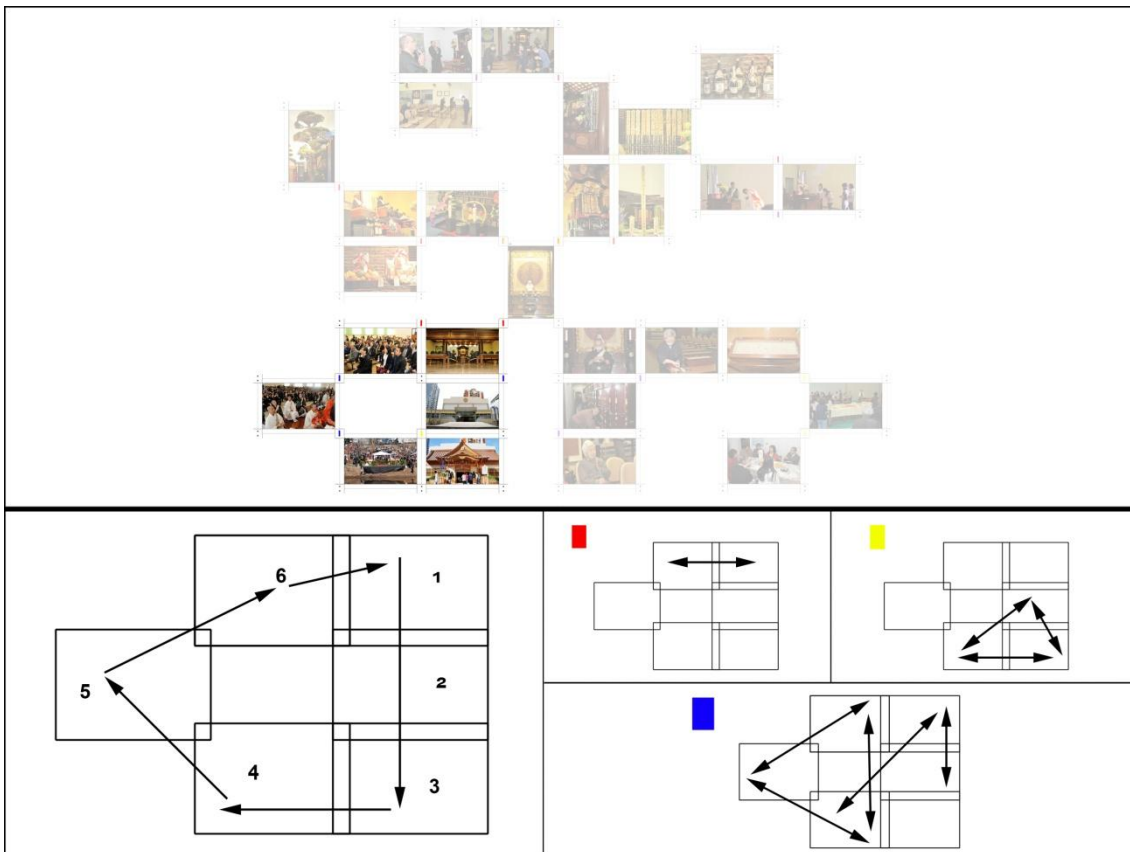


A questão da iluminação ambiente volta à tona com as quatro fotografias elaboradas no Templo *Seifuji* e que estão ligadas à imagem central pela borda superior esquerda. As três imagens compostas na disposição horizontal (formato paisagem) mostram ornamentos (velas, flores e incensos) diante do Altar Póstumo (fotografia mais à direita), oferendas de alimentos doados ao *Oterá* (fotografia localizada na parte inferior) e uma vista em diagonal *contra-plongée* do Altar Principal (fotografia central). Nessa foto, é possível visualizar três estátuas do mestre *Nichiren* com cores distintas (em dourado, preto e marrom), além da parte inferior da Imagem Sagrada (no segundo plano, na parte superior esquerda), diversos adereços, oferendas de garrafas de saquê e *gohan* (arroz japonês, em pequenos bolinhos ovais). Na parte direita da imagem, é possível ver o topo de um *bonsai*, que é mostrado por completo na fotografia na vertical em *contra-plongée*, que acentua a iluminação ambiente em cores quentes e a beleza desse arranjo.

Em relação à técnica, essas quatro fotografias foram realizadas novamente com uma objetiva 50mm, sem flash e com uma grande abertura do diafragma, com o intuito de captar a luz ambiente sem que a iluminação artificial interferisse na composição, tampouco atrapalhasse a realização do Culto Matinal. Para tanto, precisei chegar muito próximo ao Altar principal, correndo o risco de conturbar a realização da cerimônia, ao atrapalhar a vista dos fiéis presentes, o que novamente gerou um dilema ético.

Além disso, o fato do Altar se encontrar em um local elevado revela a escolha do *contra-plongée*, já que não podia subir e ficar no mesmo ângulo do local reservado aos sacerdotes e à Imagem Sagrada (o *contra-plongée*, como já foi dito, é utilizado para dar um aspecto de grandiosidade estética ao que é fotografado). Os ângulos das três fotografias diferem, já que a imagem com as velas e os incensos (Altar Póstumo com placas com nomes de fiéis falecidos, desfocado ao fundo) está em *plongée* e a que mostra as oferendas de alimentos foi realizada a partir de uma das laterais próximas aos Altares, mas no mesmo plano do fotógrafo.

O último trecho de exploração possui seis imagens fotográficas, vistas na parte inferior esquerda, a partir da foto panorâmica do *Hondo* da Catedral *Nikkoji* (São Paulo).



Em relação ao conjunto de fotografias ligado à imagem central do mapa pela borda inferior esquerda, ressalto inicialmente o aspecto formal das três primeiras imagens horizontais, que se conectam ao traçar um trajeto vertical do olhar. A primeira é a fotografia do *Hondo* da Catedral *Nikkyoji* e as outras duas consistem na fachada desse mesmo templo, uma elaborada em maio de 2011 e, a outra, em junho de 2012, após uma grande reforma que remodelou, no estilo oriental mais tradicional, a frente do Templo. Essas três imagens foram tiradas em *contra-plongée*, em um plano bem mais baixo, com certo distanciamento e com uma objetiva grande-angular (18mm), para mostrar as grandes proporções das construções.

A ligação em azul entre a fotografia do *Hondo* e a da fachada do templo até 2011 é colocada para enfatizar as relações de composição dessas imagens, que se mostram evidentes entre as duas fotos da entrada do *Oterá*, que foram compostas praticamente do mesmo ângulo e local, porém, em tempos distintos: tanto o tempo cronológico, quanto o templo climático, já que a primeira foi feita em um dia nublado/chuvoso e a segunda em uma manhã ensolarada, percebida pela coloração do céu, ao fundo.

O aspecto formal das três imagens também remete à fotografia tirada no santuário ecológico na cidade de Tapiraí (SP) (em julho de 2015), no evento denominado Festival da Paz. Embora a composição desta foto seja distinta das outras, pois é feita em *plongée*, também tive que me afastar muito do local fotografado para ressaltar a grandiosidade da celebração, que contou com centenas de fiéis e dezenas de sacerdotes, tanto brasileiros quanto japoneses, inclusive a autoridade máxima da HBS, o 25º *Gokoyuu* ou Sumo-Pontífice, *Nichikai Yamauchi*. Nessa foto, o formato da tenda central onde estavam localizados os sacerdotes celebrantes do culto, remete à vista das fachadas e do Altar Sagrado da Catedral *Nikkyoji*.

Ao retornar o olhar à fotografia do *Hondo* da Catedral *Nikkyoji*, que mostra a vista frontal ao Altar Sagrado, é notória a relação técnico-estética estabelecida com a foto que se conecta a ela horizontalmente. Ambas foram tiradas no mesmo local, com uma composição que destaca a luz e as cores ambientes. Porém, elas apresentam uma perspectiva diametralmente oposta. Enquanto a primeira foi “tirada” em um dia de semana, com o *Oterá* vazio e de forma frontal ao Altar Sagrado, a segunda foi composta

em diagonal durante uma celebração matinal em um domingo, cerimônia na qual a nave do Templo conta com o maior número de fiéis, que são destacados na imagem. É interessante pensar, nesse sentido, que o meu ponto de vista, na posição de fotógrafo-antropólogo durante os rituais da HBS, muitas vezes se deu de forma invertida.

Em relação à posição por mim ocupada durante as cerimônias, é importante salientar que, em alguns momentos, era necessário fotografar o Altar Sagrado e os sacerdotes que ali estavam, e, em outros, era preciso me voltar para a audiência de devotos, em um sentido oposto ao dos rituais, já que fiéis e sacerdotes precisam orar o *Namumyohourenquekyou* direcionando seus corpos, gestos e olhares à Imagem Sagrada. Além disso, enquanto a primeira fotografia está em *contra-plongée*, a que mostra os fiéis está em *plongée*, já que eles estão sentados orando o *Odaimoku* e eu estava de pé, fotografando entre as fileiras de bancos de madeira. Essa imagem está disposta na orientação horizontal (paisagem), solução técnica encontrada para expor a grande audiência presente, enfatizando as suas posturas, olhares e gestos.

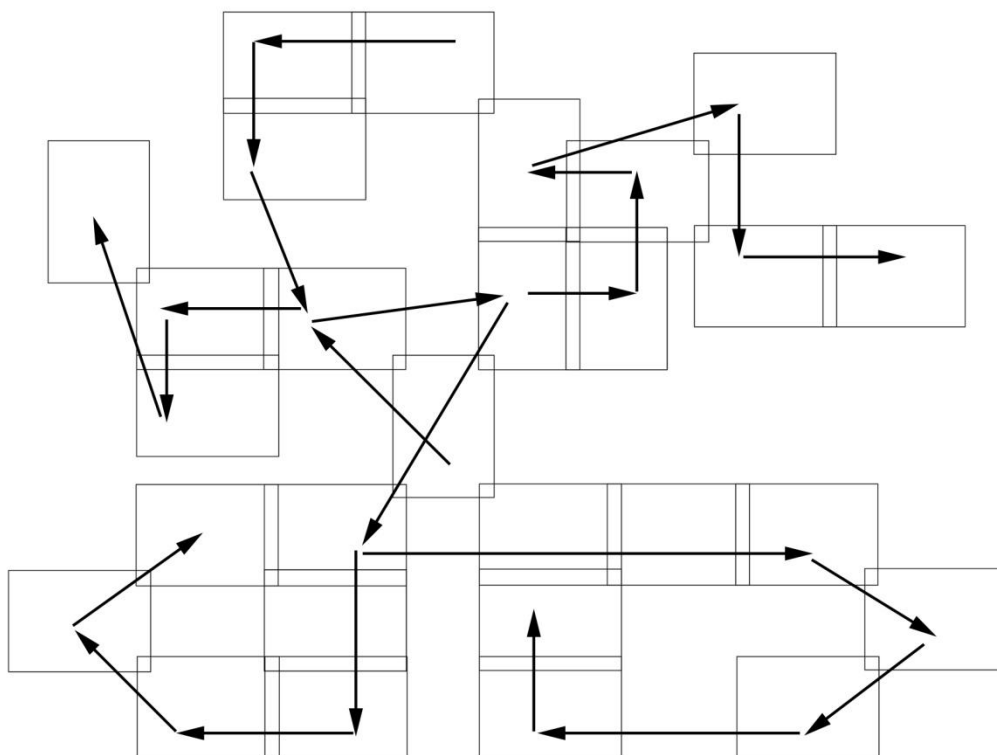
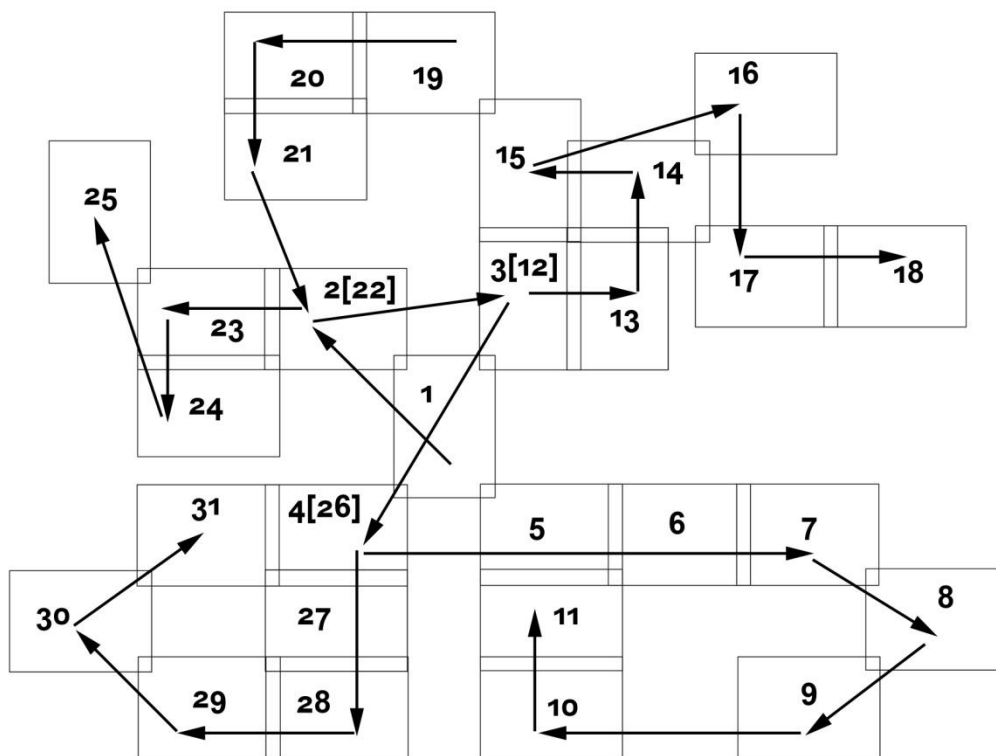
A composição estética da fotografia que retrata os fiéis orando na Catedral *Nikkyoji* liga-se em termos formais com a imagem do *Hondo* do Templo *Ryushoji*, na cidade de Mogi das Cruzes (fotografia conectada pela parte inferior esquerda). A cerimônia marcava a inauguração da nova nave desse *Oterá*, no dia 11 de setembro de 2011 e contou com a presença de mais de 500 pessoas (entre fiéis, sacerdotes e leigos), sendo celebrada pelos bispos japoneses *Hasegawa* e *Matsumoto*, que podem ser vistos com ornamentos alaranjados. No culto, também estavam presentes caravanas provenientes dos outros templos da HBS do Brasil, assim como vários sacerdotes brasileiros que cocelebraram a cerimônia. Em relação às escolhas técnicas, na ocasião optei por uma objetiva grande-angular para elaborar a fotografia na horizontal, a partir de uma passagem lateral ao Altar Principal e de cima para baixo (*plongée*), com o intuito de ressaltar a grande audiência que marcou o importante evento.

Assim, essa fotografia foi realizada em um ambiente fechado e com uma angulação diagonal em *plongée* semelhante à utilizada na imagem dos fiéis na Catedral *Nikkyoji*. Porém, fiz uso de um flash dedicado, já que o intuito era mostrar os vários sacerdotes em primeiro plano e, um pouco desfocado no segundo plano, a audiência de fiéis. O contraste entre a iluminação controlada do flash dentro do *Hondo* e o excesso de saturação luminosa propiciada pelas janelas também ressaltam as dificuldades de realização dessa foto. Além disso, essa imagem conecta-se (pelo canto inferior direito) à

fotografia composta em *plongée* frontal no Santuário Ecológico de Tapiraí, ao apresentar uma semelhança formal e de composição, que destaca um plano aberto e os inúmeros adeptos presentes nas cerimônias, nas quais tive que posicionar o meu olhar em direção oposta ao da audiência dos rituais.

Ao estabelecer essas cinco decupagens dos trajetos de visualização do mapa, faz-se necessário mostrar os percursos e sentidos de leitura-exploração do conjunto imagético com o intuito de, agora, perceber as relações, sequências, interrupções e recomeços nos trajetos visuais:

Imagem 23: trajetos visuais



Fonte: elaborada pelo autor.

4. Outros caminhos possíveis

Além desses incontáveis elos *dentro* de cada fotografia e *entre* as imagens, que entrelaçam os fatores técnicos, estéticos, éticos e temáticos do fazer fotográfico e estão longe de esgotar as potencialidades visuais existentes, reitero que é possível traçar percursos “alternativos” a partir do mapa visual mostrado.

Nesse sentido, apresento outras três rotas possíveis, sendo que na primeira ressalto as ligações por semelhanças formais nas fotografias, na qual os gestos sobressaem. Na segunda composição, destaco as ligações marcadas essencialmente pela iluminação em tonalidades quentes, com baixa temperatura de cor (vermelho, roxo, amarelo, etc.). Por fim, o terceiro conjunto tem como fio condutor os aspectos formais “dentro” das imagens, que contêm muitos elementos verticais e/ou horizontais, além de traços e figuras geométricas como círculos, quadrados, retângulos, entre outras.





6. O ODAIMOKU E OS SEUS RITUAIS

No Budismo HBS, todos os rituais²³³ e atividades cotidianas dentro dos templos e da própria peregrinação narrada na primeira parte desta tese, acontecem em torno da oração e prática do *Odaimoku*²³⁴. A concentração intensa durante a entoação do Mantra Sagrado é sempre enfatizada pelos sacerdotes. Tal prática gestual, denominada *Kushou*, consiste em direcionar o olhar (e o foco desse olhar), sem desviar a atenção, para a inscrição *Namumyohourengekyou*, a Imagem Sagrada. Além disso, o devoto deve pronunciar a oração em voz alta, para que todos os demais também possam escutá-la de forma clara. A intenção, neste caso, é disseminar o mantra ao máximo de seres *senscientes* possível, criando um *elo* espiritual, visto que o Budismo, em todas as suas ramificações, reflete sobre o mundo como se este fosse uma malha²³⁵, onde tudo (e todos) está interligado e flui. Esse conceito é expresso pela lei geral “de causa e efeito” e da geração de *karma*, na qual, sumariamente, boas ações levam a um renascimento feliz e más ações, a renascimentos com mais sofrimento.

Portanto, como característica gestual fundamental para a HBS, o *Kushou* tem o intuito de eliminar o “*karma* negativo” e acumular virtudes para o recebimento das bênçãos ou *Goryako*, ao despertar dentro de cada ser o “eu verdadeiro” (conhecido na HBS como “natureza búdica”) sem a necessidade do uso do intelecto ou da meditação introspectiva.

²³³ Como as cerimônias diárias (Cultos), os Grandes Cultos, as Orações Fervorosas, as Passeatas, o Culto dos Jovens, o Festival da Paz, a Cerimônia de falecimento ou *Goekou* (Culto Póstumo), os Rituais de elevação de grau de sacerdotes e fiéis, o Batizado Budista, o Casamento Budista, a Ordenação sacerdotal e a elevação de grau de sacerdotes e fiéis.

²³⁴ O *Odaimoku* ou, em outros termos, a recitação do Mantra Sagrado *Namumyohourengekyou* (no original em sânscrito, “*Sad-dharma Puṇḍārīka Sūtra*”), consiste no ensinamento transmitido pelo Buda Histórico no Pico da Águia (ver Capítulo 3). É considerado pelo Budismo HBS também como uma prática de meditação, conhecida como “*Kushou Zen*”. Todo tipo de meditação, para que seja eficaz, deve passar pelas três vias geradoras de karma (*Sangou*): Verbal, Física e Mental. Isso quer dizer que para orar corretamente, o fiel deve pronunciar em voz alta (*Kuti*), ter uma postura correta (*Karada*) e estar compenetrado mentalmente (*Kokoro*) (Butsuryu-Shu, Honmon. *Revista Lótus*: ano 4, n. 31. São Paulo, 2002, p. 08). Orar o *Odaimoku* tem o mesmo significado de orar o *Namumyohourengekyou*. Apesar disso, ao longo deste capítulo problematizarei os conceitos de “oração” e “meditação”, pois os sacerdotes da HBS procuram evitar a utilização do segundo termo e o conceito que ele envolve, por estar muitas vezes associado, no Brasil, às correntes Zen e Tibetana.

²³⁵ Lembro, novamente, do conceito de malha de relações entre as “coisas”, proposto por Ingold (2011, 2012, 2015).

Além disso, a postura tomada como “correta”, com o corpo bem posicionado, ereto e batendo com a mão direita fechada na perna²³⁶ faz parte da gestualidade dos rituais, sendo condição *sine qua non* para a prática da oração, de acordo com o ritmo do *Odaimoku*. **Essa gestualidade, que pode ser notada nas três fotografias mostradas a seguir, indica que tal prática ritual é multissensorial, ao envolver sentidos diversos como a concentração, o olhar direcionado (visão), a verbalidade (através da fala), a audição do mantra e dos instrumentos musicais entoados, a postura e o tato. Cada uma das batidas das mãos deve, dessa forma, acompanhar uma sílaba do mantra (Na-mu-myou-hou-ren-gue-kyou). Portanto, são sete batidas por repetição.**

No momento em que oramos, num só instante estamos gerando a virtude mais sagrada, do mais sagrado Sutra, para incorporarmos ao nosso *karma* a essência do mais sagrado estado búdico, que existe independentemente das nossas limitações, tanto físicas como mentais (BUTSURYU-SHU, 2002, p. 08).



²³⁶ O lado direito foi estabelecido por convenção, não sendo incorreto nem constituindo um *tabu* utilizar a mão esquerda, sendo que o próprio pré-pontífice *Nityuu* Correia o faz, por ser canhoto.



O *Namumyohourengekyou*, que é o título (na língua japonesa) do Sutra Lótus Primordial, ensinamento do Buda adotado como canônico pela HBS, consiste também (como visto anteriormente) em um tríptico alicerce dessa escola, sendo ao

mesmo tempo uma escrita (em *kanji*), uma imagem²³⁷ e uma oração sagrada (ou Mantra Sagrado). Presente em todos os altares da HBS e alvo máximo de veneração, o *Odaimoku*, **como o do Altar Principal da Catedral Nikkyoji mostrado na foto a seguir**, não apenas representa, mas consiste, no Buda Primordial, em uma espécie de duplo: essência e imanência. Indo além de ser a mera representação, essa Imagem Sagrada apresenta-se como um objeto dotado de “agência”²³⁸, no sentido que nos fala Alfred Gell (1998) que, de forma metonímica, também *é e contém* o “Buda Primordial”, sendo objeto de extrema devoção por parte dos “fiéis”.

Dessa forma, é possível perceber a importância desse mantra em uma das principais orações realizadas nos cultos cotidianos, denominado “Enunciado de Penitência”:

Para eliminar o carma negativo
Que acumulei desde um passado remoto
A partir da presente existência
Até atingir o estado de Buda
Devotar-me-ei à imagem sagrada
A doutrina e a oração sagrada
Causa, essência e semente da Iluminação
Transmitida pelo *Jyougyou Bossatsu*
Namumyouthourengekyou.

²³⁷ No final do Capítulo 4, mais especificamente na parte na qual discorro sobre um experimento denominado glossário verbo-visual, realizo uma reflexão mais aprofundada sobre a escrita dos ideogramas japoneses (*kanji*, *hiragana* e *katakana*), aqui pensados, simultaneamente, como escrita e imagem.

²³⁸ Ingold (2012, p. 33) critica o conceito de “objeto” e, conseqüentemente, de “agência” em Gell, ao afirmar que “no primeiro movimento teórico que toma as coisas para enfocá-las em sua qualidade de objeto (*objectness*), elas são retiradas dos fluxos que as trazem à vida”. Para tanto, utiliza como exemplo uma “pipa”, afirmando que “pensar a pipa como um objeto é omitir o vento – esquecer que ela é, antes de tudo, uma pipa-no-ar. E, assim parece, o voo da pipa é resultado da interação entre uma pessoa (quem a empina) e um objeto (a pipa); enquanto tal, ele só pode ser explicado imaginando que a pipa seja dotada de um princípio animador interno, uma agência, que a coloca em movimento, na maioria das vezes contrariando a vontade daquele que a empina”. Dessa forma, Ingold sugere o termo “coisa” ao invés de “objeto”, acentuando a importância das relações (*meshwork*) que ocorrem *entre* e *ao longo* dessas “coisas”. Neste sentido, penso em uma aproximação das reflexões de Ingold com as de Gregory Bateson (1991, p. 191-213, apud Samain, 2012, p. 26-27), quando o antropólogo britânico, ao levantar os questionamentos “será que os computadores pensam?” e “será que um cérebro pode pensar?”, nos dirá que o que pensa é o sistema, o circuito total que, no caso dos computadores, envolve também um homem e um ambiente, ou, no caso do cérebro, “o que pensa é o cérebro no interior de um homem, que é parte de um sistema que inclui um ambiente”. Ao refletir sobre as indagações de Bateson e pensando especificamente sobre as imagens fotográficas, Samain (2012, p. 31) afirma que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante”.



Portanto, o *Odaimoku* é a parte nuclear da HBS, orbitada e também constituída por todas as outras práticas religiosas e relacionais (entre fiéis e sacerdotes), sempre realizadas em espaços compostos, normalmente, pelos cenários dos templos e residências dos fiéis, também chamadas pelos adeptos de “templos individuais”.

No meu trabalho de mestrado (ELIAS, 2013), analisei todas as práticas cerimoniais da HBS como um único ritual, o “*Odaimoku*”. Na presente tese, a intenção é mostrar que existe um amplo conjunto de manifestações e práticas rituais que, embora orbitem em torno da Imagem Sagrada, é bem mais complexo do que a minha análise anterior demonstrava.

Para tanto, a obra “Os ritos de passagem” (publicado na sua versão original em 1909), de Arnol Van Gennep, na qual o autor classifica um grande número de rituais (fazendo uso de diversos e, por vezes, amplos exemplos) como “ritos de passagem”

compostos por períodos “pré-liminares”, “liminares” (ou de margem) e “pós-liminares”, foi essencial para que eu pudesse refletir sobre a complexidade das diversas cerimônias vivenciadas em campo. Nesta direção, apesar de definir e explorar essas três etapas, Van Gennep mostra ao longo do seu livro que o esquema por ele proposto se desdobra, sendo enfático ao afirmar que não possui a pretensão de “que todos os ritos de nascimento, da iniciação, do casamento, etc., sejam *apenas* ritos de passagem” (2011, p. 30-31).

Além dessa obra, as contribuições de Victor Turner (1967, 1974) sobre o ritual, – que faz uso e, de certa forma, amplia os conceitos e o arcabouço teórico de Van Gennep –, também serão fundamentais:

... os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo [...] os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo nos estudos dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas... Os ritos em parte têm a finalidade de efetuar uma reconciliação entre as partes em jogo, visíveis e invisíveis... (TURNER, 1974, p. 23-34).

Ao identificar e separar do fluxo cotidiano de atividades uma passagem por um estado limiar de ingresso a um mundo ritual, Turner (1974) ressalta, assim como o faz Van Gennep, três períodos: o pré-liminar, que marcaria uma separação com o mundo anterior; o liminar, com “uma encenação mimética de alguma dimensão da crise que provocou a separação, encenação durante a qual as estruturas do dia a dia são elaboradas e desafiadas” (ele chamou de “estrutura” e “antiestrutura” a ocorrência conjunta desses temas) e, por fim, um terceiro momento (pós-liminar), no qual enfatiza uma reentrada no mundo cotidiano (1974, p. 10).

O autor chama atenção, ainda, para o momento liminar dos rituais de passagem, durante os quais surgiram as “*communitas*”, conceito tão complexo quanto potente para refletir sobre algumas das práticas rituais de uma escola budista como a HBS, que possui como princípio elementar que todos, indistintamente, atinjam a Iluminação. Em tais estágios, Turner acentua a importância das experiências compartilhadas na realização da *communitas* (que o autor também chama de “antiestrutura”), nas quais as fases do próprio processo e as pessoas envolvidas se colocam “à margem”, podendo se libertar dos controles estruturais, ao mesmo tempo em que os evidencia.

A *communitas* é um relacionamento não estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e *status*, mas encaram-se como seres humanos totais. A dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais. Arte, jogo, esporte, especulação, e experimentação filosófica e científica medram nos ínterims reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais... Enquanto a *communitas* é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas socioestruturais é assunto de escolha consciente, a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefato (ou “mentefato”) de ação cultural. O drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura (TURNER, 1974, p. 13-14).

Às contribuições de Van Gennep e Turner, acrescento os conceitos de ritual de Tambiah (1985), DaMatta (1990) e Peirano (2001, 2003). Os autores argumentam que os rituais não são exclusivamente eventos extraordinários – como o são, por exemplo, os rituais de elevação hierárquica e consequente mudança de *status* de um sacerdote ou fiel da HBS. Dessa forma, os rituais se fazem presentes no dia a dia, em acontecimentos cotidianos e corriqueiros como em um aperto de mão (DAMATTA, 1990), um jogo de futebol (PEIRANO, 2003) ou, no caso da minha análise, nos próprios cultos (matinais e noturnos) e atividades aparentemente laicas realizadas todos os dias nos Templos da HBS.

Ao partir dessas definições de ritual, é fundamental dizer, inicialmente, que são os Templos (*Oterás*) e as residências dos fiéis e sacerdotes que recebem a maior parte das cerimônias da HBS²³⁹. Neles, é condição fundamental que exista um Altar Sagrado (chamado de *Gohouzen*) para a realização dos cultos diversos.

Após várias etapas de pesquisa de campo –, tendo visitado dez *Oterás* no Japão e os templos *Rentokuji* (Campinas), *Ryushoji* (Mogi das Cruzes) e ter passado três semanas na Catedral *Nikkyoji*²⁴⁰ (São Paulo), o centro administrativo mais amplo e com o maior número de fiéis e sacerdotes no Brasil –, é possível, ao retomar o caderno visual apresentado no início desta parte da tese, dar a conhecer o cenário religioso e relacional no qual me inseri.

Os templos ou *Oterás* são, genericamente, os locais que compõem o dia a dia religioso da HBS. No Brasil e no Japão, eles servem de morada para os sacerdotes e

²³⁹ Com exceção de eventos rituais especiais, como os que ocorreram durante a peregrinação em 2014, nos quais eram realizadas cerimônias em locais importantes para o Budismo, após o *Gohouzen* ser colocado em um local estratégico e com maior visibilidade.

²⁴⁰ Além dessas três semanas residindo na Catedral *Nikkyoji*, participo, desde maio de 2011, de todos os grandes eventos que ocorrem nesse templo, sendo convidado, na maioria das vezes, pelo Correia *Odoshi*.

as suas famílias, que podem ser compostas por esposas e filhos, além de abrigarem o *Hondo* (nave do Templo), onde são realizadas as principais cerimônias religiosas e rituais, com a presença dos fiéis e visitantes.

Embora os monges²⁴¹ da HBS não sejam obrigados a morar nos *Oterás*, o que ouvi durante as conversas com os religiosos é que residir nos templos é um facilitador para a realização das atividades (**conforme pode ser visto nas quatro fotos a seguir**), já que o sacerdócio também consiste, para eles, em uma profissão. Aqueles que moram fora dos templos onde atuam precisam, por exemplo, acordar diariamente antes das quatro horas da manhã para realizar o zelo (ou *Okyuudi*) do Altar Sagrado residencial.

Além disso, os sacerdotes que residem em outros locais também precisam rezar o Mantra Sagrado perante o seu altar. Essa prática de orar no início do dia é denominada “*Okankin*”²⁴², e deve ser repetida na parte da noite. Reza-se na parte da manhã (antes de sair para o trabalho, escola, compras, passeios, etc.), em uma espécie de ritual de desagregação ou saída, para que o fiel possa estar imune, ou melhor, protegido de qualquer perigo durante o dia. À noite, a oração é feita para agradecer pelo dia que transcorreu, um rito de agregação com o lar.

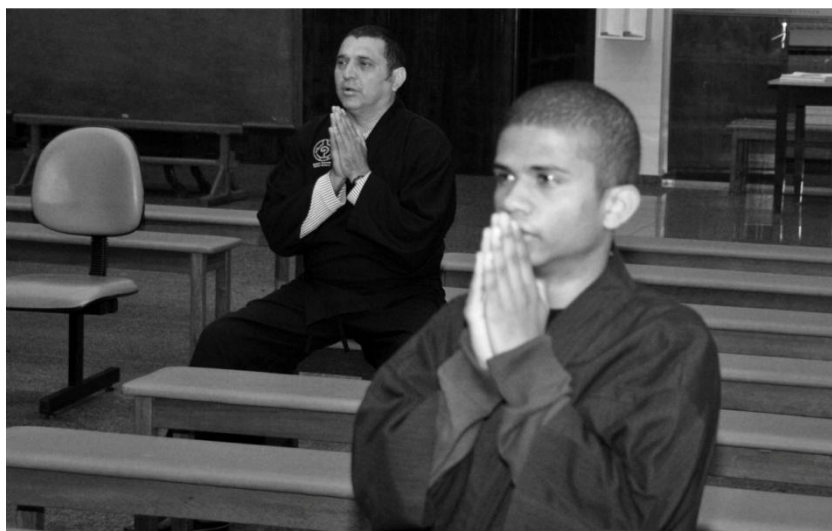


²⁴¹ Termo êmico no Brasil, utilizado como sinônimo de sacerdote.

²⁴² É recomendado que o fiel pronuncie o *Namumyouhourenguekyou* no mínimo durante dez minutos a cada oração, o que corresponde a cerca de 1000 recitações.



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 *Okyuudi* (**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 Nikkyoji, 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 *Rentokuji*, localizado em Campinas, cuja reforma está em andamento e também segue os padrões dos Templos mais tradicionais do Japão.



Em contrapartida, num movimento em sentido inverso, os *Oterás* brasileiros são costumeiramente apelidados de “Templos”, “Igrejas”, “Santuários” ou, como no caso do principal mosteiro do Brasil, de “Catedral” (*Nikkyoji*), substantivos utilizados

para designar os locais religiosos do Catolicismo, religião predominante no país²⁴³. Retomarei, ainda nesta parte da tese, a análise de tais terminologias, cujos significados vão além da mera tradução linguística.

Além dos *Hondos*, locais onde ocorrem as celebrações das cerimônias denominadas *Okou*, há um conjunto de áreas comuns que compõem o cenário dos Templos, como os Ginásios (encontrados nos Templos brasileiros) e os refeitórios onde são realizadas confraternizações, almoços para homenagens póstumas e outras atividades em grupo. Ainda existem aposentos privados, como a Sala Sacerdotal, a sala de reuniões da diretoria, a cozinha, o *Nokotsudo* (local que contém restos de corpos exumados dos fiéis falecidos) e os apartamentos dos sacerdotes, cujo acesso é permitido apenas aos monges, familiares, amigos próximos e fiéis das diretorias dos templos, que normalmente possuem uma longa história na HBS e elevada graduação entre os adeptos.

Ao perpassar esses cenários, é interessante notar a existência de limites físicos (e por vezes proibitivos) ao adentrar em um Templo ou em uma residência da HBS. Sobre tais restrições, Van Gennepe (1909) constatou, por meio de uma análise abrangente que envolve desde as cidades gregas antigas, passando pela civilização babilônica, Roma, China, Tibete, além de povos andinos e do continente africano, que existem ritos nos quais uma pessoa separa-se do mundo exterior ao passar por um pórtico ou portal. Para o autor, esses limites seriam marcados, de forma frequente, por um objeto, poste ou pórtico, que é colocado em tal lugar acompanhado de “ritos de consagração”. Assim, é possível estabelecer uma relação quando, de maneira semelhante, os sacerdotes da HBS realizam a instalação dos Altares Sagrados nas residências e nos *Oterás*, através de uma cerimônia que possui estritamente esse intuito.

Também é perceptível que, ao adentrar nos *Hondos* dos Templos, o fiel (ou visitante) deve, antes de tudo, reverenciar a Imagem Sagrada. Esta, presente sob o Altar principal, fica localizada em um patamar mais elevado, que apenas pode ser ocupado por um sacerdote ou por alguém previamente autorizado. É considerado quase em um sacrilégio (ou *tabu*) entrar nesse espaço reservado, principalmente durante os cultos coletivos. Além disso, é estritamente proibido que os sacerdotes subam no Altar com qualquer tipo de calçado nos pés, de modo que apenas as meias são permitidas. Nesta direção, Van Gennepe (1909) ressaltou a existência de alguns atos importantes quando se

²⁴³ Segundo pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para o último recenseamento demográfico realizado em 2010, aqueles que se declaram católicos representam cerca de 64,40% da população total do Brasil (123.280.172). Já os que se intitulavam budistas correspondiam, em números absolutos, a 243.965 pessoas.

entra em um espaço sagrado, como a necessidade de se retirar os sapatos ou um manto que cobre a cabeça, por exemplo.

A proibição de penetrar num território desta espécie tem, portanto, o caráter de interdição propriamente mágico-religiosa²⁴⁴, interdição expressa por meio de marcos, muros, estátuas no mundo clássico, e por meios mais simples entre os semicivilizados (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 34).

Ocasões semelhantes foram por mim percebidas ao adentrar nos *Hondos* e residências dos fiéis da HBS²⁴⁵. Conforme Van Gennep observou, nesses casos em que existem restrições ao entrar em um território “mágico-religioso”, é possível considerar que a porta funciona como um “limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico... entre o mundo profano e o mundo sagrado”, sendo que “atravessar a soleira significa ingressar em um mundo novo” (2011 [1909], p. 37).

Ao levar em conta tais constatações, é necessário salientar que quando um fiel da HBS chega num templo ou numa casa e reverencia a Imagem Sagrada, pronunciando “*Namumyouhourenguekyou*” (unindo o rito verbal, *Namumyouhourenguekyou*; ao rito manual, *gashou*, postura de reverência), realiza um rito de margem, ao passar do que é considerado profano para o sacralizado. Em um sentido inverso, também é perceptível a ocorrência de rituais de saída de tais locais, sendo que tais ritos de separação foram pensados por Van Gennep como “idênticos, porém, inversos... de modo que o mesmo gesto, conforme o momento, era um rito de agregação ou um rito de separação” (2011 [1909], p. 39). No caso da HBS, é notório que, antes de sair de um templo ou residência, é preciso reverenciar novamente o Altar Sagrado. Essa constatação, mais do que demonstrar um simples dualismo entre o sagrado e o profano, evidencia uma fluidez relacional entre esses “universos”, que são estritamente interdependentes, de modo que um ajuda a definir a existência e o estatuto do outro.

Ao pensar nos possíveis elos entre o sagrado e o profano, que complexificam uma possível dualidade entre esses universos, é necessário destacar a existência de cultos dedicados às mudanças de domicílio. Na HBS, a casa de um fiel apresenta-se como um local impróprio (uma espécie de *tabu*) para a realização de

²⁴⁴ Termo composto, que o autor opta por utilizar ao longo da obra.

²⁴⁵ No Japão, esses fatos são percebidos com maior rigor, já que, ao entrar nas áreas comuns dos Templos e casas, é necessário retirar os calçados, bonés e chapéus.

cerimônias até a realização de um primeiro ritual, que ocorre quando um devoto (e a sua família) muda de residência ou quando um novo adepto *ostenta* o Altar Sagrado em sua morada²⁴⁶. No primeiro caso, o altar que ficava na antiga casa é desinstalado por meio de uma cerimônia de desagregação e instalado novamente na nova habitação, através de um rito de agregação. Já no segundo caso, o santuário residencial é colocado mediante o mesmo ritual de agregação, mas o novo fiel deve retirar qualquer elemento de sua antiga religião, como cruzes, imagens, amuletos, estátuas, terços, etc.

Outro rito que pode ser visto tanto como de agregação quanto como de separação/saída, cuja realização não está atrelada à entrada no templo ou na residência, mas ao encontro entre os membros da comunidade HBS (e até mesmo com os “simpatizantes”) é a saudação “*arigatougozaimassu*”. Ela é realizada todas as vezes em que um fiel e/ou sacerdote encontra outro fiel e/ou sacerdote, acompanhada de um gesto de reverência, caracterizado pelo inclinar do corpo, com as mãos justapostas em sinal de respeito²⁴⁷.

Tais ritos puderam ser notados de forma enfática quando a caravana da HBS²⁴⁸ partiu do Brasil, realizando um culto no salão cerimonial do Aeroporto de Guarulhos; nos encontros de agregação com os fiéis e sacerdotes dos templos japoneses e quando o grupo se despediu dos mesmos adeptos no Japão. Ao considerar as análises de Van Gennep (2011[1909]) sobre o assunto, no qual o autor leva em conta, novamente, um amplo conjunto de casos, – que inclui desde os esquimós e os viajantes que os visitavam até a fraternização de populações eslavas dos Bálcãs –, é interessante perceber que as cerimônias da HBS tinham a finalidade de fazer com que a cisão e a agregação entre os grupos não fosse tão brusca, mas progressiva. Segundo Van Gennep (2011 [1909]):

Se consultarmos os documentos que descrevem em detalhe o cerimonial a que são submetidos os estrangeiros isolados ou os grupos de estrangeiros (caravanas, expedições científicas, etc.), verificamos, por baixo da variedade das formas, notável unidade das sequências. A chegada de estrangeiros em grande número tem como contraofensiva atos de reforço de da coesão social local... Em outros lugares enviam-se intermediários especiais ou delegados escolhidos. Por outro lado (salvo os casos de exceção, de ordem política, por

²⁴⁶ Aqui, não consiste na mudança de domicílio propriamente, mas na entrada de um leigo não fiel para a religião HBS. O termo “ostentar” é utilizado para designar a instalação de um novo Altar Sagrado em uma residência, templo ou durante uma visita a um lugar sagrado.

²⁴⁷ Para Van Gennep (2011 [1909], p. 46-47), os gestos de saudação estariam incluídos “na categoria dos ritos de agregação”, e, a meu ver, na HBS também são utilizados como rito de separação, já que tais gestos também são realizados quando os membros da comunidade se despedem.

²⁴⁸ Ver primeira parte da tese.

exemplo) [...] é a fase preliminar, que dura um tempo mais ou menos longo. Vem em seguida o período de margem, com a troca de presentes, o oferecimento, feito pelos habitantes, de vitualhas, estabelecimento em um alojamento, etc. Finalmente, a cerimônia termina por ritos de agregação, entrada solene, refeição em comum, aperto de mãos, etc (p. 42-43).

Após elencar as dinâmicas (físicas, relacionais e simbólicas) dos espaços que compõem o entorno dos rituais da HBS, entrarei na descrição e devida análise dos componentes cerimoniais da *Honmon Butsuryu-shu (Okou)*. Para tanto, discorrerei inicialmente sobre a principal cerimônia ordinária da HBS, chamada de *Asamaeri* (“*asa*” significa “manhã” e “*maeri*” significa “prece”), no Japão; ou **Culto Matinal, no Brasil, que abrange diversas relações, objetos religiosos e práticas em sua trama (fotografia vista abaixo).**

6.1 Cultos Matinais ou *Asamaeri*



A rotina dos sacerdotes da HBS começa bem cedo, antes das cinco horas da manhã. Todos os dias eles precisam realizar o *Okyuudi* ou Zelo do Templo e do Altar, mostrando respeito, exteriorização de fé e veneração em relação ao Altar e à Imagem

Sagrada²⁴⁹. Para tanto, eles varrem a parte externa do templo, além de limpam e ornamentam o Altar Sagrado com flores²⁵⁰, *bonsais* e pequenos tapetes. Os monges também depositam as suas oferendas e as dos fiéis (conforme pode ser visto nas três fotos a seguir), que são direcionadas ao *Gohouzen* e ao *Gohonzon* (Buda Primordial): saquês, sucos, frutas frescas, incensos (os sacerdotes também limpam o incensário), velas, tecidos, *gohan*²⁵¹ e *Okoussui* (ou “água benzida”), são ofertados e, posteriormente, utilizados pelos próprios sacerdotes e pela comunidade, de modo que os alimentos serão consumidos nas refeições comunais.



²⁴⁹ Esta prática seria, para Van Gennep (1909), uma fase pré-liminar ao Culto Matinal, propriamente.

²⁵⁰ Tais arranjos florais são chamados de *Ikebana*.

²⁵¹ Arroz japonês.



Antes da realização dos *Asamaeri*, que acontecem a partir das seis horas da manhã cotidianamente²⁵², ocorre a prática em que os sacerdotes oram o *Namumyouhourenguekyou* (prática do *Kushou*). Esta é intitulada de “Orações Prévias” pela própria comunidade HBS do Brasil (fotografia a seguir) e corresponde a uma espécie de “aquecimento” antes da celebração das cerimônias e, normalmente, é anterior até mesmo à chegada dos primeiros fiéis ao *Hondo*, também constituindo ritos preliminares à cerimônia matinal.

As Orações Prévias têm início após o cumprimento entre os sacerdotes, por meio da expressão “*arigatougosaimassu*”, sempre utilizada como forma de demonstrar respeito na comunidade. O primeiro a ser reverenciado é o *Odoshi*, sacerdote responsável pelo *Oterá* e, na maioria das vezes, o mestre e instrutor da maior parte dos clérigos residentes no Templo. Após saudar o *Odoshi*, um dos sacerdotes, sem seguir rigorosamente uma classificação hierárquica, se posiciona em frente ao Altar Sagrado (*Gohouzen*) e repete a saudação aos demais monges.

²⁵² Com exceção dos cultos dominicais, que têm início às oito horas e se estendem por um pouco mais de uma hora, os *Okou*, tanto nos Templos do Brasil quanto nos do Japão, acontecem das seis até as sete horas da manhã.



Na parte final da prática e antes do início do culto, é comum notar a chegada de alguns fiéis, normalmente com mais senioridade, tanto em relação à idade quanto ao tempo dentro da religião. Após a realização do zelo ao Altar Sagrado e das orações

prévias, os devotos começam a aparecer, ocupando os bancos dentro do *Hondo*. Normalmente, as fileiras da frente são reservadas aos diretores, sacerdotes e fiéis mais antigos e graduados, embora não exista nenhuma espécie hierárquica de impedimento, lei ou tabu explícito para a ocupação desses lugares. Aqui, é possível perceber que a reverência ao Altar Sagrado (e depois ao Altar dos Grandes Mestres e dos Antepassados), assim que se adentra no *Hondo* (nave), consiste em um pré-requisito básico no cotidiano religioso.

Essas cerimônias matinais são realizadas por um celebrante principal, normalmente o *Odoshi* ou bispo do Templo. Na ausência de um sacerdote mais graduado, os demais monges se revezam na realização dos diversos *Okou*, que incluem o *Asamaeri*. O sacerdote *Gyoen* Campos relatou a hierarquia e as relações estabelecidas dentro dos cultos, destacando as funções do celebrante, **do cocelibrante, que ocupa uma mesa próxima ao sacerdote principal e o auxilia a tocar o sino e o *mokkin*, conforme pode ser notado na fotografia a seguir; do *zuikô*, como os monges Barbosa e *Kyokai*, que são vistos respectivamente na segunda e terceira imagem a seguir** e do *gohouzen gakari*, que pode ser um sacerdote ou, em último caso, um fiel graduado:

No culto, cada um tem sua função. No culto sempre tem o celebrante. Tem um, que chama *Gohouzen Gakari*, que é um auxiliar, que leva as preces que os fiéis fazem, os agradecimentos, as orações póstumas, enfim, tudo o que vem lá de baixo que é levado para o altar. Tem esse sacerdote que faz isso, que troca o incenso, porque todo culto é preciso trocar o incenso. Ele tem que estar atento a tudo. Ver se tem alguma vela que está dando problema, ver se tem alguma coisa torta. Enfim, ele tem que estar atento à tudo que está acontecendo ali. Se tiver alguma coisa errada ele tem que ir lá, correr e dar um jeito, resolver o problema. Tem uma pessoa que chama *Zuikô* (acompanhante). Ele acompanha o celebrante. Ele veste o celebrante antes do culto, coloca o *Koromô* ou batina no celebrante, depois coloca a faixa, e vai acompanhando ele pra fazer esse tipo de auxílio. Sempre que o celebrante vai sentar ele puxa a barra da batina, da saia, pra não sentar em cima da saia. Se tiver alguma coisa errada na roupa ele vai e arruma. Se a faixa tiver torta, tiver virada, ele vai lá e arruma a faixa. Se o celebrante tomou a água dele toda, ele se preocupa em repor a água. Tem que estar atento a tudo. Esse *Zuikô*, a gente fala que ele nem reza no culto. A atenção dele tem que ser totalmente voltada ao celebrante. O celebrante é quem está representando ali, todo mundo perante ao Altar Sagrado. Então, independente do grau, ele merece toda atenção mesmo. Assim como se fosse o *Odoshi*. Todo cuidado deve ser feito. Tem o cocelibrante, que também auxilia o celebrante. No caso, se o celebrante tiver que se ausentar, por alguma emergência, no meio do culto, então ele dá continuidade no culto. Ele dá umas batidas no sino, como auxílio também. Enfim, ele serve para poder dar cobertura pro celebrante. E também, uma das funções dos sacerdotes é ornamentar o altar e servir como, também, uma forma de oferenda para o Altar Sagrado. Basicamente, num culto, a função do sacerdote é essa (4º sacerdote *Gyoen* Campos, maio de 2011).





Os Cultos Matinais são abertos a todos, mesmo os apreciadores não convertidos e que são costumeiramente chamados de “simpatizantes” ou “admiradores”. Aqui, a ênfase na prática do *Odaimoku*, com a posição e o gestual característicos (*Kushou*), consiste no núcleo da prática, embora não seja a única oração recitada.

O início oficial dos Cultos Matinais é anunciado pelo soar de um sino, realizado pelo celebrante. Segundo a definição budista, esses instrumentos musicais eram feitos originariamente com chapas de madeira²⁵³, utilizados como instrumentos de percussão. Na religião budista, inicialmente, o sino, **como o mostrado na imagem a seguir**, foi adaptado como instrumento para informar o tempo, recebendo a sua forma atual (em bronze) na China, e assim permanecendo até os dias atuais.

²⁵³ Em sânscrito: *ghanta*.



Especificamente na HBS, os sinos utilizados possuem várias formas e significados. Os residenciais são chamados *Rin* e, como o próprio nome indica, estão presentes em altares menores, nas casas dos fiéis. Já o *Inkin* (fotografia a seguir) é um sino portátil, utilizado em cerimônias realizadas em pé, em que não existe uma base para apoiar o instrumento.



Porém, no caso dos Cultos Matinais e outras cerimônias no *Hondo*, o instrumento que anuncia o início dos ritos é plano, feito de metal e denominado *Kei*, normalmente tocado pelos celebrantes no Altar Sagrado do *Hondo*. Ainda existem os sinos chamados de *Gan* (maiores que o *Kei*) e outros de enorme proporção, denominados *Shou* ou *Kane*, que são colocados na área externa dos grandes templos. São tocados com um tronco de árvore, o que mostra a grandeza de suas dimensões²⁵⁴.

Todos esses sinos possuem, especificamente, três funções principais durante um culto da HBS. Primeiro, servem para indicar quando uma cerimônia ou oração se inicia e termina. Atuam também na evocação de entidades sagradas, como *Bossatsus* e outras divindades, e, por fim, servem como metáfora para indicar que, assim como o som que ecoa, os ensinamentos transmitidos pelo Buda Primordial devem propagar-se infinitamente, através da fé e da prática constante por parte dos fiéis.

Ao analisar a importância do sino e as suas múltiplas funções simbólicas quando tocado no início e no desenvolvimento das cerimônias, é importante notar que, dentro do contexto dos rituais e cultos (*Okou*) da HBS, existem e são utilizados importantes instrumentos musicais e objetos sagrados.

Aqui, o conceito de símbolos condensados elaborado por Victor Turner (1967, 1974) é instigante para pensar tais objetos²⁵⁵, que para ele são “os blocos básicos da construção, as ‘moléculas’ do ritual” (TURNER, 1974, p. 30). O autor cunha o conceito de “símbolos condensados” a partir dos *ndembus*, no noroeste da Zâmbia (centro-sul da África) com os quais conviveu e realizou as suas pesquisas de campo.

Assim, nos mostra, por exemplo, que o galo vermelho, cuja cor representa “o sangue da feitiçaria” (*mashi awuloji*) no *Isoma* (ritual de cura para mulheres) é o “símbolo geral de agressão, perigo, e, em certas circunstâncias, impureza ritual”. Já uma franga branca significa, no mesmo ritual, “a fertilidade da paciente e por sua cor simboliza qualidades desejáveis, tais como bondade, saúde, vigor, pureza, boa sorte, fecundidade, alimentação, etc” (TURNER, 1974, p. 51).

O que é fundamental destacar, neste sentido, é que os símbolos para Turner não possuem “uma única hierarquia de classificação que possa ser considerada capaz de abranger todos os tipos de situações”, o que, em outros termos, conduz ao que chama de

²⁵⁴ Esses sinos só existem nos Templos do Japão e no Santuário Ecológico de Tapiraí (SP).

²⁵⁵ Turner afirma que evitará se envolver “no longo debate sobre a diferença entre os conceitos de símbolo, signo e sinal” (1974, p. 30), tomando o termo “símbolo condensado” em um sentido próprio.

“‘polissemia’ ou ‘multivocalidade’ de muitos símbolos, isto é, ao fato de possuírem simultaneamente muitas significações” (TURNER, 1974, p. 52-53).

Os símbolos possuem as propriedades de condensação, unificação de referentes díspares, e polarização de significado. Um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo; é multívoco e não unívoco. Seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, e sim tirados de muitos campos da experiência social e de avaliação ética. Finalmente, os referentes tendem a aglutinar-se em torno de polos semânticos opostos. Num polo, os referentes são feitos a fatos sociais e morais, no outro, a fatos fisiológicos. Assim, a árvore *mudyi* (*Diplorrhyncus condylocarpon*), símbolo central do rito de puberdade das moças, significa simultaneamente leite do seio e linhagem materna, enquanto a árvore *mukula* (*Pterocarpus angolensis*) representa o sangue da circuncisão e a comunidade moral dos homens adultos de uma tribo (TURNER, 1974, p. 61).

Ao pensar nos instrumentos musicais e nos objetos sagrados como símbolos condensados nos rituais da HBS, busco, portanto, chamar a atenção para a importância múltipla desses elementos, sempre utilizados e relacionados *com e na* prática do *Odaimoku*.

Após o tocar do sino *Kei*, os monges e fiéis presentes reverenciam, com as mãos unidas e inclinando o corpo (**em um gesto semelhante ao utilizado no cumprimento entre os sacerdotes, que pode ser visto na foto a seguir**), a Imagem Sagrada localizada no centro do Altar. Depois, curvam levemente o corpo para a direita, saudando o Altar Póstumo. Ainda repetem o movimento, virando o corpo para a esquerda, em direção ao Altar dos Grandes Mestres. Após o cumprimento aos Altares, os sacerdotes, ainda de pé, se direcionam para a audiência dos fiéis (de costas para o Altar Sagrado) e repetem o gesto, sendo correspondidos pelos adeptos.



O gesto principal de reverenciar a Imagem Sagrada, chamada no idioma japonês, de “*Gohonzon*”, possivelmente revela o símbolo condensado mais importante nos rituais da HBS. Essa imagem fica localizada nos Altares Sagrados da HBS, denominados *Gohouzen*, de onde os monges celebram os cultos no *Hondo*, local cujo acesso só é permitido aos sacerdotes e aos poucos fiéis que ocupam a posição de *gohouzen gakari*. Os altares domésticos e portáteis, utilizados nos cultos residenciais e em outras cerimônias, também são considerados *Gohouzen*, assim como a escritura neles contidas consistem em um *Gohonzon*.

Tal Imagem é a parte mais importante do altar, que possui outros componentes como: os instrumentos musicais, o incensário, os arranjos de flores, as oferendas diversas e os Altares dos Grandes Mestres e Póstumo. É, dessa forma, o “objeto” imprescindível para a realização das orações, por parte dos fiéis; e dos cultos, pelos sacerdotes.

Para a religião HBS, o *Gohonzon* – que consiste, de fato, na escritura do mantra *Namumyohourengekyou* – representa a unidade absoluta do universo. Nele, todos os tipos de existências e estados estão representados e se encontram vivos na sua forma essencial, “demonstrando a unicidade universal e orando junto com todos

nós. Por fazer parte da nossa natureza primordial, é digno de veneração e devoção. Faz parte da nossa mais pura e única natureza”²⁵⁶.

Segundo a tradição, o grande mestre *Nichiren Daibossatsu*, – cuja estátua feita de madeira é a única permitida nos Altares da HBS –, foi o primeiro a proferir o Mantra Sagrado no Japão (ver Capítulo 2). Ele pregava que “o *Gohonzon* do *Namumyohourengekyou* é o sublime, completo e perfeito alvo de adoração, pois representa o próprio Buda Primordial e a sua iluminação plena, à disposição para ser recebida por todos pelo modo da fé em seus corações”²⁵⁷. Além disso, a Imagem Sagrada também é denominada de “Mandala de todos os Darmas”, pois, na visão da HBS, incorpora a unidade do Universo, tudo que é sagrado e toda forma de existência. Segundo um relato do Correia *Odoshi* (maio de 2011), isto significa que, ao orar o Mantra Sagrado *Namumyohourengekyou*, o fiel da HBS não dá preferência e “nem se esquece de nenhum ‘santo’ ou divindade, pois todos estão presentes no Darma Sagrado no momento no qual ele é entoado”. Nesse relato, é nítido que o termo “santo”, ligado diretamente ao Catolicismo, foi proferido pelo sacerdote para demonstrar que na Imagem Sagrada estão incluídos “todos os santos de religiões diversas, deuses, demônios, entidades e até mesmo os profetas de outras religiões, como o próprio Jesus Cristo”:

Sendo assim, fundamentado pelo ensinamento dos três mil mundos instantâneos, algo aparentemente inanimado como essa imagem no altar, uma simples matéria, pode através de uma cerimônia de consagração invocar o Buda Primordial para ali habitar. Assim, por essa devoção, a imagem recebe sua luz e energia, e isso acontece o tempo todo, toda hora mesmo. Mas temos que lembrar a importância dessa representação, que precisa estar completamente baseada na teoria do Sutra Lótus e ser consagrada pela oração do *Namumyohourengekyou*. Caso contrário, ela terá apenas o nome de “Imagem Sagrada”, um simples “objeto de adoração”, totalmente vazio e sem conteúdo. É esse o mais importante cuidado que devemos ter. Todos os seres do que chamamos de “Dez mundos”, que compõem a totalidade dessa Imagem Sagrada, estão voltados para o *Namumyohourengekyou*, orando e devotando o mantra. Todas essas divindades e seres só exercem sua força quando unificados pelo *Gohonzon*, sendo uma heresia retirá-los de dentro do *Gohonzon* e devotá-los de forma externa ou fragmentada. É por isso que não temos em casa nenhum tipo de santinho ou outra imagem. Porque isso iria caracterizar essa fragmentação (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Por causa dessa natureza suprema, por representar e consistir (n)o Buda Primordial, é possível notar um intenso cuidado em relação à Imagem e ao Altar

²⁵⁶ BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 4, n. 33. São Paulo, 2002, p. 21.

²⁵⁷ BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 7, n. 72. São Paulo, 2005, p. 09.

Sagrado. Durante a limpeza do *Gohouzen* (zelo ou *Okyuudi*), por exemplo, todos os sacerdotes e fiéis (*gohouzen gakari*) utilizam máscaras sobre o rosto, com o intuito de impedir que a expiração atinja o Altar, em um sinal de extremo respeito e devoção. Consiste em uma prática pessoal, que tem como objetivo a preparação para que o indivíduo estenda o mesmo respeito para as demais pessoas e seres *senscientes*.

Nas palavras do Correia *Odoshi*:

No *Gohonzon* todos os tipos de existências e estados estão representados e se encontram vivos na sua forma essencial, demonstrando a unicidade universal e orando junto com a gente. Também chamamos costumeiramente de “Imagem Sagrada”, que também representa o nosso verdadeiro ser. Por fazer parte da nossa natureza primordial essa imagem é digna de veneração e devoção. Faz parte da nossa mais pura e única natureza. Ao nosso modo de ver, algo a ser venerado deve possuir essas características, né? Pois do contrário não passaria de mais uma criação, fruto da imaginação ou mais uma ideia humanamente imperfeita. Algumas pessoas perguntam: Se faz parte do nosso ser, então por que precisa estar representada? Não bastaria mentalizar? Teoricamente, a resposta é sim! Porém, praticamente, não! Ou seja, o ser humano, sem nenhum alvo com o qual possa se identificar pela prática vai se perder facilmente. Seria o mesmo que querer se arrumar sem ter um espelho que o demonstre verdadeiramente como é, ou caminhar no deserto sem ter nenhuma direção como base. Por fim, acabará não praticando por não ter como verificar o quanto é capaz de praticar ou demonstrar. Por isso é que na HBS, antes mesmo da importância da fé, temos a demonstração dela a partir do Zelo, que é o *Okyuudi* ao altar. Além disso tudo que falei, o *Gohonzon* também é venerável por apresentar as “Três Virtudes” de quem é digno de veneração: Virtude do soberano, que rege a Lei da causa e do Efeito, está acima de tudo e é independente da mutabilidade universal. Ela representa o elo entre os seres de modo universal. Tem a “Virtude do Mestre”, que são aqueles que transmitiram pessoalmente os ensinamentos e nos conduzem à Iluminação. E tem também a “Virtude do Pai”, que é a nossa origem essencial, o Buda Primordial mesmo! O Sutra Lótus, dentro da vasta coletânea de ensinamentos budistas é o único direcionado a nós. Ou seja, possui a capacidade de nos salvar a partir daquilo que podemos oferecer: a fé, praticada a partir da oração repetitiva do *Namumyouhourenguekyou*, que representa a causa, essência e semente da Iluminação (Correia *Odoshi*, maio de 2011).

Após os cumprimentos ao *Gohonzon* e aos Altares dos Grandes Mestres e Póstumo, já descalços, os sacerdotes tomam os seus lugares nas mesas e cadeiras sobre o Altar principal, iniciando o culto. Neste sentido, convido o leitor a escutar uma cerimônia matinal realizada no Templo *Seifuji*, na cidade de *Osaka* (Japão). Para tanto, é necessário que instale o aplicativo *grátis* “QR Code Reader”²⁵⁸ 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

²⁵⁸ “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.

“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”(▶).



A seguir, reproduzo na íntegra o roteiro dos ensinamentos e preces do *Asamaeri* da HBS do Brasil, que intercala as orações e cânticos em japonês e suas respectivas traduções, na língua portuguesa, embora algumas preces ainda não tenham uma versão correspondente em português²⁵⁹. Além disso, é importante notar que entre um conjunto de orações (realizado primeiro em japonês e, depois, em português), ocorre a prática do *Odaimoku*, com a recitação repetitiva do mantra *Namumyohourengekyou* ritmada pela batida das mãos, pelas vozes e pelos instrumentos musicais, que normalmente dura mais de cinco minutos ininterruptos.

Quadro 2: roteiro dos ensinamentos e preces

Enunciado de penitência	Sangue Mon (Enunciado de Penitência, na língua japonesa)
“Para eliminar o carma negativo Que acumulei desde um passado remoto A partir da presente existência Até atingir o estado de Buda Devotar-me-ei à imagem sagrada	“Mushi-irai houbou zaishou shoumetsu, kondin yori bus-shi ni itarumade, tamoti tatematsuru Honmon no Honzon, Honmon no Kaidan,

²⁵⁹ Como foi relatado na primeira parte da tese, uma parte considerável dessas traduções foi realizada pelo Correia *Odoshi*.

<p>A doutrina e a oração sagrada Causa, essência e semente da Iluminação Transmitida pelo Jyougyou Bossatsu <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i>".</p>	<p>Honmon Digyou, happon shen Jyougyou shoden, Hon-ni geshu no, <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i> <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i> <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i>".</p>
<p>Oração de invocação</p>	<p>Kandyou Mon</p>
<p>Ainda não existe tradução.</p>	<p>Nyorai metsugo, gogohyaku-saishi kandin Honzon-shou ni iwaku, ima hondi no shaba sekai wa sansai wo hanare, shikou o idetaru dyoudyuu no dyoudo nari. Hote sude ni kako nimo mes-sezu, mirai nimo shouzezu, she motte doutai. Kore sunawati koshin no sanzen gussu sandyu seken nari. Shakumon dyuushihon ni imada kore o titamawazu, Hekyou no uti ni oite mo diki midyuku no yueka, kono Honmon no kandin, <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i> no godi ni oite wa, Hote nao Mondyu Yakuou tou ni, kore o fuzushi tamawazu, ikani iwan ya sono igue oya, tada diyu sengai o meshite happon o toite kore o fuzushi tamou. Sono Honzon no teitaraku, hondi no shaba no ue ni houtou kuu ni koshi, tattyu no <i>MYOHOURENGUEKYOU</i> no sayuu niwa,</p>

	<p>Shakamunibutsu Tahoubutsu Shakusson no Kyoudi wa, Jyougyou tou no shibossatsu, Mondyu Miru tou no shibossatsu, no kenzu toshite matsuzo ni koshi, Shakke Tahou no daishou no Shobossatsu wa, banmin no daidi ni shoshite, Unkaku guekkei o miruga gotoshi, dippou no Shobutsu daidi no ueni sho suru wa, shakubutsu shakudo o hyoussuruga yue nari kaku no goti no Honzon wa, zaisse shidyuu yonen ni kore nashi, hatinen no aida nimo tada Happon ni kaguiru, Hontyou shamon, Nitiren gossen, daidi daihi daion housha <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i>".</p>
<p>Verso do Sol e da Lua (em português)</p>	<p>Nitigati no mon (Verso do Sol e da Lua, em japonês)</p>
<p>Assim como o luar e a luz do sol eliminam a escuridão de todos os cantos, esta pessoa agirá neste mundo de decadência, iluminando a escuridão do sentimento dos seres, convertendo inúmeros Bossatsus, finalmente conduzindo-os à Suprema Condição. Portanto, aquele que tem fé, ouvindo as vantagens dessas virtudes, após meu regresso à condição de Buda Primordial, deverá receber e transmitir este Ensino.</p>	<p>Nitigati no koumyou no yo ku moro moro no yuumyou o nozo kuga gotu. Kono hito se ken ni gyoudite. Yu shudyou no yami o messhi. Muryou no bossatsu o shite. Hikkyou dite itidyuu <u>nidyuu</u> seshi men. Kono yueni tiaran mono kono kudu no ri o kikite waga metsudo no noti ni oite. Kono kyou o dyudi subeshi. Kono hito butsudo ni oite ketsudyou shite utagai aru koto nashi. <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i> <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i> <i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i></p>

<p>Este Homem, procedendo desta maneira, certamente alcançará a Iluminação.</p> <p>Não há dúvidas quanto a isso.</p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU.</i></p>	
<p>Verso do Buda Primordial (em português)</p>	<p>Kuongue no Mon (Verso do Buda Primordial em japonês)</p>
<p>Presto homenagem, pronunciando o Odaimoku, aos seguintes Budas, Bossatsus e Divindades:</p> <p>Ao Buda Primordial Shakyamuni; Ao Buda da Torre do Tesouro Tahoo,</p> <p>que demonstrou a veracidade da Sutra Lótus;</p> <p>Àqueles que são emanações de Buda, provenientes das Dez Direções;</p> <p>A todos os Budas do Passado, Presente e Futuro;</p> <p>A todos os Bossatsus dos Três Mil Mundos, incontáveis como os grãos de areia, assim como aos Quatro Grandes Bossatsus Joogyoo, Muhengyoo, Jyoogyoo e Anryuugyoo;</p> <p>A todos os Bossatsus: Fugen, Monju, Yakuoo, Miru, Shukuoooge, Jooshoojin e mais vinte mil, oitenta mil e oito bilhões de Bossatsus e divindades das Dez Direções;</p> <p>A Sharihotsu, Muren, Kashoo, Anan e mais mil e duzentos Sraavakas (Shoomon) e Aos doze mil bhiksus, das Dez Direções do Mundo;</p> <p>Aos Grandes Mestres e antecessores virtuosos que expandiram e transmitiram o Sutra Lótus</p>	<p>Namukuon ditsuyou Shakamuni Nyorai,</p> <p>Shoumyou Hke Tahou buttou Dippou fundin,</p> <p>Sanze Shobutsu, Jyougyou, Muhengyoo,</p> <p>Dyougyou, Anryuugyoo, Senzekai, Midin tou,</p> <p>Shodai Bossatsu, Funguen Mondyu, Yakuou,</p> <p>Miru, Shukuougue, Dyoushoudin,</p> <p>Niman hatiman hatidyuman nu,</p> <p>Dippou sekai, issai, Bossatsu, Sharihotsu,</p> <p>Muren, Kashou, Anan, sennihyaku man, nissen,</p> <p>Dyppou sekai shoumon engaku naishi, Sangu dendou, Hke guzzu,</p> <p>Daishi Sendu, Itidyou youfu,</p> <p>Mappou Shoudou, Renshi Daidi, Ryusshi Shounin, Daidai soshi, Ekou kuyou,</p> <p>Myouhou kushou Kououssan Kudu, Baizou houraku ikou zouyaku Godi</p> <p>Myouhou, riyaku shudyou, daibon dennou, shakudaikannin, Dizai Dai dizai,</p> <p>Nitigati Myoudyou, Shoshou shuku tou, Shidai Tennou, Dyuurassetinyo,</p> <p>Tenryu hati bu, Dindin Suidin, Endyuu sugo,</p> <p>Daishou Shodin, Ekou kuyou, Myouhou kushou,</p> <p>koussan Kudu baizou houraku, Ikouzouyaku</p>

pelos Três Países;

Ao Grande Nichiren, Mestre da Era de Decadência, que transmitiu a quintessência do Caminho Supremo;

Ao Grande Mestre Nitiryu e Mestres Sucessores;

A Eles ofereço e transfiro a virtude da pronúncia do Namumyouhourenguekyou;

homenageando a todos; suplico a intensificação de suas luzes,

a benção dos ensinamentos, a propagação e a proteção do Namumyouhourenguekyou, gerando bênçãos a todos os seres.

Às Divindades: Daibondennoo, Shakudaikannin, Jizai, Daijizai;

Ao Sol, à Lua, à Vênus e a todas outras Constelações,

aos Quatro Grandes Reis Divinos, às Dez Divindades Femininas, aos seres celestes e aos Naagas das Oito Espécies de Guardiães,

às Divindades da Terra e da Água e a todas as Grandes e Pequenas Divindades protetoras da Religião Integral e Perfeita.

A Eles ofereço e transfiro a virtude da pronúncia do

NAMUMYOUHOURENGUEKYOU,

homenageando a todos, suplico a intensificação de suas luzes, a Benção dos ensinamentos, a propagação e a proteção do *NAMUMYOUHOURENGUEKYOU,* gerando bênçãos a todos os seres.

Que o Céu e a Terra sejam eternamente prósperos;

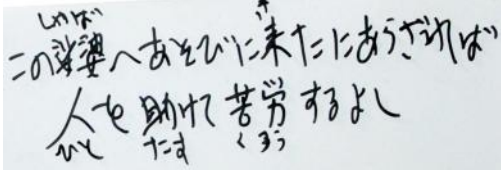
Godi Myouhou, Riyaku Shudyou,

Tentyou dikyu Kudo annon, Shoudan seshu, sussai enmei,

Goudyu keraku, Soshi Shouryou tou menmen kakukaku, Shur-ri shoudi

shoudai Bodai, naishi, Houkai byoudou riyaku

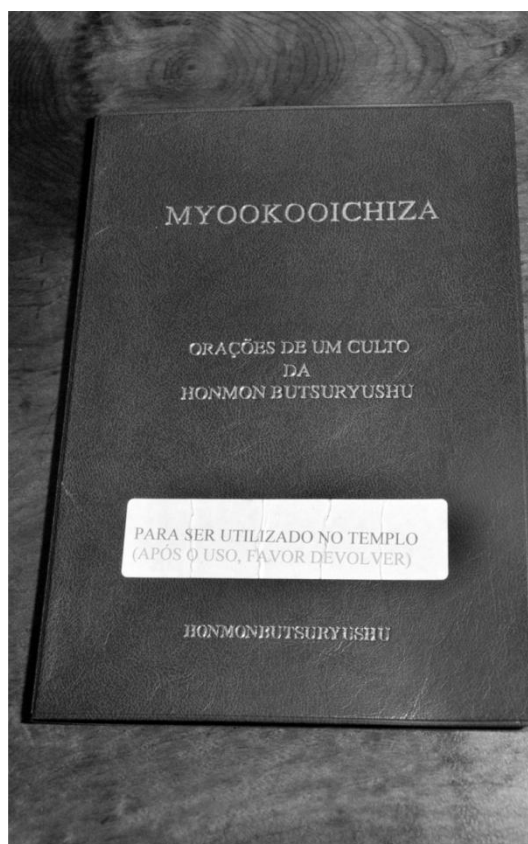
<p>Que os seguidores sejam livres de infortúnios, tenham vida longa e atinjam a felicidade eterna.</p> <p>A todas as almas suplico a libertação das sucessivas transmigrações, atingindo a Grande Iluminação,</p> <p>e que todos os seres recebam igualmente as bênçãos.</p>	
<p>24 Palavras Dármicas</p>	
<p>Eu vos respeito profundamente, de maneira nenhuma vos desprezo.</p> <p>Isso justamente porque vós todos, ao praticardes o Caminho de Bossatsu, certamente atingireis a iluminação</p>	<p>Esta oração não é recitada no idioma japonês.</p>
<p>Lema da HBS</p>	
<p>Oramos pela harmonia do Universo, através da prática de virtudes, do aperfeiçoamento espiritual e da solidariedade dos seres</p>	<p>Esta oração não é recitada no idioma japonês.</p>
<p>Perfil da Prática</p>	
<p>Tenha a prece no coração a voz na oração e o corpo a disposição do Darma Sagrado</p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i></p>	<p>Esta oração não é recitada no idioma japonês.</p>
<p>Enunciado de penitência</p>	<p>Sangue Mon (Enunciado de Penitência)</p>
<p>Para eliminar o carma negativo</p>	<p>Mushi-irai houbou zaishou shoumetsu,</p>

<p>Que acumulei desde um passado remoto</p> <p>A partir da presente existência</p> <p>Até atingir o estado de Buda</p> <p>Devotar-me-ei à imagem sagrada</p> <p>A doutrina e a oração sagrada</p> <p>Causa, essência e semente da Iluminação</p> <p>Transmitida pelo Jyougyou Bossatsu</p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i></p>	<p>kondin yori bus-shi ni itarumade,</p> <p>tamoti tatematsuru</p> <p>Honmon no Honzon,</p> <p>Honmon no Kaidan,</p> <p>Honmon Digyou,</p> <p>happon shen</p> <p>Jyougyou shoden,</p> <p>Hon-ni geshu no,</p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i></p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU</i></p> <p><i>NAMUMYOUHOURENGUEKYOU.</i></p>
<p>Discurso religioso proferido e comentado pelo celebrante (português) e repetido no Culto Vespertino. Normalmente, é realizado um discurso diferente todos os dias, sempre em versos, que foram escritos pelos três grandes mestres: <i>Nichiren</i>, <i>Nitiryu</i> e <i>Nissen</i>:</p>	<p>Discurso religioso proferido e comentado pelo celebrante (japonês)</p>
<p>“Não veio a este mundo para se divertir</p> <p>É por isso que sofre para salvar as pessoas”²⁶⁰.</p>	

Fonte: elaborado pelo autor.

²⁶⁰ Este verso é uma tradução de um ensinamento de autoria do fundador da HBS, mestre *Nissen Shounin*, que foi proferido no final da cerimônia pelo Correia *Odoshi*. Em um quadro localizado dentro do *Hondo* da Catedral *Nikkyoji*, o mesmo sacerdote havia grafado este verso na forma original, em *kanji*, que pode ser notado na imagem ao lado do verso traduzido para o português. Nela, existem duas fileiras maiores de grafias, nas quais está escrito: “*Kono sekai he assobi ni kita ni arassareba hito wo tassukete kurou suruyo*”. Além disso, é notável que sobre a primeira fileira de *kanjis* e abaixo da segunda fileira, em tamanho menor, o Bispo Correia tenha escrito o mesmo verso em *hiragana*, um ideograma mais simples de ser compreendido pelos adeptos, visto que nem todos, mesmo os japoneses, dominam a leitura do *kanji*.

É necessário mencionar, ainda, que os *Asamaeri* no Japão seguem o mesmo roteiro de orações contido no livro litúrgico da HBS, o *Myookooichiza*, escrito em japonês (*kanji*), obviamente sem o acréscimo das traduções em português, que pode ser visto nas duas fotografias que se seguem. O que é possível notar nos Cultos Matinais nipônicos, é que a entoação do *Odaimoku* prolonga-se por períodos mais longos que no Brasil, o que, basicamente, “compensa” o tempo utilizado pelas traduções em português, sendo que os *Asamaeri* duram em média uma hora nos dois países.



Foi o mestre *Nissen Shounin* quem instituiu a propagação do *Odaimoku* através da prática do *Myookooichiza* e das orações que constam neste volume. Segundo o Correia *Odoshi*:

As orações de muitas *seitas* representam apenas relatos de fatos históricos, lendas ou palavras consideradas sagradas ou confortantes. São lidas ou cantadas nos rituais religiosos, mas apesar de louvar entidades sagradas, não possuem fundamento algum de que pode nos proporcionar a mútua felicidade dos seres. Muitas vezes sequer possuem ligação com a nossa realidade. O mestre *Nissen* estabeleceu o *Myookooichiza* em junho de 1878, tendo em vista que a HBS foi fundada no dia 12 de janeiro de 1857, depois de duas

décadas de expansão, e no ano de homenagem aos 600 anos de falecimento do Grande Mestre *Nichiren*. A meta nessa época era converter 10.000 novos fiéis e aí o mestre *Nissen* modernizou vários detalhes. Estilizou o *Butsumaru*, introduziu o tambor, que é o *Taiko*, os bastões de percussão, o xilofone e outros. Mas é importante dizer que o mestre *Nissen* “estabeleceu” e não “criou” ou “inventou” o *Myookooichiza*. Ele não desprezou as tradições budistas e os próprios ensinamentos de Buda, mas padronizou o modo como deveria ser realizado um ritual religioso, de acordo com os ensinamentos dos grandes mestres que o antecederam, o *Nichiren* e o *Nitiryu* (Correia *Odoshi*, maio de 2011).

Dessa forma, o mestre *Nissen*, através da instituição do *Myookooichiza*, teria padronizado as orações de forma compreensível e contendo os fundamentos indispensáveis para a prática principal, a oração do *Namumyouhourenguekyou*.



Porém, após mostrar de forma esquemática e rígida o quadro das orações da HBS durante um culto rotineiro, é fundamental estabelecer que essas cerimônias são riquíssimas, repletas de gestos, posturas, recitações e objetos sagrados. Além da prática do *Odaimoku* em si, diversos elementos são (con)sagrados pelo celebrante nos *Asamaeri*, através da recitação do *Namumyouhourenguekyou*: os cartões de prece, o *Odyuzu*, o *Omamori* e o *Okoussui*, tornam-se, dessa forma, capazes de curar e amenizar os males do que se convencionou chamar de “doença”, utilizando-se um termo estritamente biomédico.

Neste sentido, é possível perceber que esses “objetos” estão diretamente relacionados a um conceito chave na HBS: o *karma*, princípio hinduísta herdado e adaptado pelo Budismo, já que o Buda Histórico nasceu exatamente nesse contexto religioso, sendo influenciado por diversos mestres e práticas hindus. O *karma* reflete a “lei da causa e efeito”, ao afirmar que qualquer ato ou pensamento, por mais

insignificante e inofensivo que pareça, retornará ao indivíduo com igual impacto. Assim, se uma pessoa tem um pensamento ou ação ruim em relação a ela mesma ou a outro ser *sensciente*, ativando uma das 108 imperfeições mundanas, esta será devolvida com uma potência que abalará a sua integridade física, emocional e/ou espiritual.

Dessa forma, alguns segmentos budistas acreditam que o poder da meditação através dos mantras auxilia na eliminação do *karma* negativo, dando fim ao ciclo (ou fluxo) de renascimentos e mortes (chamado *Samsara*) e levando, após incontáveis existências, ao *Nirvana* ou Iluminação, objetivo último da religião. A HBS, especificamente, utiliza o mantra *Namumyouhourenguekyou* contido no Sutra Lótus, considerando-o não como uma simples prática meditativa, mas principalmente como uma oração, imagem e doutrina sagrada, capaz de eliminar tal *karma* negativo pelo “simples” ato da recitação.

No limite, o poder do *Odaimoku* está associado diretamente com a cura de males físicos, espirituais e psicológicos. Assim, essa oração tensiona um modelo exclusivamente biomédico da saúde e da doença, que reproduz um ideal positivista ao impor um modelo teórico fechado, em que o usuário do serviço (o doente, no caso) não participa ativamente do processo de cura, “além de dissociar a saúde e a doença dos aspectos e dimensões históricos, sociais e culturais dos indivíduos” (Sena et al, 2012, p. 13)²⁶¹.

Portanto, levo em conta o fato de que, embora não descarte a existência de fatores biológicos como causa das doenças, tampouco das práticas e cuidados médicos capazes de solucionar ou amenizar o sofrimento físico, a HBS coloca como causa primeira desses males a herança do *karma* negativo, adquirido nessa ou em outra existência. A forma de uma pessoa eliminar esse *karma*, que é o efeito (a doença ou o mal que a acomete) de uma ação negativa, seria pela recitação do *Odaimoku*. Assim, os equilíbrios físico, mental e espiritual, segundo os preceitos da HBS, só podem ser alcançados através da prática do Sutra Lótus, que também é expressa e se manifesta no conjunto de objetos que se tornam (con)sagrados e com faculdades curativas, através da recitação do mantra *Namumyouhourenguekyou*.

²⁶¹ Para Maués (2009), ao invés de considerar um modelo da saúde exclusivamente biomédico, é necessário levar em conta um amplo e complexo sistema cultural de saúde, que inclui especialistas não reconhecidos oficialmente, como benzedeiros, curandeiros, xamãs, pajés, pastores, padres, pais de santo, entre outros, “cujas terapêuticas de cura são produtos de variados tipos de *bricolage* que têm raízes em práticas milenares de diferentes tradições filosóficas, teóricas, mágicas e de misticismo” (2009, p. 125).

Tal ponto é comprovado pelo enunciado de penitência, proferido em todos os cultos da HBS:

Para eliminar o karma negativo
 Que acumulei desde um passado remoto
 A partir da presente existência
 Até atingir o estado de Buda
 Devotar-me-ei à imagem sagrada
 A doutrina e a oração sagrada
 Causa, essência e semente da Iluminação
 Transmitida pelo *Jyougyou Bossatsu*
Namumyouhourenguekyou.

O primeiro “objeto” que destaco, neste sentido, é o *Odyuzu*, uma espécie de “terço budista”, como é denominado na HBS do Brasil²⁶², visto no fotografia a seguir. Em sânscrito, dialeto indo-arábico antigo do Norte da Índia (local onde surgiu o Budismo), o termo que designa o *Odyuzu* é “japamala” (“japa” quer dizer “murmurar” e “mala” significa “cordão de contas”). Utilizado por muitas escolas, como pelos budistas tibetanos e por várias ramificações do Budismo japonês (HBS, *Nichiren Shu*, *Nichiren Shoshu*, Budismo de Terra Pura, Zen-budismo, etc.), consiste em **um colar composto por contas oriundas de diversos materiais. Ele normalmente é feito de madeira**, mas pode ser confeccionado com frutos de árvores, ferro, bronze, pérolas, jade, cristal, plástico, vidro, pedras, etc.

²⁶² Em outras ramificações que atuam no Brasil, este terço também é designado como “rosário”.



Assim como o “*ku-kolisha*”, um medicamento fortificante feito de folhas e raspas de casca de árvores que Victor Turner (1967) observou no contexto do *Mukanda*²⁶³, representa características importantes ligadas ao material de sua fabricação, como força, resistência, proteção, purificação e masculinidade/feminilidade²⁶⁴, o *Odyuzu* possui vários significados referentes aos materiais que lhe dão origem. Quando é feito de um composto resistente e opaco (como o ferro, bronze, pérolas ou plásticos duros), mostra características como força, resistência e proteção. Se for moldado com elementos translúcidos, como vidros, cristais e jade, enfatiza a transparência/transcendência e a purificação.

De fato, esse “terço” possui outros significados simbólicos. A sua função “primeira” é ajudar na realização de cálculos, como sugere o termo “contas”. Ele serve para o fiel quantificar certa prática religiosa, como, por exemplo, o número de vezes que orou o *Odaimoku*²⁶⁵.

Seguindo a tradição, **um *Odyuzu* possui 108 contas pequenas, que representam as 108 paixões ou imperfeições mundanas**²⁶⁶ (como a cobiça, a

²⁶³ Importante ritual de circuncisão dos *ndembus*.

²⁶⁴ Por causa de algumas liberarem seiva branca, que representam simbolicamente o sêmen e/ou o leite materno.

²⁶⁵ O terço católico possui uma função semelhante, ao servir para que o devoto quantifique o número de vezes que realizou determinada oração, como, por exemplo, o “Pai Nosso”.

²⁶⁶ Abuso, escárnio, mentir, achar que sabe tudo, falsidade, mesquinhez, agressão, falta de compreensão, negatividade, altivez, falta de misericórdia, obsessão, ambição, falta de vergonha, obstinação, ânsia por poder, furtividade, ódio, antipatia, ganância, ódio de si mesmo, arrogância, garrulice (falar demais), opressão, autoritarismo, gula, orgulho, baixeza, hipocrisia, ostentação, belicosidade, hostilidade, pessimismo, blasfêmia, humilhar, praguejar, brigar, ignorância, praticar a maldade, capricho, ilusão,

mentira, a arrogância, a ignorância, a soberba, a inveja e a teimosia), além de mais quatro de tamanho e cores diferentes, que representam os Quatro *Bossatsus* Primordiais²⁶⁷ (*Jyougyou, Muhengyou, Dyougyou, Anryuugyou*), somando um total de 112 contas. Além disso, existem duas contas ainda maiores, que representam os Budas *Shakyamuni* (Buda Histórico, à esquerda) e *Tahou* (Buda dos muitos Tesouros, também tido como Buda testemunha do Sutra Lótus, à direita). Ainda segundo os preceitos da HBS, os antigos budistas utilizavam o *Odyuzu* para “contar as súplicas que faziam diante de uma imagem. Acreditavam que cada súplica extinguiu uma das paixões mundanas que possuíam.”²⁶⁸

Outra importante ilustração (metafórica/imagética) do *Odyuzu* é a forma na qual ele é manipulado. O devoto deve unir as mãos em postura de devoção, chamada de *Gashou*. Desta maneira, as 108 paixões humanas, representadas pelas 108 contas menores do terço, ficam esmagadas entre as quatro contas médias, que representam os *Bossatsus Primordiais*, e as duas contas maiores, que representam os Budas.

Ao esmagar as 108 paixões mundanas, o que o fiel da HBS realiza, segundo a tradição religiosa, é eliminar os desejos que geram o *karma*. A fé no Mantra Sagrado *Namumyohourengekyou* seria capaz, assim, de eliminar o *karma* negativo, através da sua recitação incessante. O *Odyuzu*, neste caso, é um objeto religioso consagrado pelo mantra e que também possui uma segunda forma de manipulação, observada durante a entoação do Mantra Sagrado. Nestes momentos, ele é seguro em apenas uma das mãos (normalmente a mão esquerda), já que a outra é utilizada para ritmar a prática do *Odaimoku*, sendo batida sobre a perna direita.

praticar artimanhas, censura, impostura, presunção, ciúme, imprudência, pretensão, cobiça, indelicadeza, prodigalidade, cobiça por dinheiro, indiferença, raiva, cobiça sexual, infidelidade, rancor, cometer excessos, inflexibilidade, rapacidade (hábito de roubar), crueldade, ingratidão, ridicularizar, degradação sexual, insaciabilidade, sadismo, desatenção, insatisfação, sarcasmo, descaramento, insensibilidade, sedução, descontentamento, insidia (emboscar), ser calculista, desejo de fama, intolerância, ser maligno, desonestidade, intransigência, soberba, desprezo, inveja, teimosia, desregramento, ira, ter um coração duro, desrespeito, irresponsabilidade, tirania, dipsomania, (ou alcoolismo), jogos de azar, tortura, discordar, julgar precipitadamente, vaidade, dogmatizar, luxúria, vingança, dominação, machucar, violência, egoísmo, manipulação e volúpia.

²⁶⁷ Os quatro *Bossatsus* Primordiais são seres de sabedoria elevada, designados pelo próprio Buda Primordial para disseminar a oração sagrada *Namumyohourengekyou*, pelos quatro cantos do universo.

²⁶⁸ BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 6, n. 58. São Paulo, 2004, p. 04.



Já o *Omamori* é chamado no Brasil de “protetor pessoal” e pode ser visualizado nesta última imagem apresentada. Consiste em um amuleto dado a um “simpatizante” ou “admirador” da HBS, no momento em que ele oficializa o seu desejo de ingressar na religião, passando por um ritual de iniciação chamado no Brasil de “Batismo Budista”. Assim como o *Odyuzu*, o *Omamori* só pode ser adquirido (também nas lojas dentro dos templos) por uma pessoa que é ou se tornará adepta da religião, por meio do mesmo processo de consagração do *Odyuzu* feito durante uma cerimônia religiosa. Ele serve para proteger o futuro fiel de diversos males, sejam doenças físicas, psicológicas e/ou espirituais, causados por algum *karma* negativo acumulado.

A depressão, por exemplo, é considerada uma doença ocasionada, na visão da HBS, pela ansiedade, que consistiria em um tipo de descontrole espiritual. Embora a religião admita a existência de várias causas para a depressão, eles afirmam que tanto o problema quanto a cura existem dentro de cada ser, que sempre está predestinado à Iluminação. Para tanto, a *Honmon Butsuryu-shu* coloca a fé no Sutra Lótus, tal como o Buda teria feito, como o melhor dos remédios, pois não só cura as doenças naturais, como também as doenças *kármicas*. Esse poder de proteção ocorre porque, assim como o *Odyuzu*, o *Omamori* também é levado ao Altar Sagrado pelo *gohouzen gakari*, no começo do Culto Matinal, para ser consagrado pelo *Odaimoku*. Além disso, tal objeto

religioso deve ser utilizado o tempo inteiro no pescoço, como forma de proteção, como defesa contra o “mal olhado”, escudo (defesa física) contra acidentes e para a manutenção da saúde e da vida.

Neste sentido, o *Omamori* –, assim como os demais objetos consagrados pelo *Odaimoku* –, apresenta uma espécie de eficácia simbólica, no sentido que nos fala Lévi-Strauss (1975 [1949]) em relação às experiências mágicas dos xamãs (ou feiticeiros²⁶⁹). Segundo o antropólogo, “não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas”. Mas Lévi-Strauss ressalta que “a eficácia da magia implica em crer na magia”, fato que está alicerçado sobre três aspectos que se complementam: a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; a crença do doente no poder do feiticeiro; e na confiança e nas exigências da opinião coletiva, “que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça” (LÉVI-STRAUSS, 1975 [1949], p. 195).

Embora o xamã (ou feiticeiro) consiga curar uma parcela dos pacientes ao fazer uso de elementos medicinais²⁷⁰ semelhantes aos utilizados pelos médicos denominados “civilizados”, Lévi-Strauss enfatiza que o elemento essencial na eficácia simbólica reside na outra extremidade do sistema, isto é, no polo coletivo que inclui o paciente e o seu grupo. É para isso que chamo a atenção de forma análoga, no caso do *Omamori*, cuja eficácia de cura e proteção não é estabelecida por um xamã, mas pelo próprio Buda Primordial (através da Imagem Sagrada) e, principalmente, pela fé que os adeptos depositam nesse “objeto”.

É também nesta concepção que entra em cena outro objeto sagrado, que possui muita importância para a HBS. **Chamada de *Okoussui*²⁷¹, a “água sagrada” ou “água benzida”, como é denominada no Brasil, é considerada pela religião como um remédio, que age através da fé (fotografia a seguir).** Os seguidores da doutrina acreditam que, através da força da oração *Namumyouhourenguekyou*, a água torna-se benzida, propiciando a quem a ingere inúmeras graças, como, por exemplo, a cura de doenças graves.

²⁶⁹ Lévi-Strauss (1975 [1949]) ressalta a existência e o uso dos termos “xamãs” e “feiticeiros”, sendo que cada um deles convêm para denotar o tipo de atividade específica realizada em determinada região do mundo.

²⁷⁰ Como as ervas, por exemplo, dos quais são extraídas substâncias que, combinadas, compõem os remédios da medicina ocidental.

²⁷¹ Água que se torna sagrada após receber a virtude da oração do *Namumyouhourenguekyou* (BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 6, n. 57. São Paulo, 2004, p. 20).



O *Okoussui* está presente em pequenos recipientes em todas as mesas dos sacerdotes sobre o Altar, sendo ingerido pelos mesmos no decorrer das cerimônias. É considerado, ainda, o *Namumyouhourenguekyou* em sua forma líquida. Por isso, geralmente ora-se o *Odaimoku* ao ingerir o *Okoussui* e, segundo a tradição, aquele que oferece a “água benzida” tem o dever de explicar que a sua eficácia está associada à recitação do Mantra Sagrado.

Se faltar com esta explicação, então o *Okoussui* perderá um de seus importantes efeitos além da cura, o efeito psicológico, que é fazer a pessoa acreditar naquilo diferenciadamente de um remédio, ou seja, pela fé, que ela pode curar-se independente de qualquer atestado negativo que possam lhe apresentar (BUTSURYU-SHU, 2004, p. 20).

Além disso, o ato de beber o *Okoussui* também é ritual. Ele não deve ser utilizado para fazer outro tipo de bebida (suco, café ou chá, por exemplo) ou para tomar um remédio para ajudar na cura de alguma doença. Deve ser ingerido, assim, sempre na sua forma pura, sem misturas. A explicação é que, ao seguir esta norma, a fé do devoto estará 100% canalizada no *Namumyouhourenguekyou*, e não 50% no *Namumyouhourenguekyou* e 50% no remédio. Para a HBS, o *Okoussui*, que deve ser utilizado (bebido) até a última gota, não apenas se diferencia dos demais remédios,

como deve, pelo modo espiritual, ser colocado acima de todos eles. Contudo, embora haja essas restrições, é fundamental mencionar que, no Budismo HBS, não existe uma proibição taxativa, já que:

O Budismo não proíbe, mas insere consciência. Se mesmo assim a pessoa continuar acreditando que mesmo misturando está lhe fazendo bem, aos poucos devemos conduzi-la a partir desta “crença” (que nos favorece na orientação) a praticar corretamente com o passar do tempo. Ensinamos somente o que é certo, porém, se a pessoa não colabora totalmente, então devemos graduá-la aos poucos, afinal essa persistência e compaixão da nossa parte é o ingrediente mais importante desse processo de orientação e cura pela fé (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

O *Okoussui* é uma “água benzida” que também agrega significados genéricos de “bondade”, “pureza”, “sorte” e “vigor”. Além disso, é um “remédio que age através da fé” e limpa (ou lava) as impurezas e os males daqueles que a ingerem, **sendo disponibilizado aos fiéis gratuitamente em pequenas garrafas, dentro de todos os Hondos da HBS²⁷², como as mostradas na fotografia a seguir, realizada no Hondo da Catedral Nikkyoji.**



Outro objeto, aparentemente muito mais simples que o *Odyuzu*, o *Omamori* e o *Okoussui* – cuja importância como símbolos rituais condensados é bem evidente –, é

²⁷² Turner, ao falar sobre “os ritos da nascente do rio”, em especial ao processo de “circuncisão dos meninos” *ndembu*, indicará que a água é classificada pelos especialistas no ritual que observa na categoria dos símbolos “brancos”, pois possui a mesma gama de significados que a cor branca (ou a “brancura”). Assim, a água assume, para Turner, qualidades desejáveis como “bondade”, “pureza”, “sorte”, “alimentação” e “vigor”, sendo que uma das funções desses ritos é exatamente “afastar as doenças, lavando-as” (1974, p. 73).

o “cartão de prece”. Esse objeto é usado quando alguém enfermo (ou um parente e/ou amigo) escreve um pedido nesse cartão, que basicamente consiste em um pedaço de papel branco, que contém um campo para escrever o nome do solicitante da prece e outro para o nome daquele a quem se destina a oração. Esses cartões também são encontrados em todos os templos da HBS, tanto no Brasil quanto no Japão, para que seja oferecido ao *Gohouzen* (Altar Sagrado).

Realiza-se, assim, um “cordão de oração” durante todos os cultos matinais da semana, que são diários. Durante esse período, o *Odoshi* pedirá pela recuperação da saúde física, mental e/ou espiritual do solicitante, ou pela sua proteção de todos os males, sempre com o cartão de prece nas mãos e pronunciando o Mantra Sagrado.

Ao pensar em tal “objeto” como um símbolo condensado, é importante notar que o cartão de preces sempre é da cor branca, o que significa algo puro, relacionado com sorte e bondade. O fato de consistir em um pequeno pedaço de papel mostra a sua natureza material, efêmera e frágil, mas, após passar pelo rito de consagração pelo *Odaimoku*, torna-se uma “graça em potencial”, uma oração escrita com um poder extenso.

Além dos objetos (con)sagrados como o *Odyuzu* e o *Omamori*, encontrados em todos os templos e casas dos fiéis brasileiros e japoneses, existe ainda uma prática que deve ser mencionada por ser considerada como “milagrosa” pela *Honmon Butsuryu-shu*. Essa cerimônia faz uso do incenso, um importante “objeto” visto cotidianamente na HBS, e é denominada “*Reapokegan*” ou “Cerimônia dos 100 incensos”. Segundo os meus interlocutores, ela é capaz de curar doentes em estado grave (até mesmo terminais) através da fé no *Odaimoku*.

Esse processo de cura é concebido pelos adeptos como uma benção ou *Goriyako*, que significa “alcançar uma graça no sentido primordial”. Essa “graça” pode ser curar-se de uma doença, superar uma crise financeira ou, em um sentido fundamental, eliminar qualquer causa de sofrimento (físico, emocional e/ou afetivo), abrangendo os três tempos: passado, presente e futuro. Isso é explicado pelo fato da HBS levar em conta que se limitar à vida atual²⁷³ é algo fútil, considerando-se uma religião que ensina sobre a vida atual e as futuras²⁷⁴.

²⁷³ A crítica da HBS às doutrinas religiosas que impõem uma limitação ao tempo presente e a apenas um renascimento provém do termo “*Issekyou*” ou “religião que garante uma só vida”.

²⁷⁴ Em japonês, “*Nissekyou*” ou “religião que lhe garante agora e no futuro”.

O monge *Gyoen* Campos, que ocupa o grau de 4º sacerdote e reside na Catedral *Nikkyoji*, definiu pormenorizadamente os meandros do *Reapokegan*, para ele, uma prática milagrosa:

O grande *Goryako*, que significa benção que eu recebi foi ter encontrado esse caminho. Felizmente, graças ao *Gohonzon*, que é o nome japonês da Imagem Sagrada, eu nunca passei por nenhuma doença grave, nada assim que eu precisasse de uma benção forte para poder me livrar disso. Mas é o que eu falo né, o que fortalece minha fé cada vez mais são as bênçãos que eu vejo dos fiéis que eu tenho contato, os fiéis que eu conheço, as histórias que eu escuto também, as bênçãos que eles recebem. É coisa impressionante mesmo, [...] é igual coisa de televisão. Mas eu acredito, eu acredito. Por exemplo: o pessoal conta que quando a gente precisa de uma benção que é praticamente impossível de conseguir, só um milagre pode salvar, existe uma cerimônia dos 100 incensos, que chama *Reapokegan*. É a prece dos 100 incensos! Precisa de alguma coisa impossível, você faz a prece dos 100 incensos que é bem provável que você vai receber a benção. É uma prática da HBS. Aqui no Brasil pouca gente faz, infelizmente. Mas no Japão, grande parte dos fiéis praticantes mesmo, fazem. Você tem que ficar pelo menos cinco horas por dia rezando, o tempo que for. Tem que se esforçar. Tem que rezar até queimar os 100 incensos. Claro que você pode dividir esse tempo de oração com outras pessoas próximas, amigos e familiares. Então, se tem alguém próximo doente, pega os 100 incensos. Acende um por um, até queimar inteiro, depois vai para o outro. E durante a queima de cada incenso, você tem que rezar o *Namumyouhourenguekyou*, o Mantra Sagrado, incessantemente. Pode parar para descansar, mas daí tem que apagar o incenso e depois continuar de onde parou. Eu falo pras pessoas: “quer sarar? Então, faz a prece dos 100 incensos!” (4º sacerdote *Gyoen* Campos, 27 de maio de 2011).

A fiel retratada a seguir também mencionou sobre essa prática durante a grande cerimônia de inauguração da nova nave (*Hondo*) do Templo *Ryushoji*, em Mogi das Cruzes (SP), no dia 13 de setembro de 2011. Em depoimento emocionado para a audiência do Culto Matinal, ela se disse curada de um linfoma que a acometeu. Embora tenha feito radio e quimioterapia, a fiel afirmou que o tratamento médico não surtia efeito e, após conhecer a HBS e orar o *Odaimoku*, o seu espírito se fortaleceu e o corpo passou a reagir ao tratamento, vencendo o câncer.



A partir desse testemunho, é possível afirmar junto a Langdon e Wiik (2010, p. 02), que os pacientes podem apresentar comportamentos e pensamentos singulares quanto à experiência da doença, assim como noções particulares sobre a saúde e as formas terapêuticas. Tais particularidades não viriam, pois, estritamente das diferenças biológicas, mas das diferenças socioculturais, que teriam na religião um dos alicerces fundamentais. “Igualmente, sustenta-se que as questões inerentes à saúde e à doença devem ser pensadas a partir dos contextos socioculturais específicos nos quais os mesmos ocorrem” (2010, p. 02).

Além desses objetos (con)sagrados pelo *Odaimoku*, ainda é necessário dizer que durante todos os períodos de recitação do *Namumyouhourenguekyou*, os sacerdotes e os fiéis mais graduados tocam, de forma ritmada com o mantra, diversos instrumentos musicais, além dos sinos já mencionados.

O Taiko, que para os ocidentais seria uma espécie de tambor, é um famoso instrumento de percussão japonês. Sua utilidade original remonta ao Japão feudal, onde era usado para motivar as tropas do Imperador, marcar o passo na marcha e anunciar comandos militares. Na HBS, é utilizado constantemente nos cultos pela capacidade de seu som alcançar um grande número de pessoas simultaneamente e marcar o andamento das orações e cânticos. **Costumeiramente é tocado por apenas um sacerdote, que fica localizado em uma das laterais da parte da frente do**

Hondo, abaixo do Altar Sagrado, como mostrado na foto a seguir, realizada na nave do Templo *Seifuji*, em *Osaka*.



Já o *mokkin* é uma espécie de xilofone, normalmente tocado somente pelos sacerdotes, como é possível observar na foto seguinte, na qual o monge Amaral toca o instrumento e é perceptível o rastro deixado pelos movimentos da baqueta em sua mão direita. É composto por duas lâminas de madeira dispostas paralelamente e um bastão (ou baqueta) confeccionado de madeira, borracha ou outros materiais sintéticos (duas fotografias a seguir). Seu som é ritmado, e assim como os demais instrumentos, acompanha a oração sagrada *Namumyouhourenguekyou*.



Embora o *mokkin* seja ressoado somente pelos sacerdotes, cabe aos fiéis mais graduados e aos monges que não contribuem diretamente na celebração dos cultos

tocarem as **clavas**. Elas consistem em dois pedaços (bastões) de madeira (conforme pode ser visto na imagem a seguir) que, ao baterem um no outro, emitem um som **característico**. Os devotos posicionam-se nas primeiras fileiras do *Hondo*²⁷⁵, para que o som emitido agregue intensidade aos demais instrumentos musicais durante o *Odaimoku*. Além dos cultos, as clavos também são utilizadas em celebrações fora do *Hondo* (como nos Cultos Domiciliares e nas Passeatas), pela facilidade de serem transportados. Seus sons se assemelham com os do *mokkin*, seguindo o ritmo da emanção do *Namumyouhourenguekyou*.



Após mostrar a complexidade dos Cultos Matinais, é necessário dizer que presenciei na Catedral *Nikkyoji* e em alguns templos japoneses uma espécie de itinerário de orações²⁷⁶ após a realização das cerimônias²⁷⁷, realizado somente pelos sacerdotes e fiéis mais antigos. Nas ocasiões em questão, os monges deixam o Altar Sagrado

²⁷⁵ Algumas vezes, os sacerdotes que estão no Altar Sagrado também tocam as clavos.

²⁷⁶ Tal roteiro foi acompanhado apenas na Catedral *Nikkyoji*. Porém, ocorre em todos os outros *Oterás*, pois existe uma obrigação, por parte dos sacerdotes, em devotar todos os *Gohonzon* localizados no Templo.

²⁷⁷ Este itinerário de orações poderia ser pensado como períodos “pós-liminares”, seguindo as classificações e definições de Van Gennep (1909) e Turner (1974).

principal em fila indiana, sempre liderados pelo celebrante. Dessa forma, seguem um itinerário pelo *Oterá*, orando o *Odaimoku* durante a caminhada até chegar aos outros Altares Sagrados existentes. No percurso, fazem uso de clavas, pequenos sinos e dos objetos sagrados pessoais (*Odyuzu* e *Omamori*). Em cada um dos Altares do *Oterá*, eles reverenciam as Imagens Sagradas e pronunciam o *Namumyohourenquekyou*, da mesma forma como acontece nos *Asamaeri*.

Os objetos sagrados e os instrumentos musicais também aparecem da mesma forma nos Cultos Vespertinos, chamados no Japão de *Yorumaeri* (“*yoru*” significa “noite” e “*maeri*” significa “prece”). Eles consistem, basicamente, em uma repetição (com alguns cortes de orações) dos Cultos Matinais. Tal cerimônia acontece, geralmente, de segunda a sexta, a partir das 19 horas. Possui uma assiduidade menor por parte dos fiéis, com duração de pouco mais de meia hora. No *Yorumaeri*, como nas demais cerimônias e nos Cultos Matinais, ocorre a ênfase na prática da recitação do *Odaimoku*, com períodos de recitação do mantra *Namumyohourenquekyou* mais curtos do que nos *Asamaeri*.

Até mesmo na prática mais burocrática denominada “reunião sacerdotal”²⁷⁸, os objetos sagrados supracitados se fizeram presentes. Isso porque, após esse encontro no qual os monges debatem as falhas cometidas nas celebrações realizadas no dia anterior, acontece a entoação do *Odaimoku*. Presenciei esse tipo de conferência exclusivamente na Catedral *Nikkyoji*, durante a primeira inserção em campo, realizada em maio de 2011, quando ainda cursava o mestrado. Nessas ocasiões, cada um dos sacerdotes tem o dever de apontar e comentar o erro alheio (de outro monge), como forma de ajudar a aprimorar o comportamento do outro na prática religiosa. E cabe àquele monge que teve a atenção chamada aceitar humildemente a crítica, tentando sempre melhorar, sem replicar o comentário. Segundo o 4º sacerdote *Gyoen Campos*:

A relação entre os sacerdotes é, a minha com eles, eles comigo, é sempre nos orientar. A gente tem que orientar o tempo todo. Às vezes o pessoal entende como bronca, “encher o saco” e tudo mais. Mas não! Na verdade, isso é porque a gente quer sempre buscar o aperfeiçoamento. Se você tem humildade, se você quer buscar se aperfeiçoar, toda orientação é bem vinda. E também como um ato de compaixão você orientar a pessoa, porque você está querendo, também, o aperfeiçoamento dessa pessoa. Se você gosta dela mesmo, se ele é seu amigo, não interessa se vai ficar com raiva, se vai ficar bravo com você. Mas vai lá e orienta essa pessoa, como demonstração de compaixão mesmo (4º sacerdote *Gyoen Campos*, maio de 2011).

²⁷⁸ Obtive relatos posteriores de que essa prática pode ser realizada de acordo com a vontade do Bispo responsável pelo templo.

Em um desses encontros, o Correia *Odoshi* chamou a atenção dos sacerdotes Campos e Barbosa, que segundo ele “estavam conversando sem parar ontem, na reunião com a diretoria da Catedral *Nikkyoji*” (Correia *Odoshi*, maio de 2011)²⁷⁹. Na mesma ocasião, pediu diretamente ao sacerdote *Kyokai*(shi) para que este fosse mais claro ao falar sobre os preceitos da HBS aos fiéis, em referência a um pronunciamento que o monge havia feito durante o último Culto Matinal, “que ficou muito confuso, não deu para entender muito bem” (Correia *Odoshi*, maio de 2011). Todas as vezes que presenciei esses encontros, percebi que a postura dos sacerdotes mencionados foi a de ouvir os comentários do *Odoshi* Correia com atenção e humildade, sem o responder ou, sequer, tentar argumentar²⁸⁰.

6.2 Culto Residencial (ou Visita Assistencial ou Culto Domiciliar)



²⁷⁹ A diretoria de um Templo é composta por fiéis e pelos sacerdotes que ali residem, para solucionar questões como orçamento, balanço financeiro, obras, entre outros. Além disso, a Catedral *Nikkyoji*, por ser o centro administrativo dos *Oterás* no Brasil, responde às demandas dos outros Templos brasileiros.

²⁸⁰ Ao pensar sobre essas reuniões é possível considerar ocasiões como essas como atos liminares que, apesar de mostrarem uma estrutura hierárquica relacionada ao grau ocupado pelo *Odoshi* e pelo fato da maioria dos monges presentes terem sido *minarai* deste mestre, colocam em jogo, por contraste, a *communitas* de que nos fala Turner (1974), vista em uma atividade onde todos os sacerdotes, independentemente do grau que ocupam, possuem o direito de falar e devem, também, escutar os conselhos e sugestões dos demais, em sinal de humildade e desapego que caracteriza, em princípio, as práticas budistas.

Embora tenha dado ênfase e detalhado o contexto dos Cultos Matinais, cerimônias cotidianas que contam com a maior presença de sacerdotes e fiéis, é fundamental reafirmar que, em todas as práticas da HBS, a oração *Namumyohourenquekyou* ocupa uma posição central. Além disso, os objetos sagrados e os instrumentos musicais, que qualifiquei como símbolos condensados, também se fazem sempre presentes.

Neste sentido, o mesmo ocorre em uma das práticas mais tradicionais da HBS, denominada de **Culto Residencial ou *Okou*, celebração que pode ser vista na imagem acima, na qual o monge *Tadokoro* cumprimenta os fiéis presentes e inicia a cerimônia**. O *Okou* consiste no estilo de prática que originou a HBS e lhe deu o perfil que cultivava até os dias de hoje. “É o caso em que o fiel, promotor do culto, por ceder sua casa a um motivo religioso, a transforma num verdadeiro ‘Templo’, convidando o sacerdote para a celebração e os fiéis e convidados simpatizantes para participarem e receberem os ensinamentos”²⁸¹.

Temos o culto residencial como um dos cultos mais sagrados, pois é a partir de onde nasce um templo e ocorre a expansão dentro de um contato muito próximo. Um culto pode ser celebrado em qualquer local (BUTSURYU-SHU, 2007, p. 26).

Nos *Okou* realizados na cidade de São Paulo, por exemplo, os fiéis normalmente são divididos em subgrupos, ordenados por localização geográfica. Cada sacerdote é designado para uma sub-região, sendo o responsável por ela. Desta maneira, os cultos residenciais ocorrem mensalmente na morada de algum devoto, sempre com a celebração de um sacerdote nomeado para determinado setor²⁸². Além dessas cerimônias, existem também as visitas assistenciais semanais. Nestas práticas rotineiras da HBS, um monge visita diversos fiéis no mesmo dia, conversando, orando, confraternizando, partilhando uma refeição e realizando cultos.

Van Gennep (2011 [1909]) nos fala sobre os ritos de agregação, que para ele possuem um objetivo de reunião e fortalecimento dos laços entre os envolvidos. Neste sentido, penso que as visitas e os cultos residenciais partilhem dessas características, assim como, por exemplo, as várias ocasiões nas quais a caravana brasileira em peregrinação pelo Japão (2014) ofereceu aos *Odoshis* dos templos visitados presentes,

²⁸¹ Butsuryu-Shu, Honmon. *Revista Lótus*: ano 4, n. 33. São Paulo, 2002, p. 22.

²⁸² Em templos menores, com um número reduzido de sacerdotes e fiéis, essa organização não segue tamanha rigidez.

como peças de couro, pedras de ametista e dinheiro, na forma de doação. Por outro lado, mas não necessariamente como uma obrigação ou contrapartida monetária²⁸³, os fiéis e sacerdotes dos templos japoneses ofereceram lembranças do local, pequenos presentes (porta-retratos, fotografias do templo, imagens de locais turísticos do Japão, etc.) e refeições. Já os fiéis que recebem os sacerdotes nos cultos e visitas assistenciais comumente oferecem um lanche e algum tipo de bebida. Para Van Gennepe, “estas idas e vindas de objetos entre pessoas dão origem a um grupo delimitado e criam a continuidade do vínculo social entre as pessoas, com a mesma significação que a ‘comunhão’” (2011 [1909], p. 45).

A comensalidade, ou rito de comer e beber em conjunto... é claramente um rito de agregação, de união propriamente material, o que foi chamado um “sacramento de comunhão” (VAN GENNEPE, 2011 [1909], p. 43).

Nesses momentos de compartilhamento de alimentos, os fiéis da HBS sempre realizam uma oração precedente, que consiste em um agradecimento e também em uma forma de agregação com o Buda Primordial:

Quadro 3: oração de agradecimento aos alimentos

<p>Ó Buda Primordial, abençoe este alimento que nos nutre, para seguirmos o caminho da paz e perpetuarmos o Darma Sagrado: <i>Namumyouhourenguekyou.</i></p>	<p>Negawakuba shoojioçeçe Boçatsu no doo o guioji, muhen no shujio o doshite, nagaku taiten nakaran koto o omou mononari: Namumyouhourenguekyou.</p>
--	--

Fonte: elaborado pelo autor.

Após delimitar os cultos cotidianos e o que considerei como “símbolos condensados” da HBS, é necessário explicitar os outros contextos rituais (além dos *Okou* matinais e noturnos), que serão analisados detalhadamente a seguir: Grandes Cultos, Cerimônia de falecimento ou *Goekou* (Culto Póstumo), Altar dos Grandes Mestres, Rituais de elevação de grau, Orações Fervorosas, Passeatas, Culto dos Jovens, Festival da Paz, Batizado Budista e Casamento Budista.

²⁸³ Penso, aqui, no sentido de uma dádiva e de uma contradádiva, na acepção de que nos fala Marcel Mauss (1988 [1925]), mais do que em uma mera compensação monetária.

6.3 Grandes cultos

Existem, na HBS, cerimônias extraordinárias chamadas de “Grandes Cultos”, realizadas anualmente em reverência e gratidão a cada um dos Três Grandes Mestres (*Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin* e *Nissen Shounin*)²⁸⁴, além do “Grande Culto de Ano Novo”, que celebra o começo de um novo ciclo de expansão do ensinamento sagrado.

Van Gennep (2011 [1909]) analisou diversas cerimônias de mudança de ano, de estação, de mês e de dias, notando a importância dos ciclos temporais em regiões culturalmente bem distintas, como a China²⁸⁵, os países europeus²⁸⁶, africanos²⁸⁷ e o Egito Antigo²⁸⁸, por exemplo. No limite, essas reflexões podem ser interessantes para pensar sobre a importância do “Grande Culto do Ano Novo” da HBS, uma espécie de ritual de passagem que marca o final de um ciclo e o início de outro. Por ser embasado no calendário “juliano”, este é realizado no último dia do ano ou próximo a essa data, com o intuito de reunir o maior número de fiéis nos *Oterás*, fator que estimula não somente a participação dos adeptos no que chamam de “prática religiosa”, mas que cria uma oportunidade para a reunião e fortalecimento dos laços entre os membros da comunidade.

Já o ritual destinado aos Três Grandes Mestres não deixa de ser, em certa medida, uma homenagem póstuma, uma reatualização das relações entre os que vivem e os antepassados (já que no Budismo existe o conceito de inúmeros renascimentos) e, também, um marco temporal (um evento anual) no calendário religioso da HBS.

Além dessas cerimônias, ainda ocorre a celebração do “Culto Geral Mensal” (*Goshugyoubi*), ocasião em que o maior número possível de fiéis deve se reunir para uma cerimônia religiosa. Posteriormente ocorre uma confraternização no próprio *Oterá*, através do chamado “Sistema *Motiyori*”²⁸⁹, no qual a doação de comidas, bebidas e prendas (que são distribuídas e sorteadas entre as pessoas presentes) é dividida pelos

²⁸⁴ Os Cultos aos Grandes Mestres são celebrados como demonstração de gratidão pela herança da prática da fé da HBS, considerada pelos fiéis como “o modo correto”.

²⁸⁵ Especialmente em Pequim, onde todos os membros familiares costumam se reunir para partilhar uma refeição, embora o ano novo chinês siga um calendário “lunissolar”, baseado nos movimentos da lua e do sol, distinto do calendário “juliano”, adotado por uma parte considerável do ocidente.

²⁸⁶ Van Gennep refere-se, aqui, às cerimônias do fim do ano, embasadas no calendário “juliano”.

²⁸⁷ Cujas divisões do mês teriam relação direta com a organização das práticas mercantis locais.

²⁸⁸ Com as cerimônias para assegurar o curso cotidiano do sol.

²⁸⁹ Em uma tradução livre, “cada um leva algo à reunião”.

adeptos. Todos esses grandes eventos são organizados pelos próprios sacerdotes e fiéis de forma gratuita e colaborativa, sendo que as ofertas em dinheiro para o Templo e para os sacerdotes também ocorrem nessas oportunidades, assim como nos cultos cotidianos.

Nessas ocasiões, os templos da HBS ainda realizam promoções, bingos, bazares e outras atividades com finalidade filantrópica. Igualmente acontecem encontros voltados especificamente para as crianças, os jovens, as famílias e os diretores, com o intuito de instruir a todos para a chamada “hereditariedade ou herança religiosa” (*Hottoussouzoku*), cuja intenção é a de promover tanto a interação/agregação entre os adeptos quanto a expansão da religião.

6.4 Cerimônia de falecimento ou *Goekou* (Culto Póstumo)

Os *Goeku* são denominados no Brasil de “Cultos Póstumos” ou “Cultos aos Antepassados” e, como os termos remetem, consistem em cerimônias realizadas em homenagem e reverência a algum adepto falecido, com o mesmo intuito observado no Culto aos Três Grandes Mestres. Eles ocorrem no *Oterá*, normalmente aos domingos e após o Culto Matinal (*Asamaeri*), sendo oferecidos por algum familiar da pessoa homenageada diante do Altar Póstumo. Todos os fiéis são bem vindos nessas ocasiões e, de acordo com a tradição, **também são convidados para um almoço comunal, que normalmente ocorre na quadra poliesportiva do templo, como pode ser visualizado na imagem a seguir.**



O Altar Póstumo consiste, depois do Altar principal (*Gohouzen*) e juntamente com o Altar dos Grandes Mestres, no segundo principal local de devoção dentro do *Oterá*. Este normalmente ocupa o lado direito – do ponto de vista do fiel, que o olha do fundo para a frente – do *Hondo*, sendo o segundo altar a ser reverenciado durante os *Okou*, tanto pelos sacerdotes quanto pelos fiéis. **Também são objetos de Zelo ou *Okyuudi* por parte dos monges, que o limpam, ornamentam com incensários, arranjos florais (*ikebana*) e colocam oferendas como o *gohan* (arroz japonês), a água benzida (*Okoussui*) e frutas frescas, sempre utilizando máscaras para evitar que expirem sobre o local sagrado, conforme pode ser notado nas imagens a seguir.**





Esses altares são compostos por placas de madeira com o nome de fiéis falecidos recentemente, homenageados durante as cerimônias, conforme visto na foto a seguir. Em certo sentido, os Altares Póstumos e os dos Grandes Mestres não deixam de possuir múltiplas significações (símbolos condensados). Se por um lado representam os antepassados nos rituais, com os nomes de cada homenageado pintados em *kanji* (ideograma japonês) com uma tinta branca ou preta²⁹⁰, as placas também renovam o ideal da herança religiosa, – tanto a mais ampla, com as placas com os nomes dos três grandes mestres, quanto a nuclear/familiar, por meio das placas com os nomes dos adeptos falecidos.

²⁹⁰ É interessante pensar nos sentidos simbólicos dos nomes pintados nas placas póstumas, nas cores branca e preta. Normalmente, o branco significa pureza, bondade e paz e o preto está ligado mais diretamente com o luto e com os maus presságios. Porém, esta cor também possui um significado “positivo” no Budismo, já que consiste na junção de todas as outras tonalidades. A cor preta, conforme foi mencionado pelo Correia *Odoshi* durante a explicação que realizou sobre as cores que compõem a bandeira budista (ver Capítulo 3), não pode ser tingida.



Assim, esses objetos mostram que a morte é algo transitório no Budismo e que, de certa forma, o ente falecido ainda está ali. Poderia se dizer, neste sentido, que as placas feitas de madeira – material que por si representa solidez, durabilidade e resistência –, representa simbolicamente a morte, mas também a vida, o renascimento e a herança familiar e religiosa.

Em relação aos Cultos Póstumos ou *Goekou*, é necessário, ainda, realizar uma distinção em relação às tradicionais celebrações fúnebres (funerais, missas de sétimo dia, missas de um mês, aniversário de falecimento, etc.) de outras religiões. Quando se pronuncia o termo “Culto Póstumo”, é possível imaginar cemitérios, sofrimento e todo o repertório de uma tradicional cerimônia desse tipo. Todavia, tudo isso representa “somente” a parte ritualística da cena, no caso da *Honmon Butsuryu-shu*.

A palavra “Culto Póstumo” vem do original japonês “*Ekou*”, que significa “Transferência de Virtudes”. É o sentimento que se tem (ou se deveria ter) quando se experimenta algo que gostamos e que desejamos compartilhar com alguém. Pelo significado, é perceptível que o “Culto Póstumo”, assim como a cerimônia realizada após o falecimento de um adepto, propriamente, não tem um cunho estritamente póstumo, como a sua designação dá a entender. O significado seria o de superar o limite da morte pelos sentimentos de compaixão e através do espírito de fé. Nele, são oferecidas as virtudes da oração como um todo às almas dos entes que abandonaram a

existência física. E, pela força dármica²⁹¹, essas virtudes não estariam limitadas ao âmbito de convívio (amigos e familiares) do(a) falecido(a), sendo distribuídas igualmente a todos os seres do universo, para que possam ser conduzidos à Iluminação pelo *Dharma* Sagrado.

Para Stark (1996, p. 133-135), os movimentos religiosos que se colocam como novidade em determinados países, como é o caso do Budismo no Brasil, são propensos a ter sucesso “na medida em que eles conservam uma relativa continuidade cultural com a fé convencional das sociedades nas quais elas procuram novos convertidos”. Assim, essas novas organizações religiosas, inseridas em contextos culturais distintos, reafirmariam a cultura religiosa convencional da sociabilidade nas quais aparecem. De fato, Stark (1996) nos diz que esses grupos muitas vezes adicionam uma quantidade substancial da cultura religiosa convencional. No caso do Brasil, a fé cristã.

À primeira vista, portanto, pareceria que os rituais póstumos da HBS enfatizam exclusivamente a separação entre vivos e mortos. Assim, é importante salientar que o Culto Póstumo, por vezes chamado no Brasil de “missa póstuma”, incorporando um termo linguístico do Catolicismo, consiste em um componente fundamental do Budismo em geral, não sendo exclusividade da HBS. Os *Okou* são realizados periodicamente em memória do(a) falecido(a), sendo que cada um deles recebe um nome específico: o de sétimo dia, por exemplo, é denominado *shōnana*, no qual o falecido deixa o mundo em que vivemos e segue em direção a um estágio superior. Já o de 49º dia ou sete semanas é *shijuku-nichi*, no qual aquele ou aquela que morreu cumpriu todas as etapas e está pronto para o renascimento²⁹².

²⁹¹ A força dármica refere-se ao termo “*Dharma*”, que consiste nos ensinamentos sagrados, um conjunto composto pelos 84.000 Sutas transmitidos pelo Buda Histórico.

²⁹² Seguindo o raciocínio de Van Gennep, o período de margem nos ritos funerários caracteriza-se, em primeiro lugar, “materialmente pela estadia mais ou menos longa do cadáver ou do caixão na câmara mortuária (velório)”, etapa que pode se decompor em várias outras. Depois vem o período pós-liminar, fenômeno que é sistematizado em forma de comemorações de oito dias, quinze dias, um mês, quarenta dias, um ano, etc (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 130). Estas celebrações recorrentes no Budismo constituem, propriamente, os *Goekou*. O vínculo com os vivos, que constitui para Van Gennep no período de margem, são renovados periodicamente mediante tais cultos nos Templos e por visitas de sacerdotes para orar em nome do antepassado nos altares residenciais dos fiéis. Van Gennep afirma que os cultos budistas, em geral, enfatizam um caráter circular do esquema dos ritos de passagem (morte-vida e vida-morte): “Em algumas populações, entretanto, como os *Lushei*, tais ritos apresentam uma forma circular, de tal maneira que todos os indivíduos passam sem fim por uma mesma série de estudos e de passagens, da vida à morte e da morte à vida. Esta forma extrema, cíclica do esquema, tomou no Budismo um alcance ético e filosófico...” (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 164).

Presenciei apenas um Culto Póstumo da HBS, em 2011, em homenagem ao primeiro ano de falecimento da fiel *Yuki Oikawa* (esse culto é chamado de *isshuki*, que significa o fim de um período de luto pelo falecimento), que deixou o seu corpo físico com mais de 100 anos de idade. Tal cerimônia foi oferecida pela família da falecida. Ao final do culto, como manda a tradição, foi realizada uma refeição para os fiéis, parentes e amigos no ginásio da Catedral.

Essa cerimônia, que também tem como parte fundamental a recitação do *Odaimoku*, além da presença de todos os objetos sagrados e instrumentos musicais já mencionados, segue um roteiro um pouco distinto dos demais *Okou*. Os fiéis oram o *Namumyohourenquekyou* incessantemente, ritmados pelas batidas das mãos. Porém, em determinado instante da cerimônia, **os sacerdotes se dirigem ao Altar Póstumo. No caso que presenciei, o Arcebispo Correia foi o primeiro, pois era o celebrante do Culto Póstumo e o bispo da Catedral *Nikkyoji*, seguido pelo 4º sacerdote *Kyougyou Amaral*, que o auxiliava no ritual, conforme pode ser visto na foto a seguir.**



Nesse momento, os fiéis continuam a orar o *Odaimoku*, enquanto os dois sacerdotes colocam um incenso (cada) no Altar dos Antepassados, como forma de tributo à falecida. O Arcebispo Correia reverencia o Altar Póstumo, após ter feito

a homenagem com o incenso. Ele inclina o seu corpo em sinal de devoção, com o seu *Odyuzu* entre as mãos, tendo o seu gesto repetido, posteriormente, pelo sacerdote Amaral. Em seguida, o Arcebispo dirige-se novamente ao seu posto sobre o Altar Sagrado, com as mãos unidas e o *Odyuzu* ainda entre elas, em gesto ritual. Depois, enquanto os sacerdotes continuam a oração do *Odaimoku* sobre o Altar Sagrado, os fiéis dirigem-se em fila indiana ao Altar Póstumo, para também realizarem a homenagem à falecida. Uma grande fileira é formada e os devotos oferecem incensos (um por fiel) e reverenciam o Altar dos Antepassados (fotografia a seguir).



Assim como nos Cultos Póstumos, o ritual de encerramento de um ciclo, ou seja, de morte do corpo físico, segue os mesmos ritos de homenagem, que culminam, porém, no enterro ou na cremação do corpo do falecido por seus familiares e amigos. Obtive tais informações por depoimentos, não tendo presenciado nenhum ritual de falecimento da HBS.

Entretanto, é importante mencionar que participei, no ano de 2013, do ritual de falecimento de minha avó materna, *Fumiko Nakaoka*, que pertencia à escola budista japonesa *Terra Pura*, devota do *Buda Amida*. Tal ritual é muito próximo ao relatado pelos sacerdotes e fiéis da HBS, com a mesma disposição dos presentes em fila indiana.

Isto significa que as pessoas se organizam por ordem de senioridade e parentesco com a falecida, sendo que, no caso em questão, a primeira a oferecer o incenso era a filha mais velha, seguida dos irmãos, por ordem de idade. Depois vinham os netos, também por ordem de idade (fui o terceiro nessa fila, depois da minha irmã e de um primo, que são os mais velhos), a minha sobrinha (na época, a única bisneta presente), outros parentes e amigos. Após as homenagens, um *Bonzo* (sacerdote ou monge, correspondente ao *Odoshi*, na HBS) realiza um breve culto, explicando sobre a passagem física no Budismo, que representa exatamente o início de um novo ciclo. Na HBS existe a pronúncia do *Odaimoku* (Mantra Sagrado, *Namumyouhourenguekyou*) durante o ritual, enquanto no Budismo de *Terra Pura* pronuncia-se o mantra “*Namu Amida Butsu*” (“Eu me refugio no *Buda Amida*”).

Além dessas cerimônias e locais póstumos, existe ainda uma sala dentro dos templos da *Honmon Butsuryu-shu* que é denominada *Nokotsudo*, o lugar que guarda os restos de corpos exumados dos fiéis falecidos (fotografia a seguir). Cada compartimento (armário) contém cinzas e ossos de pessoas de uma mesma família, e uma parte dessas matérias são utilizadas nas homenagens nos Cultos Póstumos.



Van Gennep (2011 [1909], p. 140) observou os ritos de passagem da vida física em diversos grupos, afirmando que chega sempre um momento em que o vínculo

entre os vivos e os mortos se rompe, “depois de se ter relaxado pouco a pouco”²⁹³. Contudo, pude notar que na HBS (e também no Budismo de Terra Pura) esse vínculo, embora de fato se afrouxe, não se rompe totalmente, visto que existem os Altares Póstumos e dos Grandes Mestres que diariamente são ornamentados, venerados e mencionados nos cultos, assim como é cotidiana a homenagem e a lembrança dos antepassados das famílias presentes nas cerimônias²⁹⁴.

Nesses cultos póstumos (assim como nos ritos fúnebres, propriamente), realiza-se, ainda, uma “refeição de despedida, julgando-se que o morto dela participa, e as pessoas vão-se embora” (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 131). Na cerimônia fúnebre da minha avó materna, por exemplo, existiu um período do velório do corpo no qual, em uma sala ao lado, meus familiares (e eu, inclusive), oferecemos comidas e bebidas para aqueles que prestavam homenagens. Após esse período, prosseguiu-se com o enterro e as pessoas voltaram para as suas casas.

Tal confraternização pode ser vista como um ritual de agregação dos vivos e, simultaneamente, de separação (mesmo que parcial) entre os vivos e os mortos²⁹⁵. Isso porque serve como pretexto para que os parentes, amigos da(o) falecida(o) e a comunidade budista envolvida se reúnam, o que de fato fortalece os laços de afinidade entre eles, em um momento que ainda reserva o luto e motiva a união. Ao mesmo tempo, após essa “refeição de despedida” tem início um período, mais ou menos longo, no qual o morto é aparentemente esquecido pela comunidade no qual estava inserido, sendo lembrado somente pelos parentes mais próximos e durante as cerimônias religiosas (tanto as ordinárias quanto as específicas para tal finalidade).

Em relação à prática das celebrações de caráter funerário, os adeptos (fiéis e sacerdotes) oram o *Namumyohourenquekyou* com o intuito de auxiliar o falecido a eliminar o *karma* negativo. Isso ocorre porque o Budismo, como já foi dito, crê no ciclo de renascimentos e mortes (*Samsara*), não considerando a morte como o final da existência, mas como o início de um novo ciclo. Por esse motivo, a morte e as doenças,

²⁹³ Van Gennep ressalta, dessa forma, que existe uma última comemoração ou visita contendo “os ritos de separação com relação ao morto e de reconstrução da sociedade, restrita ou ampla, dos vivos” (2011 [1909], p. 140).

²⁹⁴ Em todas as cerimônias, o celebrante do culto pronuncia, tanto em japonês quanto em português, os seguintes dizeres: “Homenageamos os entes queridos e falecidos de todos os presentes no culto de hoje”.

²⁹⁵ Além desse rito de separação, Van Gennep destaca que convém incluir e citar os diversos procedimentos de transporte do cadáver (no enterro da minha avó materna, os homens mais velhos da família carregaram o caixão) e a queima de utensílios (no caso da HBS e do Budismo de Terra Pura, de incensos e velas). Além disso, “existem procedimentos materiais de separação, a saber, fosso, caixão, cemitério, etc., os quais são construídos ou utilizados ritualmente, terminando frequentemente o fechamento do caixão ou da tumba o rito inteiro”, de maneira solene (2011 [1909], p. 140-141).

sejam elas de origem física, emocional e/ou psicossomática, não são recebidas de forma negativa, mas como uma consequência e reflexo de um ato passado (*karma*), pelo qual o enfermo ou o falecido necessariamente precisa(va) passar.

A ação do Culto Póstumo é voltada, segundo a HBS, “para oferecer as virtudes da oração e da ação às almas dos entes queridos e, pela força dármica, expandir igualmente tais virtudes para todos os seres do universo”²⁹⁶, para que possam ser conduzidos à Iluminação e à **Terra Pura do Buda Primordial (ou o Paraíso Budista, como é chamado no Brasil), que é representado nos Hondos dos Oterás por um ornamento, conforme pode ser visto a seguir.**



²⁹⁶ BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*, nº 90, ano 10, 2014, p. 14.

6.5 Altar dos Grandes Mestres

Assim como o Altar Póstumo, o Altar dos Grandes Mestres é um importante alvo de veneração e devoção. Como já foi dito, é o terceiro a ser reverenciado por sacerdotes e fiéis durante os *Okou*, logo após o *Gohouzen* (e a Imagem Sagrada nele contida) e o Altar Póstumo.

Esse altar ocupa, geralmente, o lado esquerdo do *Hondo*²⁹⁷ – do ponto de vista do fiel, que o olha do fundo para a frente –, e é composto por três placas no Japão e por quatro placas, no Brasil. Estas possuem os nomes dos grandes mestres escritas em ideograma japonês (*kanji*). **A placa central superior tem o nome do mestre *Nichiren Daibossatsu*, a da esquerda do mestre *Nissen Shounin* e a da direita do mestre *Nitiryu Daishounin*, conforme visto na fotografia a seguir.** A quarta placa, observada nos altares no Brasil, tem o nome do mestre *Ibaragui Nissui Shounin*, padroeiro da religião HBS no país. Além disso, o Altar dos Grandes Mestres, como já foi visto, aqui também é analisado como uma espécie de Altar Póstumo, que indica a fonte da herança religiosa da HBS.



²⁹⁷ Porém, na Catedral *Nikkyoji*, vi este altar algumas vezes localizado sobre o Altar Sagrado, do lado direito (vista dos fiéis), próximo ao Altar Póstumo.

6.6 Rituais de elevação de grau

6.6.1 *Minarai* e a nomeação sacerdotal

Existem cerimônias singulares na HBS, realizadas especificamente para solenizar a elevação de grau de um adepto. Nesse sentido, esse grupo de rituais me faz refletir, novamente, sobre o conceito de “ritos de passagem”, que são marcados por momentos pré-liminares, liminares e pós-liminares (VAN GENNEP, 2011 [1909]; TURNER, 1969). Além disso, as celebrações de mudança de grau na HBS remetem, em certo sentido, ao instigante conceito de *communitas* (ou antiestrutura) elaborado por Turner (1969), que revela, por contraste, a estrutura (hierárquica) da HBS.

O *minarai* (ou aprendiz), por exemplo, é um fiel que decide ingressar na carreira sacerdotal, que é tratada como o trabalho/emprego dos monges. Para tanto, alguns são enviados ao Japão (normalmente os mais jovens) para estudar na Escola Sacerdotal sediada na matriz mundial da religião, o Templo *Yuseiji*, localizada na cidade de *Kyoto*. Segundo a HBS, os únicos critérios necessários para tornar-se aprendiz é ser fiel e ser aceito por um mestre em algum templo. Isso porque “o mestre é a agulha e o discípulo é a linha”²⁹⁸.

Após decidir ingressar na carreira sacerdotal, a pessoa vira *minarai* e passa por um processo de ensinamento, que possui maior ênfase na parte prática e ritualística do que na leitura e estudo, embora tal preparação também ocorra. De modo geral, o tempo de aprendizado é superior a nove meses até o ordenamento, sendo que no Brasil, por uma necessidade de aumentar o “efetivo sacerdotal”²⁹⁹, esse período não ultrapassa meio ano (seis meses)³⁰⁰.

Durante o período de aprendizado, o *minarai* reside no *Oterá* e exerce uma rotina diária intensa, composta por todas as atividades de um monge ordenado (acorda antes das cinco horas da manhã e vai dormir após a meia-noite), exceto a celebração dos

²⁹⁸ BUTSURYU-SHU, Honmon. Revista Lótus, nº 89, 2010, p. 24.

²⁹⁹ Termo êmico, utilizado no Brasil.

³⁰⁰ Percebo o período de *minarai* como, de certa forma, uma fase predominantemente pré-liminar, no qual o “noviço” é preparado e treinado, em teoria e prática, para o exercício do sacerdócio. Nas palavras de Van Gennep: “[...] para o indivíduo que é leigo tornar-se sacerdote, ou inversamente, é preciso executar cerimônias, isto é, atos de um gênero especial, ligados a uma certa tendência de sensibilidade e a determinada orientação mental. Entre o mundo profano e o mundo sagrado há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estágio intermediário” (VAN GENNEP, 2011 [1909], P. 23).

cultos, na qual apenas auxilia em tarefas menores. Depois dessa fase, o discípulo finalmente passa por um ritual no *Hondo*, no qual é nomeado quinto sacerdote (o grau hierárquico mais baixo³⁰¹) e recebe do seu mestre (*Odoshi*) o seu nome sacerdotal.

O novo epíteto do monge ou monja sempre é elaborado no idioma japonês, que passará a ser o primeiro nome do sacerdote ou sacerdotisa ordenado(a) e possui um significado simbólico importante. É por essa alcunha que ele (ou ela) será chamado(a) dali em diante, acrescentando-se o sufixo “*shi*”, ou precedido pelo termos “*Odoshi*”, “Bispo” ou “Arcebispo”, caso ocupem tais graus e/ou funções³⁰². Segundo o pré-pontífice e atual Arcebispo da HBS do Brasil, *Nitiguen Shounin*:

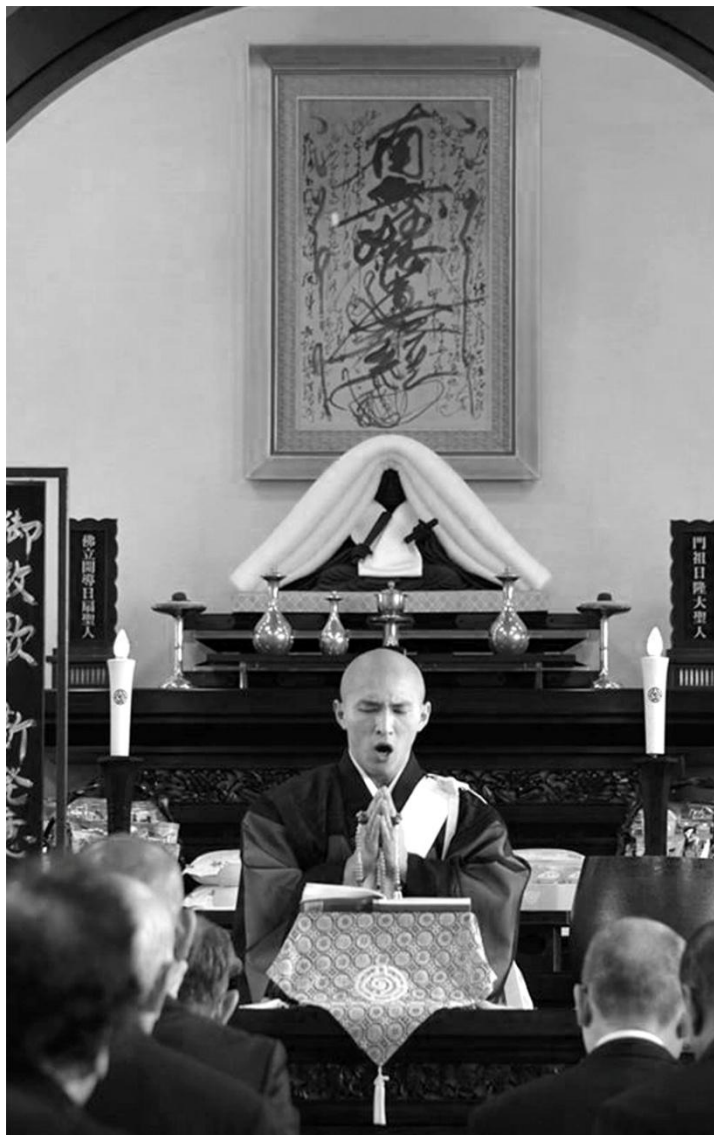
A primeira coisa para ser sacerdote é que não vai entrando assim, não! Tem que ter determinação no dia a dia no Templo. Tem gente que vinha, dizia que queria ser sacerdote, entrava, não sabia nada da HBS, não fazia ideia como é a vida no templo, depois desistia rapidinho, começava a mostrar má vontade, falta de educação. Não é só da boca pra fora, tem que ter dedicação de verdade, querer, participar das atividades todas e demonstrar, acima de tudo, a fé. É uma vocação, algo para a vida toda. Outra coisa importante: depois que os sacerdotes entram, a pessoa não pode se apegar ao local. Ou seja, pra onde for mandado ir, ele tem que ir. Ele fica normalmente três anos, que é o tempo oficial, mas pode ficar, como se fosse reeleito, por mais três anos. Normalmente, depois desse tempo, ele vai pra outro *Oterá* (Pré-pontífice e Arcebispo *Nitiguen Shounin*, março de 2016).

Pude acompanhar por transmissão ao vivo (*streaming*) do Japão, a ordenação de *Yuudi Correia*³⁰³, filho do Pré-pontífice *Nitiyuu Correia*. Ambos foram os meus colegas de quarto na peregrinação pela Índia e pelo Nepal, realizada em maio de 2014, com quem estabeleci bons laços de amizade. **Inclusive, a fotografia a seguir, que mostra o momento do juramento diante da audiência na cerimônia de sua nomeação sacerdotal, foi enviada por *Yuudi*, assim que solicitei.**

³⁰¹ O *minarai* não ocupa uma posição hierárquica, propriamente, estando, neste sentido, “à margem” da estrutura da HBS.

³⁰² O Arcebispo da HBS do Brasil até 2014 era o sacerdote *Kyouhaku Correia*. Em japonês, “*Kyou*” significa “ensinar” e “*haku*” quer dizer “Brasil”. Na época, era chamado de Arcebispo Correia, Bispo Correia e/ou Correia *Odoshi*. Atualmente (a partir de 2015), o Arcebispo é o sacerdote *Nitiguen Shounin*, chamado de Bispo *Nitiguen*, Arcebispo *Nitiguen* e/ou *Nitiguen Odoshi*. Já o sacerdote *Hakuei* Cardoso, o responsável pelo Templo *Rentokuji*, de Campinas, até o final de 2016, é chamado de Bispo *Hakuei*, *Hakuei(shi)* e/ou *Hakuei Odoshi*, embora não ocupe o grau de sacerdote-superior (é 1º sacerdote), necessário para qualificá-lo como *mestre budista*.

³⁰³ Conforme mencionado no capítulo 2, o próprio *Yuudi Correia* me convidou, por mensagem “*inbox*” pelo Facebook, para acompanhar a sua cerimônia de ordenação.



Essa cerimônia, que foi realizada no dia 21 de março de 2015, no Templo *Myoushinji*, em *Yokohama* (Japão), teve início às dez horas da manhã (horário local) e terminou por volta de meio-dia, sendo exibida pela internet no Brasil no dia 20 de março de 2015, das 20 às 22 horas (por causa da diferença de fuso horário). Ao analisar essa celebração é possível dizer que *Yuudi* Correia ocupava um posto de “margem” e liminar dentro do ritual de ordenação. Ele, na posição de *minarai* (“noviço”) se encontra “entre dois mundos”: ocupa a posição de fiel (que é visto como leigo, estando no ambiente profano), mas logo se transformará em sacerdote (um especialista, pertencente ao ambiente do sagrado). Tal condição tensiona, novamente, o dualismo existente entre os universos sagrado e profano.

A cerimônia – na qual o novo sacerdote se comprometeu a propagar o Dharma Sagrado *Namumyohourengekyou* – foi realizada pouco mais de nove meses

após *Yuudi* Correia ter ingressado como *minarai*³⁰⁴. Nela, ele recebeu o nome sacerdotal “*Seigyou*” (que significa “Ação Pura”), mantendo o seu sobrenome “Correia”.

Agradeço profundamente a todos pelas mensagens, palavras e vídeos de apoio, muitos vindos do Brasil. Estou super feliz! Agora, como um monge do Budismo Primordial, recebi o nome Sacerdotal de *Seigyou*, que quer dizer “ação pura”. Me esforçarei ao máximo para a Paz Mundial e a expansão do Darma Sagrado! Não tenho palavras pra descrever tamanha gratidão por todos! Todos fizeram parte dessa história e sem esses elos com certeza o rumo da minha vida seria outro! A partir de agora é uma nova vida cheia de desafios pela frente. Peço a ajuda de todos, pois sozinho jamais chegaria aonde cheguei! Mais uma vez, do fundo do coração! Obrigado! *Arigatougosaimassu!* (Discurso proferido durante a nomeação. 5º sacerdote *Seigyou* Correia, 21 de março de 2015).

Além disso, é perceptível, ao observar a celebração de nomeação sacerdotal, que existe um ato fundamental, no qual o *minarai* tem, literal ou simbolicamente³⁰⁵, a cabeça raspada pelo seu mestre. No caso, o mestre de *Yuudi* é o *Nagamatsu Odoshi*, com quem estabeleceu um elo importante durante a viagem pela Índia e pelo Nepal (ver Capítulo 3). Outra questão ritual capitular, neste caso, é o uso de um vestuário especial³⁰⁶, composto pelo *enbi* (chapéu), pelo *koromô* (batina ou *kimono*) e pelo *kesa* (faixa sacerdotal).

Em relação ao *enbi*, é necessário notar que, como dito anteriormente, quando se entra no *Hondo* ou no local onde existe um Altar Sagrado, o fiel deve tirar a cobertura da cabeça. No entanto, os sacerdotes com graus hierárquicos mais elevados utilizam tal “chapéu”, o que os diferencia dos fiéis, dos sacerdotes menos graduados e, propriamente, dos *minarais*, durante as cerimônias mais importantes.

³⁰⁴ Embora tenha morado por toda a vida dentro dos *Oterás* brasileiros, acompanhando os movimentos do seu pai, o Correia *Odoshi*.

³⁰⁵ Nesse caso, quando o *minarai* já está com a cabeça raspada, o *Odoshi* pega uma navalha e faz o movimento/gesto simbólico de raspar a cabeça do aprendiz de sacerdote. Van Gennep classifica o gesto ritual de raspar a cabeça na categoria das práticas de ablação e seccionamento, na qual o indivíduo é retirado da humanidade comum, “mediante um rito de separação... que automaticamente o agrega a um grupo determinado, e de tal maneira que a operação, deixando traços indelévels, torna a agregação definitiva [...]” (2011 [1909], p. 76).

³⁰⁶ Para Van Gennep, os vestuários especiais marcam uma diferenciação temporária. “São estas que vêm desempenhar considerável papel nos ritos de passagem porque se repetem a cada mudança na vida do indivíduo” (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 78).

6.6.2 Elevação de grau hierárquico (sacerdotes e fiéis)

Da mesma maneira que ocorre durante o ritual de nomeação de um *minarai* que alcança o posto de quinto sacerdote, a elevação de grau hierárquico exige um novo “batismo”, isto é, a mudança do nome sacerdotal utilizado. Foi o que ocorreu com os sacerdotes-superiores *Kyuhaku* Correia e *Takasaki Nitiguen*, que ascenderam ao grau de pré-pontífice em cerimônia realizada no Japão no início de 2015 e se tornaram, respectivamente, *Nitiyuu* Correia e *Nitiguen Shounin*.

A composição e elevação dos graus dos sacerdotes da *Honmon Butsuryu-shu* revelam, em seus meandros, ritos (de passagem) importantes³⁰⁷ e complexos, que dependem de um amplo conjunto de requisitos a serem cumpridos. As informações relativas a esses rituais foram elaboradas por meio das pesquisas de campo e consultas aos conteúdos disponibilizados de forma fragmentada nas edições da “Revista Lótus” e no site da HBS do Brasil³⁰⁸. São elas:

1) Sumo-pontífice ou *Gokouyuu*: o mais alto grau na hierarquia, também corresponde a um cargo com mandato de quatro anos, reelegível uma única vez por igual período. Quando acaba o seu mandato, o monge continua com o “grau” de Sumo-pontífice, mas não mais com o “cargo” (torna-se *Gokousson* ou Sumo-pontífice emérito). Considerado como sucessor direto do Mestre *Nissen*, líder de todos os sacerdotes e fiéis, o *Gokouyuu* também é o responsável por nomear os Bispos (*Odoshis*) e os novos sacerdotes. Além disso, ocupa o cargo de Bispo da Matriz Mundial da HBS (Templo Fundamental *Yuuseiji*, em Tóquio). Utiliza *koromô* roxo ou dourado, as mesmas cores do *enbi*; além de um *kesa* laranja.

2) Pré-Sumo Pontífice ou *Gondai Soudyou*: podem existir apenas 15 pessoas nesse grau. São automaticamente elegíveis ao cargo e grau de Sumo-pontífice. Utilizam *koromô* roxo ou dourado; *enbi* roxo ou laranja e *kesa* laranja.

3) Pontífice ou *Soudyou*: pontífice mais graduado, só se torna Pré-Sumo Pontífice quando um dos 15 vier a falecer. Além disso, também são elegíveis

³⁰⁷ No sentido que nos fala Van Genep (2011 [1909]) e Turner (1967, 1974), é possível pensar que uma posição inferior na hierarquia ocupa o posto de fase pré-liminar a outra, sendo que o ritual de elevação de grau sacerdotal constitui a fase liminar e, a nova posição, a fase pós-liminar deste rito de passagem.

³⁰⁸ Disponível em: <www.budismo.com.br>. Acesso em: 05 abr. 2017.

diretamente ao cargo e posição de Sumo-pontífice, após 15 anos neste grau hierárquico. Utilizam *koromô* laranja ou roxo; *enbi* roxo ou laranja e *kesa* branco.

4) Pré-pontífice ou *Gon-Soudyou*: o monge chega neste grau após provas de expansão, avaliações escritas e entrevista com *Odoshis* superiores, designados pelo próprio Sumo-pontífice. Após cinco anos, automaticamente se tornam Pontífices. Utilizam *koromô* laranja, branco ou roxo; *enbi* roxo ou laranja e *kesa* branco. É o atual posto dos três sacerdotes mais graduados no Brasil (Correia *Odoshi*, Saito *Odoshi* e o atual Arcebispo, *Takassaki Odoshi*).

5) Sacerdote-superior ou *Dyouza Koushi*: é necessário no mínimo 40 anos de idade, 15 anos de formação na Escola de Sacerdotes no Japão ou 20 anos de ordenação sacerdotal. Para chegar neste grau, precisa ser aprovado em provas de expansão, avaliações teóricas e entrevistas com *Odoshis* superiores. Após cinco anos, pode prestar o exame para a graduação de Pré-pontífice. Utilizam *koromô* branco, laranja ou roxo; *enbi* roxo ou laranja e *kesa* laranja. Era o grau hierárquico do Correia *Odoshi* quando participei da caravana para o Japão, Índia e Nepal, em maio de 2014. A partir daqui, já é reconhecido como *Odoshi* (ou Bispo).

6) 1º sacerdote ou *Ittou Koushi*: é necessário cinco anos neste grau, além de prestar exames escritos, para alcançar o posto hierárquico superior. Utilizam *koromô* branco ou laranja; *enbi* roxo e não possuem *kesa*.

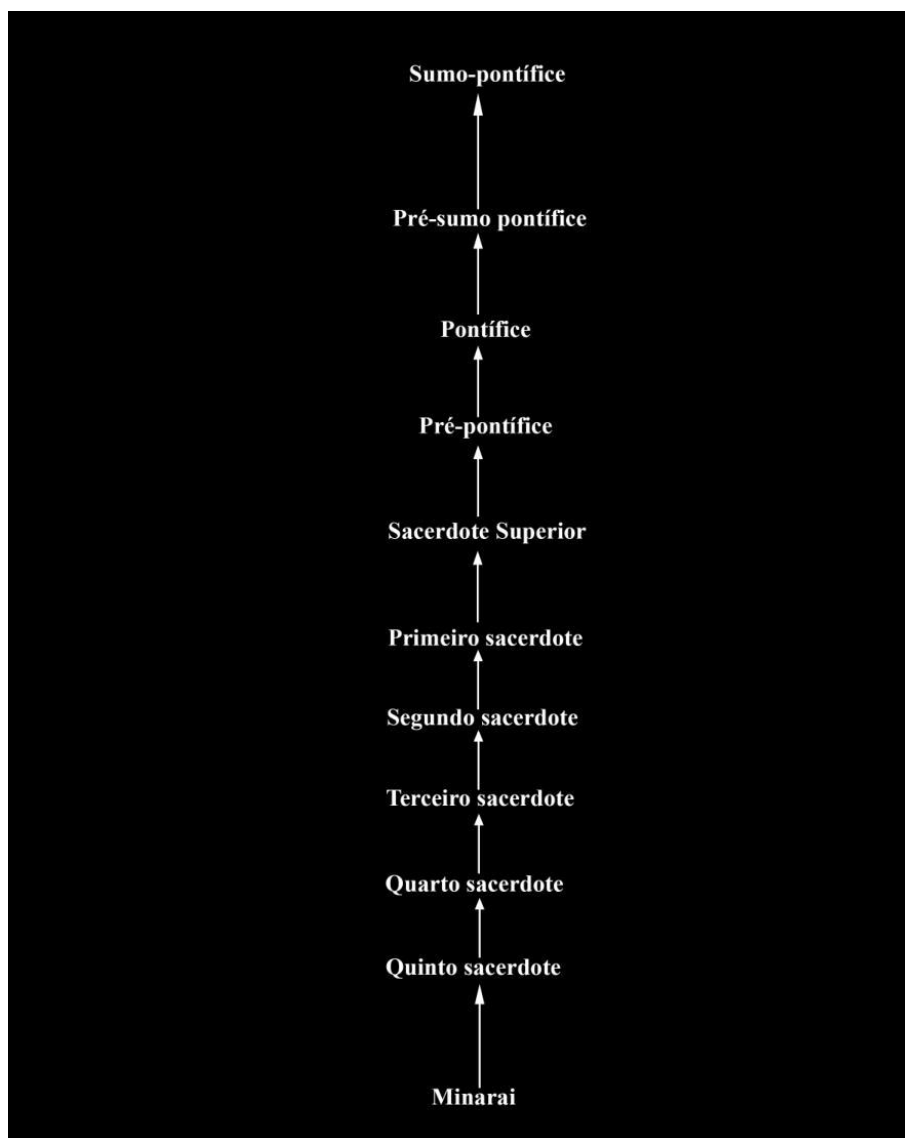
7) 2º sacerdote ou *Nitou Koushi*: é preciso permanecer cinco anos neste grau para alcançar o posto hierárquico superior. Caso possua o título acadêmico de mestre, o período de carência para elevação de grau cai para dois anos. Utilizam *koromô* branco; *enbi roxo* e não possuem *kesa*.

8) 3º sacerdote ou *Santou Koushi*: é necessário cinco anos neste grau para alcançar o posto hierárquico superior. Utilizam *koromô* preto; *enbi* roxo e não possuem *kesa*.

9) 4º sacerdote ou *Yontou Koushi*: é necessário cinco anos neste grau para alcançar o posto hierárquico superior. Possuindo formação na Escola de Sacerdotes do Japão, após cinco anos é promovido diretamente à segundo sacerdote. Se possuir mestrado acadêmico, segue direto para o terceiro ano de segundo sacerdote. Se possuir doutorado acadêmico, segue direto para primeiro sacerdote. Se tiver graduação acadêmica, segue para o terceiro ano de terceiro sacerdote. Utilizam *koromô* preto; *enbi* roxo (sem os símbolos do *Butsumaru* estampados) e não possuem *kesa*.

10) 5º sacerdote ou *Dyun Koushi*: sacerdote iniciante (após o rito de passagem, como visto anteriormente), precisa de um a cinco anos para ascender ao grau seguinte. Utilizam *koromô* preto; *enbi* branco (sem os símbolos do *Butsumaru* estampados) e não possuem *kesa*.

Imagem 24: hierarquia dos sacerdotes



Fonte: elaborada pelo autor.

Assim como acontece com os sacerdotes, os fiéis também recebem graus distintos – de acordo com a senioridade, o tempo na religião e a participação nas atividades da HBS. Pude participar de uma homenagem aos fiéis mais ativos do Templo de Campinas (*Rentokuji*) em 2012, durante um Grande Culto. **Nesse dia, a fiel Lú Muto**

recebeu das mãos do sacerdote *Kyouryu Morais*³⁰⁹, sob os olhares atentos do *Correia Odoshi* e do sacerdote Amaral, a sua elevação do décimo para o nono grau, recebendo um certificado, que também é chamado de “diploma” (fotografia a seguir).



A elevação de grau dos fiéis ocorre quinquenalmente (“Certificação Quinquenal”)³¹⁰ e também segue critérios preestabelecidos:

1º Grau: *Houkun*, Mérito Dármico: Além do certificado, o fiel ganha o pingente “Ouro” com a face do *Butsumaru*, também em ouro.

2º Grau: *Koukun*, Mérito do Culto: Além do certificado, o fiel ganha o pingente “Ouro” com a face do *Butsumaru* em prata.

3º Grau: *Koukun*, Mérito do Culto: Além do certificado, o fiel ganha o pingente “Ouro” com a face do *Butsumaru* em prata, assim como no 2º grau.

³⁰⁹ Na época, o Bispo Morais era o sacerdote responsável pelo Templo *Rentokuji*, além de um importante interlocutor e amigo, que infelizmente faleceu em um acidente automobilístico em 2016, que vitimou outros dois sacerdotes da HBS.

³¹⁰ Seguindo as reflexões de Van Gennep (2011 [1909]) e Turner (1967, 1974), a elevação de grau dos fiéis também coloca em relevo ritos de passagem com fases pré-liminares, liminares/margem e pós-liminares.

4º Grau: *Kyoukun*, Mérito Doutrinário: Além do certificado, o fiel ganha o pingente “Prata” com a face do *Butsumaru* em ouro.

5º Grau: *Kyoukun*, Mérito Doutrinário: Além do certificado, o fiel ganha o pingente “Prata”, com a face do *Butsumaru* em ouro, assim como no 4º grau.

6º e 7º Graus: Além do certificado, o fiel ganha o *Kinenshou* ou “Pingente Congratulante”, em “Prata”, com a face do *Butsumaru*, também em prata.

8º, 9º e 10º Graus: O fiel recebe “apenas” o certificado.

Além desses dez graus, existe ainda o “1º Grau Especial” ou *Tokuikkyuu*, um mérito concedido somente às pessoas portadoras do primeiro grau há mais de 15 anos. Esses fiéis também precisam ter acima de 70 anos de idade, além de atuar em um templo por mais de uma década em um cargo de direção e realizar “notáveis atividades de expansão”³¹¹, sendo reconhecidos como pessoas exemplares pela comunidade. Assim, após cumprir essa lista de requisitos, é realizada uma avaliação pela matriz mundial da HBS no Japão e, após a aprovação, a pessoa recebe a certificação “Mérito Imaculado(a)” e o pingente do grau especial adquirido. Os homens ganham o “*Seikun Daikodi*” ou “Mérito Imaculado Nobre devoto”, enquanto as mulheres recebem o “*Shinkun Seidaishi*”, o “Mérito Imaculada Fé devota”. Desde a primeira certificação no Brasil, realizada em 1960, apenas 56 pessoas receberam esse “Grau Especial”³¹².

³¹¹ Disponível em: <<http://budismo.com.br>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

³¹² Aqui, ao seguir os passos de Turner (1967, 1974), é possível pensar em tais cerimônias de elevação de grau como momentos liminares (ou períodos de margem), nos quais os sacerdotes e os fiéis estão “entre” estágios. Se, por um lado, esses rituais tornam visíveis as relações estruturais e hierárquicas desta escola budista, por outro revelam o caráter de *communitas*, no qual, tendo o indivíduo se afastado ou se separado simbolicamente do seu grupo (seja o grupo de sacerdotes, seja o de fiéis), possui características ambíguas e antiestruturais: “O que existe de interessante com relação aos fenômenos liminares no que diz respeito aos nossos objetivos atuais é que eles oferecem uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem. Assistimos, em tais ritos, a um momento situado dentro e fora do tempo”, dentro e fora da estrutura social profana que revela [...] É como se houvesse neste caso dois modelos principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de ‘mais’ ou de ‘menos’. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um *comitatus* não estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais... Prefiro a palavra latina *communitas* à *comunidade* para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de “área de vida em comum”. Dessa maneira, é interessante notar, após retomar o conceito de *communitas*, que tanto os sacerdotes quanto os fiéis da HBS, durante os ritos de passagem de *status*, se submetem a uma autoridade *maior*, “que nada mais é senão a da comunidade total... a depositária da gama completa dos valores da cultura, normas, atitudes, sentimentos e relações. Seus representantes nos diversos ritos... representam a autoridade genérica da tradição” (TURNER, 1974, p. 104). Além disso, a HBS consiste em uma escola budista que se autointitula “comunidade”, isto é, um conjunto de pessoas que não estão lado a lado (tampouco acima ou abaixo), mas umas *com* as outras, estendendo esse “estar umas com as outras” até mesmo aos não fiéis, com o intuito de ajudá-los a atingir

Após tais considerações sobre os rituais de elevação de *status* (ou de graus), torna-se necessário tecer mais alguns comentários sobre a importância dos convertidos leigos (que não exercem o sacerdócio) para a comunidade HBS. Os fiéis, por motivos elementares, consistem em indivíduos fundamentais nessa escola budista, assim como em qualquer outra religião. É para eles que são celebrados e direcionados os diversos cultos e atividades no *Oterá* e são eles, notadamente, que mantêm os templos através das doações diversas, denominadas de “*Ofusse*”. Segundo as narrativas presenciadas, os sacerdotes têm a função de conduzi-los ao caminho do Sutra Lótus Primordial e, conseqüentemente, à Iluminação.

De fato, a estrutura administrativa e hierárquica varia de acordo com cada ramificação budista, mas, especificamente na HBS, “o clero” não está, em teoria, acima do fiel. Portanto, os sacerdotes não possuem o poder de julgá-lo, mas “apenas” a responsabilidade de orientá-lo com a compaixão que um monge deve ter. Todavia, é evidente que a religião possui uma organização e um conjunto de leis vigentes, estabelecidos por um estatuto a ser seguido, que respeita várias instâncias. Esses níveis de comando incluem a direção nacional, as lideranças de cada *Oterá* (representada por um conjunto de fiéis diretores e sacerdotes, que respondem às demandas dos demais adeptos e organizam a agenda do templo), e os *Odoshis* com graus mais elevados. No Brasil, estes sacerdotes são os três pré-pontífices (*Nityuu*, *Nitiguen* e *Nippou*), entre os quais se elege, trienalmente, um Arcebispo, que reporta as demandas da HBS local aos sacerdotes que ocupam cargos hierárquicos superiores aos seus, no Japão.

Assim, os devotos devem, seguindo as orientações dos sacerdotes, ofertar os primeiros esforços diários ao *Gohouzen* (Altar Sagrado), tanto o residencial quanto o dos *Oterás*. Faz-se a limpeza matinal dos altares (*Okyuudi*) trocando a água (*Okoussui*) que é oferecida, além de incensos e orações. O fiel deve, ainda, participar dos cultos no Templo e no núcleo religioso ao qual pertence (normalmente o mais próximo de sua moradia), de forma a conciliar a família, o trabalho e a religião.

Em relação à parte financeira, o devoto é aconselhado a contribuir espontaneamente para o *Oterá* e, em ocasiões de Culto Residencial, Grande Culto ou

a Iluminação. Turner, ao falar sobre doutrinas que acreditam em reencarnações ou renascimentos, afirma que os seus praticantes “consideram que esta vida representa uma fase liminar, sendo os ritos funerários a preparação para o reagrupamento dos iniciantes a um nível mais alto, ou a um plano mais elevado de existência, como o céu ou o nirvana” (TURNER, 1974, p. 173-174).

Grande Culto Mensal, deve escrever o seu nome em um envelope³¹³ destinado às doações e fazer uma oferta ao sacerdote celebrante (“*Ofusse*”). Essa prática, considerada pela HBS como milenar, é a fonte do sustento dos Templos e dos próprios sacerdotes, para que possam se dedicar exclusivamente à expansão do *Darma* Sagrado.

Durante as várias etapas de pesquisa de campo, não percebi nenhum tipo de dízimo ou contribuição mensal obrigatória, embora a doação seja estimulada constantemente durante os cultos, sendo que a prática correta é a oferta, por parte do devoto, da primeira quota daquilo que recebe como fruto do trabalho. Tal orientação é explicada pelos sacerdotes da HBS como preceito para evitar oferecer ao Altar Sagrado (e à Imagem Sagrada, manifestação do Buda Primordial) as sobras daquilo que é consumido pelo adepto.

Em suma, os princípios básicos a serem seguidos pelos fiéis da HBS são: *Okyuudi*, que consiste no zelo do Altar, demonstração de respeito maior e externalização da fé; *Kushou*, que é a oração do *Namumyohourenquekyou*; *Sankei* ou participação nos Cultos; *Kyouke* ou conversão, a principal prática interpessoal que autentica o devoto como um verdadeiro *Bossatsu*; e *Shakubuku* ou orientação religiosa compassiva, prática interpessoal que faz com que o fiel se expresse de modo correto diante das demais pessoas (através da fala, dos gestos, dos atos, dos pensamentos e dos sentimentos), expandindo os ensinamentos do Sutra Lótus.

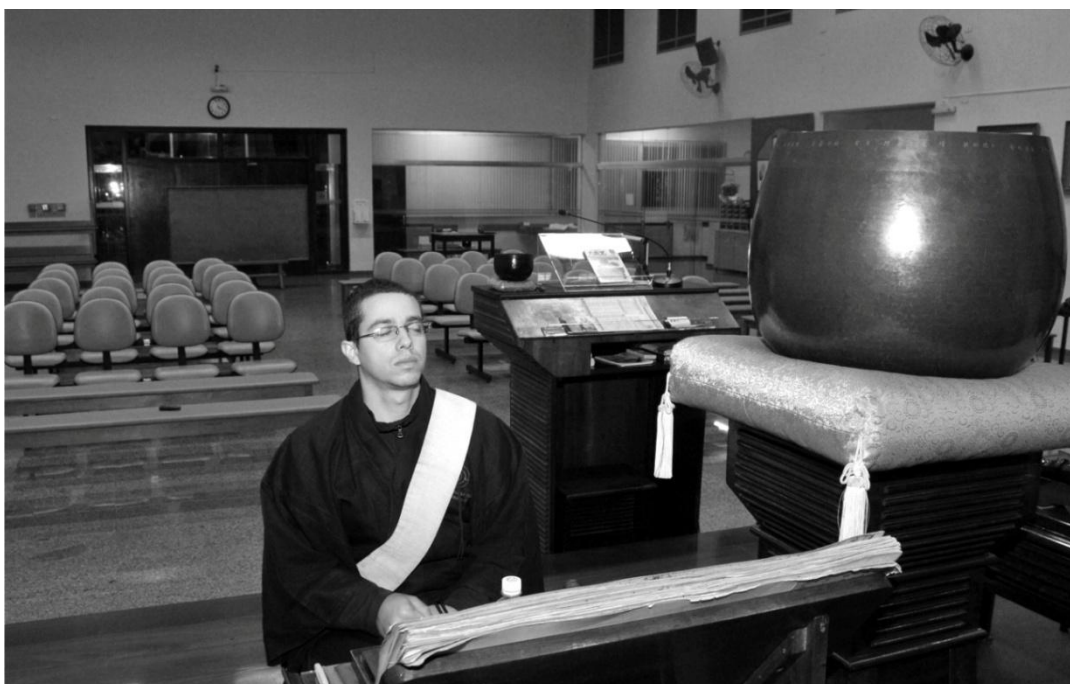
Além das cerimônias, elementos religiosos e relações supracitadas, que foram observadas tanto no Brasil quanto nos *Oterás* japoneses, pude presenciar alguns tipos de celebrações apenas em terras brasileiras, embora tenha obtido relatos sobre a ocorrência de tais rituais também em solo nipônico:

6.7 Orações Fervorosas

As Orações Fervorosas consistem em uma prática religiosa árdua, que exige fé e resistência, tanto física quanto espiritual, por parte dos sacerdotes responsáveis por realizá-las. Trata-se, na verdade, de uma oração que perdura por 24 horas, quase

³¹³ A prática de colocar dinheiro em envelopes para doação é recorrente na cultura japonesa, em outros âmbitos. Em casamentos, nascimentos de filhos e nos funerais, por exemplo, é comum amigos e parentes (do novo casal, dos pais da nova criança ou dos familiares do falecido) oferecerem envelopes contendo “*okanê*” (dinheiro).

ininterruptas, que foi por mim presenciada na Catedral *Nikkyoji*³¹⁴. Os sacerdotes se revezam para orar, meditar, tocar os instrumentos musicais e entoar³¹⁵ o Mantra Sagrado durante um dia inteiro, agradecendo as bênçãos recebidas. Ao longo de todo esse período o *Oterá* fica aberto e recebe os fiéis, que acompanham os clérigos nas orações. **Durante a madrugada, período específico no qual acompanhei essa prática, o *Hondo* estava completamente vazio, tendo somente, sob o Altar Sagrado, o sacerdote Campos, que recitava, entre um cochilo e outro, o *Namumyouthourenquekyou* (foto disposta a seguir).**



Apenas ocorrem intervalos nas Orações Fervorosas para a realização de outras atividades no *Hondo*, como cultos ordinários (*Okou*) e palestras (como a Catequese Budista). Além disso, é possível observar rápidas pausas no momento da troca dos sacerdotes para a continuidade das orações³¹⁶.

³¹⁴ Tal prática foi narrada, em entrevistas realizadas no Japão, como prática ritual da HBS. Mas, no Brasil, só foi presenciada na Catedral *Nikkyoji*, em maio de 2011.

³¹⁵ Os sacerdotes também tocam as clavas ou o *mokkin*, que acompanham o ritmo do mantra.

³¹⁶ Neste sentido, tais cerimônias poderiam ser classificadas como um rito de reagregação e reforço dos laços do grupo com a entidade sagrada, manifesta pelo “duplo” Imagem Sagrada/Buda Primordial, no qual as relações de comunidade seriam fortalecidas.

6.8 Passeatas

Outra cerimônia importante realizada no Brasil, não acompanhada empiricamente durante as pesquisas no Japão, é a “Passeata”, que **consiste em caminhadas por lugares movimentados, como na Avenida Paulista, de preferência aos sábados, em períodos com grande fluxo de pedestres (imagem a seguir).**



Os sacerdotes e fiéis se agrupam em fila indiana. Nas extremidades, sempre ficam os homens mais fortes, com o intuito de proteger os demais membros do grupo. Isso porque é comum que pessoas mais conservadoras e preconceituosas agridam os integrantes da passeata, com insultos ou, até mesmo, fisicamente. No meio da fila, normalmente seguem mulheres, crianças e idosos (como pode ser visto nas duas fotos a seguir).



As passeatas também são práticas constantes na Catedral *Nikkyoji*. Após formarem o segmento, todos caminham e entoam, incessantemente, o *Namumyouhourenguekyou*. Isto ocorre com a justificativa de que o mínimo contato com o *Odaimoku* (tanto por parte de homens, mulheres, animais e plantas, ou seja, todo ser *sensciente*) cria com ele (ou ela) um “elo de ligação”. **Mesmo aquele que o ouve e**

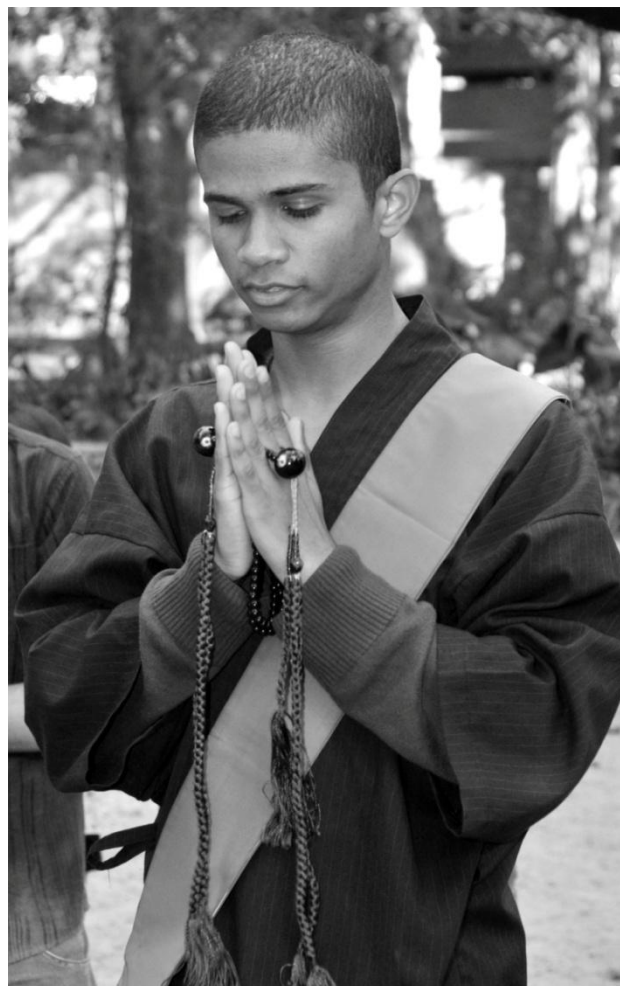
debocha, como o jovem rapaz que aparece de braços abertos, na última foto, faz surgir um elo (negativo, mas mesmo assim um elo) que o fará se aproximar cada vez mais do Nirvana, o que mais uma vez caracteriza o aspecto de “comunidade”, extensível também aos leigos “não fiéis”.

6.9 Culto dos jovens

É possível mencionar dentro do conjunto de práticas que acentuam o caráter comunitário dos ensinamentos da HBS, uma cerimônia conhecida no Brasil como “Culto dos Jovens”. Todas as celebrações desse tipo por mim observadas também ocorreram na Catedral *Nikkyoji*, aos domingos. O sacerdote Amaral, na época um jovem de 22 anos de idade³¹⁷, era o designado para tal função no *Oterá* paulistano, por estar próximo dos fiéis mais novos e falar “a mesma língua” que eles (três fotos, a seguir).



³¹⁷ Até 2011, o sacerdote Amaral era o mais jovem sacerdote budista brasileiro, considerando todas as escolas presentes no país.



Assim, o monge responsável realiza cultos externos, em parques ou na residência de algum dos integrantes do grupo dos jovens budistas. Para a realização dessas cerimônias, ele sempre leva consigo o *Gohouzen* portátil que contém a Imagem Sagrada, sem a qual não é possível a celebração de um culto da HBS. Tal fato foi constatado em uma reunião realizada no Parque do Piqueri, em São Paulo, na qual o sacerdote Amaral se esqueceu de levar o Altar e teve que retornar ao *Oterá*, o que atrasou por mais de uma hora a celebração.

Após as orações, o monge normalmente se reúne com os fiéis para conversar a respeito da doutrina da *Honmon Butsuryu-shu*, esclarecendo dúvidas e contando um pouco da história dessa religião, no que é chamado de “Catequese Budista”. Ao término das conversas, o sacerdote leva os jovens para um momento de descontração. Normalmente, vão ao cinema, ao caraoquê ou a algum restaurante, para jantarem e confraternizarem.

Outro grande evento pode ser considerado como uma acentuação do “Culto dos Jovens” da HBS do Brasil. Realizado bienalmente, o “Encontro dos Jovens Budistas” (Ecojub) busca reunir os adeptos mais novos da religião. Entre os dias 26 e 27 de novembro de 2011, participei de uma edição do encontro, cossediado no templo *Rentokuji* (Campinas) e em uma chácara localizada na cidade de Indaiatuba. A solenidade foi marcada por várias atividades religiosas e de interação, que envolveram os jovens fiéis da HBS e vários sacerdotes, seguindo os mesmos preceitos e roteiros do Culto dos Jovens.

6.10 Festival da paz

Todos os anos são celebrados nos Templos da HBS o “Festival da Paz”, cerimônia que ressalta, assim como as demais elencadas anteriormente, o caráter coletivo da religião em questão. Esse evento também é de suma importância, pois o Budismo tem como preceito básico a harmonia entre os seres e a relação de interdependência dos mesmos, indo contra qualquer forma de violência.

No dia 26 de julho de 2015, na ocasião dos 70 anos da explosão da bomba atômica de *Hiroshima*, quando o bombardeiro “Enola Gay” liberou a “Little Boy” e devastou a cidade japonesa, foi inaugurado o “Sino da Paz”, erigido na Torre do Darma no Santuário Ecológico de Tapiraí (SP). **Esse sino, cuja cunhagem foi por mim**

acompanhada durante a viagem ao Japão³¹⁸, em 2014, é uma réplica exata do artefato que se encontra no Memorial da Paz, em *Hiroshima* (fotografia a seguir).



Devido à importância do evento, que foi realizado às 11 horas da manhã, o **25º Gokoyuu da HBS, Nichikai Yamauchi, veio até o Brasil com a sua esposa (okussan, tratada como primeira-dama) e uma comitiva de sacerdotes e fiéis nipônicos (três fotos, a seguir)**. Antes do início do culto, o Papa budista sobrevoou o Santuário Ecológico de helicóptero e cumprimentou as autoridades presentes, incluindo o prefeito da cidade, Araldo Todesco.

³¹⁸ Ver Capítulo 2.





A réplica do Sino da Paz (autenticada pela prefeitura de *Hiroshima*) foi colocada na Torre do Dharma de Tapiraí, que também consiste em um *Gohouzen* com uma imensa Imagem Sagrada no topo. **Esse sino, que simboliza exatamente o ideal da paz budista, foi oficialmente inaugurado após uma cerimônia, por meio de um gesto ritual feito pelo *Gokoyuu*, que bateu com um tronco de madeira e fez o grande sino (nomeado *Shou* ou *Kane*) ressoar (ver fotografia a seguir).**



Durante a celebração, o Sumo Pontífice também mencionou o fato do atual primeiro ministro japonês, *Shinzo Abe*, realizar um movimento para o rearmamento nuclear do país, com o intuito de “manter a segurança” no cenário asiático, – diante, principalmente, da China e da Coreia do Norte –, algo que foi expressamente criticado pelos monges budistas, em diversas ocasiões.

Este ano será marcado pelos 70 anos do fim da Segunda Guerra Mundial. O Japão do pós-guerra só conseguiu se recuperar da destruição graças a renúncia à guerra e por objetivar uma nação de paz. Contudo, nesse ínterim, povos e nações continuaram com o conflito armado, o que é profundamente lastimável. O Japão desfruta de uma prosperidade advinda da paz, mas, ao mesmo tempo, os laços sociais e pessoais foram se enfraquecendo, até que, no final do ano passado, o país demonstrou uma mudança leviana em relação à postura pela paz. Agora é o momento de mostrarmos a preciosidade da paz e de lembrarmos as tragédias de uma guerra. Penso que transmitir isso será uma das nossas missões (25º *Gokoyuu*, *Nichikai Yamauchi*).

Além disso, de acordo com o pré-pontífice *Nitiyuu Correia*, “o Sino da Paz instalado em Tapiraí simboliza o Brasil, que detém a maior população japonesa fora do Japão, como o maior aliado da Paz Mundial”. No contexto da celebração no dia 26 de julho de 2016, o Papa da HBS seguiu uma extensa agenda política e de cerimônias. Assim, o *Gokoyuu* liderou, na cidade de São Paulo, uma homenagem aos imigrantes nipônicos falecidos no Brasil, que foi realizada no “Pavilhão Japonês do Memorial da América Latina”, no dia 25 de julho. Para mais, o Sumo-pontífice passou, juntamente com a sua caravana, pela cidade de Lins (SP), onde celebrou o Grande Culto *Kaidou-e* no Templo *Taissenji*; e por Brasília, onde inaugurou um novo núcleo, no dia 20 de julho.

6.11 Batizado budista

Existe um importante ritual de iniciação que envolve os fiéis da HBS, que no Brasil é intitulado de “Batizado”³¹⁹. É notório, neste caso, o uso do nome de uma típica cerimônia cristã, na qual qualquer pessoa, filha de fiel ou não, pode passar por uma cerimônia em que o seu “padrinho” e “madrinha” o acompanham. Estes últimos são escolhidos pelos pais da criança ou pelo próprio “convertido”, se este já for um adulto, e possuem o dever de auxiliar na educação e no bom encaminhamento dos seus

³¹⁹ No Japão, é chamado simplesmente de “cerimônia de iniciação ao Budismo”.

afilhados³²⁰. Segundo Usarski (2002, p.103-104), autor que estuda diversas escolas budistas no Brasil, inclusive a *Honmon Butsuryu-shu*, essa cerimônia é realizada na Catedral *Nikkyoji* desde 1980.

Nesse ritual é possível perceber que a criança, – caso tenha o que a HBS chama de “herança religiosa”, ou seja, venha de uma família que vive o Budismo Primordial –, adolescente ou adulto que deseja ingressar na religião, é primeiramente separado de seu meio anterior. O futuro novo fiel, em uma fase preliminar na qual é *não devoto* e está destituído de *status* oficial dentro da HBS (a não ser pelo *elo* que possui com o ideal da Iluminação, que envolve todos os seres *senscientes*), recebe o *Omamori* (protetor pessoal), como primeira etapa para ser batizado.

Assim, ao ser colocado diante da comunidade em uma cerimônia com os seus padrinhos ao seu lado, a pessoa passa pelo rito de agregação à comunidade HBS³²¹. Por outro lado, este evento pode ser analisado, e aí está evidenciado o caráter não estático e hermético dos conceitos desenvolvidos por Van Gennep (2011 [1909]) e Turner (1967, 1974), como um rito de separação do mundo dos *não devotos*, agora purificados pelo *Okoussui* (água benzida) e *apresentados* diante do “duplo” composto pela Imagem Sagrada/Buda Primordial³²².

No contexto do “batizado” budista, é necessário mencionar, brevemente, um importante evento realizado na HBS do Brasil, chamado de “Catequese Budista”. Apesar do termo “catequese” ter sido cunhado para designar o aprendizado da religião cristã, ele foi adaptado como um termo em português, que corresponde a uma espécie de **palestra ou ensinamento sobre a religião budista, ministrada pelos sacerdotes da *Honmon Butsuryu-shu*. A fotografia a seguir mostra uma cerimônia desse tipo, realizada na Catedral *Nikkyoji* e celebrada pelo Correia *Odoshi*.**

³²⁰ Para Van Gennep, o estatuto de padrinho ou madrinha apresenta-se no contexto dos ritos de agregação ou união e, como tais, apenas podem ser rompidos após um rito de separação especial (2011, p. 45).

³²¹ Como já foi mencionado, Van Gennep (2011 [1909]) considera etapas como essas como um período liminar ou de margem, na qual a pessoa está entre os universos sagrado e profano.

³²² Em relação ao batismo, Van Gennep (2011 [1909]) diz que: “... na maioria das vezes foi considerado uma lustração, um rito de purificação ou catártico, isto é, em última análise, um rito pelo qual a criança é separada do mundo anterior, em geral, profano ou impuro. Entretanto, é preciso notar que este mesmo rito pode também ter o sentido de rito de agregação, e isto quando é usada não a água ordinária, mas a água consagrada. Neste caso a criança batizada não somente perde uma qualidade, mas adquire outra. Isto nos leva a examinar uma nova categoria de ritos, os que são geralmente chamados ritos de iniciação” (VAN GENNEP, 2011 [1909], p. 69).



6.12 Casamento budista

O ritual do casamento da comunidade HBS possui importantes semelhanças com as diversas cerimônias realizadas nas religiões judaico-cristãs. Consiste também em um rito de mudança de *status*, cujo noivado, como um período liminar entre ser solteiro e casado, não possui uma importância tão relevante³²³.

Embora não seja considerado algo obrigatório e imposto, o amor³²⁴ e o casamento são bem vistos pelos budistas da HBS, inclusive no caso dos sacerdotes, pois

³²³ Van Gennep considera o casamento como um ato propriamente social e mostra que, após o noivado, seguem-se “ritos do casamento, que compreendem, sobretudo, ritos de agregação definitiva ao novo meio e frequentemente... ritos de união individual” (2011 [1909], p. 108).

³²⁴ De acordo com a concepção da HBS, existem duas formas de amor: um que, apesar de profundo e motivador, é egoísta por estar relacionado diretamente aos nossos desejos, chamado de “Amor Maculado” (*ossen-nai*). O outro, por se colocar acima de qualquer circunstância adversa, é muito mais profundo. Geralmente, é representado pelo amor de uma mãe, sendo nomeado de “Amor Imaculado” (*fuzennai*), um amor divino que todos possuem e só não é desenvolvido pelo apego demasiado ao primeiro tipo de amor. A fé do Budismo Primordial, assim, buscaria direcionar o devoto ao segundo “tipo” de amor. Tal sentimento pode surgir, para a HBS, de um relacionamento entre casais, que consistiria em uma “realidade incontestável” por causa da lei da interdependência pregada pelo Buda, que definiria a convivência como um ciclo interminável de relacionamentos, dentro dos quais a Iluminação se torna possível. Assim, os diversos tipos de relações amorosas e afetivas nomeados pela HBS, como o namoro, o

representa uma vida adulta em família e a possibilidade de gerar descendentes que irão propagar a “herança religiosa”.

Assim, a união matrimonial não só é permitida como incentivada pelos mestres e sacerdotes, embora o casamento de monges só tenha sido legalizado no Japão por meio de um decreto, outorgado em 1883. De modo geral, um sacerdote homem e casado, na concepção da HBS, adquire experiência e com o apoio da mulher pode cumprir com maior êxito as suas funções e responsabilidades do que um solteiro. Ao se casar, portanto, ele compreenderá melhor o contexto de vida dos fiéis, que também são incentivados a constituir família. Em suma, cabe à mulher de um adepto da HBS auxiliá-lo no exercício das suas funções e na educação dos filhos.

Particpei de uma união matrimonial no dia 25 de julho de 2016, entre as 14 e 15 horas, durante a celebração do Festival da Paz. Essa cerimônia foi realizada para um casal de fiéis “recém-convertidos”, que já eram casados em outra religião. O pedido da realização do ritual na HBS, que foi sacramentado pelo Correia *Odoshi*, partiu dos próprios cônjuges (ver as duas fotografias a seguir).

É necessário elencar que, apesar da celebração em questão possuir semelhanças, também apresenta importantes distinções em relação ao ritual cristão, de onde “empresta” o termo que a nomeia. A cerimônia se dá com a oração do *Odaimoku* e o casal fica de pé diante da Imagem Sagrada, com as mãos em gesto ritual e com o *Odyuzu* entre elas. Além disso, o sacramento ocorre após os fiéis tomarem o *Okoussui* e oferecerem incensos diante do Altar Sagrado. Porém, de forma parecida ao ritual cristão, eles também trocam alianças, se beijam, assinam o livro de registro de casamentos da Catedral *Nikkyoji* e, conforme a tradição, oferecem uma refeição coletiva (rito de agregação).



Já em relação ao contraponto do casamento, que consiste no encerramento do laço matrimonial, embora não tenha ouvido muito a respeito do tema em mais de sete anos de convivência, conheci um casal, agora divorciado, que frequentava

assiduamente o Templo de Campinas (*Rentokuji*). Apesar do fato não ser comentado oficialmente, com o rompimento do laço mais do que consequências econômicas e jurídicas (como partilha/divisão de bens, disputa pela guarda dos filhos, etc.) estão envolvidas, já que apenas a esposa, cuja família (pais, irmãos, sobrinhos, etc.) sempre frequentou a HBS, continuou na prática da religião juntamente com os seus filhos³²⁵.

6.13 Um Budismo brasileiro ou um Budismo que se dá a ver

Ao perpassar as definições dos principais rituais da HBS, é fundamental assinalar o fato desta religião, por intermédio de seus sacerdotes (que orientam os fiéis neste sentido), realizar no Brasil um movimento explícito para se distinguir das demais correntes budistas. Neste sentido, direcionam as suas atividades para a prática da fé através das cerimônias, de modo que a meditação, tão apreciada pelo *Zen Budismo*, por exemplo, recebe menor importância. Tal comunidade busca, assim, expandir os preceitos do Sutra Lótus, e, para isso, realiza no país um processo de adaptação sociocultural ao incorporar termos da língua local (Pontífice, Sumo Pontífice, Papa, Catedral, batismo, passeata, monge, bispo, sacerdote, etc.) e estabelecer metas claras de expansão e conversão de fiéis.

Esses objetivos são alcançados por meio das cerimônias que já foram mencionadas, como as passeatas em locais movimentados, a Catequese Budista e o Culto dos Jovens. Além disso, a HBS do Brasil disponibiliza gravações videográficas dos cultos, sites com conteúdo próprio³²⁶, produz fotografias veiculadas na Internet, publica uma revista religiosa (revista “Sutra Lótus”, com mais de 124 volumes) em português, adapta termos como “terço budista” e **elementos culturais locais como o berimbau (chamado de “cokkin”, visto na fotografia a seguir)**, além de realizar cerimônias rituais diárias. Nesses cultos cotidianos, mescla-se o idioma japonês com o

³²⁵ Van Gennep (2011 [1909], p. 126-127) diz, com razão, que tal situação “não apresenta nada que contrarie o esquema dos ritos de passagem nem a explicação sociológica” que propõe para estes ritos, “porque o casamento, uma vez consumado, faz a moça e o rapaz entrarem na categoria das mulheres e dos homens socialmente adultos, e nada poderia fazê-los retroceder, nem, por outro lado, o viúvo e as viúvas”.

³²⁶ Site oficial. Disponível em: <www.budismo.com>. Acesso em: 15. Abr. 2017.

Canal de vídeos no Youtube, chamado “Budismo e você”, Disponível em:

<<https://www.youtube.com/channel/UCVmUQdxQ4QnQLhklcRBsB6Q>>. Acesso em: 15. Abr. 2017.

português, por meio da tradução das principais preces contidas no livro litúrgico, o *Myookooichiza*.



Outro ponto a ser elencado e destacado é que a *sangha* ou comunidade budista da HBS não recebe quaisquer proibições explícitas. Ao menos essa afirmação é sempre reiterada durante os *okou* realizados. Dessa forma, carne, bebida, sexo, tabaco ou qualquer outra prática, muitas vezes adjetivadas como imorais por outras concepções doutrinárias e religiosas, não são, *a priori*, condenadas.

Segundo o sacerdote Amaral, o ensinamento budista prega que é possível ter uma prática da fé mesmo com os “Cinco Desejos”, que antigamente eram considerados infernais:

Esses cinco desejos são: sexo, comida, bebida, fama e sono. São os cinco desejos que todo ser humano tem. Então, antigamente era pregado que para atingir a Iluminação era preciso eliminar tudo isso. Então, o que o Buda pregou no último ensinamento dele? Ele falou que numa era futura, que é no caso agora, as pessoas não iam conseguir eliminar isso. Ele falou que a única forma da pessoa conseguir uma Iluminação simultânea a esses desejos é através da pronúncia desse Mantra Sagrado, *Namumyohourengekyou*. Esse Mantra Sagrado tem toda essência dos ensinamentos do Buda. É como se o Buda tivesse pegado todos os mais de 84.000 ensinamentos e compactado nesse mantra. As pessoas dessa *Era* não precisam meditar, não precisam se isolar do mundo, não precisam deixar de lado os desejos. Tudo que elas têm que fazer é devotar o Sutra Lótus, devotar esse ensinamento Primordial. Já que elas são incapazes de meditar, incapazes de enxergar a Iluminação numa estátua do Buda, enxergar a Iluminação na natureza, então, pronuncia-se esse mantra. O pessoal se pergunta: se o Buda falou, porque tem outras correntes então? É porque as outras correntes não acreditam, algumas até acreditam, só que não admitem que esse ensinamento é pra essa época. Eles acreditam que

esse ensinamento o Buda deixou para um futuro que ainda está por vir. Então eles ainda estão nas práticas que o Buda considerou provisórias. Esta época em que estamos é a *Era Mappou*, a *Era* da decadência. E não é difícil você considerar essa *Era* como a *Era* da decadência. É só ver como está o mundo. Então o Buda estava certo. Nessas outras ramificações que não seguem isso, mesmo sendo o próprio Buda quem falou, eles admitem que o ensinamento realmente seja esse, mas consideram que não é para essa época. E por que nós afirmamos com toda certeza que é pra essa época? É porque nesse mesmo ensinamento ele está falando, como se fosse uma profecia, de quem ia ensinar isso pra nós. Vai ser tal pessoa, tal pessoa vai sofrer isso, vai sofrer aquilo, mas vai conseguir expandir. E quem viveu essa profecia nessa *Era* foi o mestre *Nichiren Daibossatsu*, o primeiro grande mestre da HBS. Ele passou exatamente pelo que estava escrito nessa profecia e fez exatamente o que estava nos ensinamentos. E se ele nasceu nessa *Era* e fez tudo o que estava lá, sofreu o que estava dizendo que ia sofrer, então só pode ser. Então essa é a *Era*, esse é o momento de praticar o *Namumyohourengekyou* (4º Sacerdote Amaral, maio de 2011).

Cada sacerdote ou leigo (fiel ou não) deve, neste sentido, ter consciência e humildade para reconhecer os erros e excessos e viver uma existência com fé e equilíbrio. Além disso, o “diferente” também é aceito na comunidade, que procura, em teoria, não realizar distinções raciais, étnicas e/ou de orientação sexual, ao “aceitar” todos aqueles que acreditam nos preceitos budistas e na oração sagrada *Namumyohourengekyou*.

Cabe destacar, ainda, que apenas os sacerdotes possuem uma espécie de obrigação na realização das atividades, sejam rituais ou festivas, pois essas atribuições fazem parte de seus empregos. Apesar disso, é nítida a importância dos fiéis, responsáveis por manter o templo nos âmbitos simbólicos, ritualísticos e, obviamente, financeiros. De acordo com o sacerdote Amaral, os religiosos não podem possuir outra atividade remunerada, pois recebem do seu templo o valor necessário para financiar os estudos (muitos fazem cursos de graduação, nas mais variadas áreas), alimentação e demais gastos. Os ganhos são provenientes, exclusivamente, de doações voluntárias (*Ofussê*):

A gente não tem nenhum laço com empresas nem com políticos, nem nada. A gente prefere evitar, principalmente políticos. Às vezes, em época de eleição, vem muitos políticos querendo oferecer benefícios e a gente vai cortando tudo. Porque a gente não quer ficar preso a esse tipo de coisa. Até mesmo empresas a gente toma bastante cuidado. A gente não quer ficar fazendo propaganda pra nenhuma empresa só pra ter benefício. Aqui é uma instituição religiosa e a gente gosta de deixar bem claro essa parte. Então, tudo que a gente recebe aqui é doação. A gente não pede, não é dízimo. É espontâneo. Ninguém é obrigado a doar. A gente faz as pessoas terem consciência de que nós estamos aqui, o templo tem contas, toda essa estrutura aqui pertence aos fiéis, não pertence a nós. Porque eles podem vir aqui a hora que eles quiserem, podem usar, podem jogar futebol, podem usar a churrasqueira. Então, pertencem aos fiéis. É como se fosse um clube, onde os fiéis vêm e pagam. Não é nem uma mensalidade, porque também não

precisam pagar. É uma oferenda. A gente diz que está ofertando para o próprio Buda, porque o sacerdote, as pessoas que moram aqui, estão deixando uma vida lá fora que poderiam estar tendo, para se dedicar a aprender os ensinamentos para passar adiante para as pessoas que não podem largar suas vidas, seus empregos, para se dedicar a isso. Então a gente pega os ensinamentos, filtra-os, para que todas as pessoas entendam e pratiquem. Desde as crianças até os mais velhos. As pessoas têm consciência disso. Sabem o trabalho que dá! (4º sacerdote *Kyogyou* Amaral, maio de 2011).

Assim, embora a HBS do Brasil adote uma postura política ao afirmar que se constitui como uma religião e não como uma filosofia de vida – estando, por exemplo, isenta do pagamento de impostos (elevados), já que o país possui políticas públicas específicas para as instituições religiosas, o que em si já é um facilitador para a manutenção dos espaços (*Oterás*) –, é perceptível um discurso e um posicionamento prático de não aceitar outras fontes de recursos, a não ser aqueles provenientes de doações de fiéis e admiradores³²⁷.

Portanto, nessa “vocação sacerdotal”, que também representa a sua profissão, os monges devem orientar os fiéis de acordo com os ensinamentos do Buda. Além disso, cada templo possui metas claras de expansão: cabe aos sacerdotes cumprir as tarefas rotineiras de realização de cultos residenciais e de conversões de novos fiéis, justificadas pela crença na expansão da oração sagrada *Namumyohourengekyou* para todos os seres.

Com esse intuito, a HBS do Brasil estimula as possíveis habilidades de cada sacerdote, como o próprio monge Amaral, que na época era, segundo ele, o mais novo sacerdote no Brasil entre todas as escolas budistas:

Normalmente os sacerdotes são mais de idade. Praticantes jovens têm muitos, até crianças. Mas é mais difícil para entrar alguém tão novo. Mas aqui na HBS, a maioria que entra já tinha uma habilidade lá fora. Essa habilidade é usada aqui dentro. O sacerdote Tadokoro, por exemplo, entende bastante de publicidade. Estuda o japonês, já morou lá no Japão. Então ele usa o que aprendeu lá fora, aqui no templo. O sacerdote Campos estudava Administração. Estava praticamente no último período da faculdade de Administração. Então, administrar mesmo, fazer uma planilha, alguma coisa, é com ele. Eu sempre fui mais pro lado artístico. Fotografia, teatro, o site da internet, vídeos, essas coisas, eu posso usar aqui. Quem não entrou desde criança já tinha alguma habilidade que com certeza é usada aqui. Os sacerdotes que entraram quando criança são só os bispos. O Arcebispo

³²⁷ As narrativas dos sacerdotes enfatizam, dessa forma, que a HBS não mistura política e religião, embora busque influenciar na formação da personalidade das pessoas, para que estas sejam políticos, pais e mães exemplares. “Mas utilizar a política para realizar qualquer movimento religioso é considerado um ato bem distante do que se pode chamar de religiosidade total” (Butsuryu-Shu, Honmon. Revista *Lótus*, nº 67, ano 08, p. 29).

Correia entrou com 11 anos de idade. Agora não existe mais isso. Eu estou sendo um dos últimos que entrou antes dos 20. Então, cada vez vai aumentando a faixa etária. Os jovens não querem saber disso. Assim, como eu gosto e tenho facilidade, virei o responsável pelo site, pelos jovens da Associação dos jovens budistas do Brasil e aqui em São Paulo eu sou responsável pela região Centro-Sul. Então, Vila Mariana, Ipiranga, Liberdade, Centro, Cambuci, Aclimação, toda essa região, eu que sou o sacerdote responsável de cuidar dos fiéis, dos praticantes, das pessoas que moram nessas regiões. Cada sacerdote aqui da Catedral *Nikkyoji* é responsável por uma zona de São Paulo. Todos os meses as pessoas celebram cultos em suas residências, por exemplo. Eu sou responsável de rezar nas casas dessas pessoas. Quando alguém que mora nessa região está interessado na religião, eu que tenho que fazer o atendimento. Às vezes tem falecimentos, então o fiel dessa região falece, eu sou o responsável de fazer o velório, de fazer um atendimento a essa família. Todos os sacerdotes têm essas responsabilidades. É como se você fosse o ‘bispo’ da sua região. Você pode fazer o que tiver ao seu alcance para o desenvolvimento daquela região. Assim como eu faço com os jovens. Eu procuro inovar. Procuro usar internet, faço blog dos jovens, eu filmo com eles. A gente treina, ensaia, a gente já fez teatro juntos. A gente fez o teatro do Buda. A gente faz o culto dos jovens. A gente reza e depois eu passo um ensinamento, só que mais voltado ao público jovem. Eu uso vídeo, uso brincadeira, faço um negócio mais dinâmico. Depois do culto a gente às vezes sai, vai ver um filme, vai pro shopping, vai pro parque, vai fazer alguma coisa. Jogamos futebol, saímos pra comer juntos. A gente viaja juntos. Como amigos. Então, tem toda essa interação entre o sacerdote responsável e o seu grupo. Eu procuro ser amigo deles, mas eles mantêm o respeito. Mesmo eu estando ali como um amigo (Entrevista concedida pelo Sacerdote Amaral, em maio de 2011, na Catedral *Nikkyoji*).

Outro ponto importante notado é a rotina atarefada dos monges, algumas vezes privados de sono e de comida, por causa da intensidade e frequência de realização dos rituais e atividades cotidianas. Segundo o sacerdote Amaral:

Os monges da HBS ganham folga. Às vezes final de semana, depois do culto matinal e a tarde não tem nada, tá liberado. Às vezes, a gente fala pro bispo que quer sair, fazer alguma coisa diferente, ir ao cinema, e ele libera. A gente tem o tempo, mas nossa obrigação é com a comunidade, temos que dar assistência aos fiéis em qualquer horário (4º Sacerdote Amaral, maio de 2011).

O sacerdote Campos, que atualmente reside na Catedral *Nikkyoji*, também definiu em um conversa o que, para ele, consiste nas funções dos sacerdotes:

Então, o sacerdote, o não leigo, o religioso mesmo, tem muitas responsabilidades aqui. Como todo sacerdote, a gente tem nossa programação padrão para o dia a dia. Acordar cedo, estar às cinco horas da manhã lá dentro do *Hondo*, que é o salão de cultos. É bom estar antes, porque tem coisa pra fazer antes. Tem que acender as luzes, tem que abrir as portas, tem que recolher a água, tem que por o café pra fazer, tem que por o arroz pra fazer, porque a gente oferece o arroz, que é o *gohan*, toda manhã no altar. Fazemos a limpeza do altar, do *Hondo* e do quintal, depois nos preparamos para o culto, que é às 06 horas da manhã. No culto, cada um tem sua função. Depois do culto, temos a reunião entre os sacerdotes, com os membros da

diretoria, resolvemos os assuntos burocráticos, pois isso também faz parte da nossa rotina. Fazemos visitas assistenciais sempre que somos solicitados, também, quase todos os dias. Ainda têm os cultos póstumos, cerimônia de falecimento, casamento, que são ocasiões mais especiais, mas que estamos lá, também. Aí, na parte da noite tem outro culto para celebrar, fiéis para conversar. Então, somos importantes, mas fazemos tudo isso para os fiéis. A gente também deve zelar pelos fiéis, porque eles também zelam por nós. São os fiéis que nos mantêm, mantêm o templo, mantêm os sacerdotes. Então a gente deve, claro, tentar retribuir isso de alguma forma. Não só por esse motivo, como também o motivo da Iluminação mesmo. Porque como eu disse, a gente só vai se iluminar se todo mundo iluminar juntos, então, querendo ou não, a gente também depende deles. E eles também dependem da gente pra poder passar os ensinamentos, as orientações, enfim. E com o mundo lá fora, com as pessoas que não são fiéis, que não são ligadas ao templo, a gente busca levar o Budismo também, de alguma forma. Como sacerdote, eu sou responsável pelo estado de Minas Gerais. A cada dois meses, a princípio, eu faço atividade de expansão da religião lá em Belo Horizonte. Fico procurando contatos, procurando pessoas novas, às vezes abordando as pessoas nas ruas também, fazendo panfletagem, pela internet, Facebook. A ferramenta que tiver para eu poder entrar em contato com alguém é a que eu uso. Pra poder buscar pessoas que se interessem pelo Budismo, que simpatizam, para poder participar dos cultos que eu realizo lá em Belo Horizonte, para poder receber uma orientação também. Acho que como sacerdote meu papel basicamente é esse (4º Sacerdote *Gyoen* Campos, maio de 2011).

Essa rotina e a ênfase dada pelos sacerdotes aos compromissos que possuem junto aos fiéis da HBS vão ao encontro com os grandes pilares da comunidade, tanto no Brasil quanto no Japão, que são as “quatro metas de expansão”. Estas, que servem de base e orientação para os esforços de propagação de cada Templo e da HBS, em geral, são: 1) Ostentação de *Gohonzon*, 2) Conversões de novos fiéis, 3) Aumento de fiéis ativos e 4) Cultos Assistenciais. Destaco, neste sentido, que as informações apresentadas a seguir foram elaboradas a partir de um compilado de leituras em diversas edições da Revista Sutra Lótus³²⁸, acrescido de vários pormenores recolhidos junto aos meus interlocutores, nas várias inserções em campo.

Em todos os *Okou*, as quatro metas são repetidas pelo menos duas vezes pelo sacerdote celebrante, no início e na parte final do culto. A seguir, pormenorizo cada uma delas, que recebem mais atenção pela comunidade brasileira do que no Japão, já que o país de origem da *Honmon Butsuryu-shu* é culturalmente budista e xintoísta, contando com um grande número de fiéis e Templos (mais de 330) da HBS. Além disso, o processo de entrada para a religião ocorre de forma natural no Japão, pelo que eles chamam de “herança religiosa familiar”.

³²⁸ Disponível em: <www.budismo.com.br/acervo-digital-da-revista-lotus/>. Acesso em: 17 abr. 2017,

1) A ostentação de *Gohonzon* ou do Altar Sagrado é a instalação do Altar com a Imagem Sagrada na residência de um novo fiel. Receber o Altar Sagrado e servir ao Buda prestando o *Okyuudi* (zelo) é uma prática fundamental para o desenvolvimento espiritual do praticante, que traz harmonia à família. Além disso, para a HBS a verdadeira conversão se dá após o fiel ter recebido o Altar e começar a praticar a fé diariamente, na sua residência.

a) Requisito um: não há distinção quanto a quem pode ou não receber o *Gohonzon*, sendo apenas necessário que seja um fiel convertido.

b) Requisito dois: o fiel deve adquirir um oratório antes de ostentar o *Gohonzon*, assim como os objetos que o compõem (incensário, suporte para velas, vaso para flores, entre outros). O oratório precisa ser instalado em local próprio e respeitoso, como na sala principal ou em uma sala própria para as orações diárias. O objeto sagrado não pode ficar em quartos (local onde pode haver relações íntimas e/ou sexuais entre casais) nem em cozinhas. No momento da instalação do oratório, o sacerdote responsável por tal ato e os fiéis da casa devem retirar todos os altares de outras religiões ou crenças (caso existam), assim como quaisquer imagens, estátuas, amuletos e símbolos. Isso acontece porque, segundo a HBS, tais objetos são um desvio na prática correta, que é a crença única e exclusiva no ensinamento do Sutra Lótus, ou, em outros termos, uma espécie de heresia, uma falta grave.

c) Cerimônia de Ostentação: realizada por um sacerdote na residência do fiel. No Brasil, é recomendada a presença do chefe de grupo e do padrinho de conversão nessa cerimônia. Durante tal culto, não existem restrições quanto à participação de não fiéis e a orientação é de que nenhum tipo de doação seja realizada ao celebrante.

d) Existem dois tipos de *Gohonzon* que são “concedidos” aos fiéis pelo templo: o *Gohonzon* de Expansão (*Goguzu Gohonzon*) e o *Gohonzon* Nominal (*Godi Gohonzon*). O primeiro é concedido a qualquer pessoa mediante manifestação da vontade de receber o Altar em sua residência e o segundo é concedido mediante um pedido formal ao diretor de Expansão do Templo onde o fiel frequentará, que irá repassar a demanda ao Bispo local. O *Godi Gohonzon* terá o nome do solicitante (fiel), que, por sua vez, deverá realizar um agradecimento em forma de *Ofussê* (doação) pela personalização do *Gohonzon*.

e) O *Gohonzon* é uma concessão do templo ao fiel e, por isso, não pode ser adquirido de forma monetária ou por qualquer outro meio, em outro local ou

estabelecimento de comércio. Além disso, o devoto deve estar ciente de que o Templo possui o direito de retirar o *Gohonzon* de sua residência caso detecte alguma negligência no tratamento e no cuidado do mesmo. Essa retirada, porém, deve acontecer sem desentendimentos, após um diálogo do templo com o fiel. Durante os quase sete anos de pesquisa que realizei, não ouvi nenhum relato a respeito do assunto.

f) Cálculo da meta: para a contagem do número de ostentações de *Gohonzon* durante um ano, computam-se as ostentações, tanto de fiéis antigos quanto novos. Porém, é contada apenas a primeira ostentação realizada pelo fiel. Assim, mudanças de residências, aquisições ou reformas de novos oratórios, troca ou reforma do *Gohonzon*, além de colocação do Altar em estabelecimentos comerciais não são consideradas nas metas do templo. O propósito, aqui, é a prática da fé pelo fiel, em sua própria residência.

2) Na conversão de novos fiéis, o intuito central é propagar e expandir os ensinamentos do Buda, convertendo o maior número de pessoas. A prática é justificada a partir do gesto de compaixão de um *Bodhisattva* (ou *Bossatsu*, em japonês).

a) Requisito um: qualquer pessoa pode ingressar na religião, não havendo distinção nem proibição de qualquer natureza.

b) Requisito dois: é necessário que o ingressante não professe outras religiões ou crenças e aceite o *Odaimoku* como única fé e prática.

c) Oficialização do Ingresso: a conversão acontece mediante a aceitação dos ensinamentos e a assinatura da ficha de ingresso, pelo novo fiel. A oficialização da entrada acontece com uma cerimônia, chamada no Brasil de “Batismo Budista”, realizada mediante a presença do novo fiel, que deve dar o seu relato diante do *Gohouzen*. A cerimônia pode ser feita durante qualquer culto da HBS e a ficha também deve ser assinada pelo padrinho e/ou madrinha de conversão e pelo sacerdote responsável.

d) Todo ingressante deve ser apadrinhado por um fiel da religião. Esse padrinho e/ou madrinha de conversão deve orientar o afilhado quanto às questões que envolvem a prática da fé. Os padrinhos não devem ser meramente simbólicos e sim figuras significativas para o aprendizado e o aprimoramento do convertido. Geralmente, o padrinho e/ou a madrinha é a pessoa que o convidou para a religião.

e) Cônjuges: após o batismo de um novo fiel, o seu cônjuge não ingressa automaticamente. Desse modo, cada pessoa deve ingressar individualmente na religião, se assim o desejar.

f) Herança religiosa: os filhos dos novos fiéis também não ingressam automaticamente na religião. Havendo esse interesse, devem ser seguidas algumas normas: não se oficializa o ingresso de filhos de fiéis menores de 18 anos. Contudo, a HBS do Brasil incentiva extremamente a participação deles, principalmente na Associação das Crianças e dos Jovens, de acordo com a idade. Além disso, pode acontecer a realização de uma “Cerimônia de Batizado” da criança, havendo a vontade dos pais. Os jovens acima dos 18 anos deverão ser convidados a oficializar o seu ingresso na religião, que será contabilizado como uma nova conversão nas metas do templo. Pode haver, ainda, a conversão de menores de 18 anos, quando o jovem, não sendo filho de fiéis, tiver a idade entre 14 e 18 anos e manifestar a vontade de entrar na religião. Realiza-se, assim, a oficialização do ingresso (desde que haja o consentimento dos pais ou responsáveis) pela mesma Cerimônia de Batismo e do preenchimento da ficha de ingresso, em que devem constar as assinaturas dos pais.

3) O aumento no número de fiéis ativos possui várias implicações, principalmente no Brasil. A maior parte dos templos, excluindo-se a Catedral *Nikkyoji* e os *Oterás* mais antigos, como o *Nissenji* (Presidente Prudente) e o *Ryushoji* (Mogi das Cruzes), possui um número menor de adeptos. Assim como no Japão, o comparecimento e a assiduidade nos cultos implicam no crescimento hierárquico do participante dentro da HBS, da mesma maneira que propicia a ajuda e as doações necessárias para a manutenção dos *Oterás*.

a) Definição de fiel ativo: é considerado ativo o fiel que participa de seis ou mais cultos por ano, incluindo os seguintes tipos de *Okou*: Grandes Cultos, Cultos regionais e de grupo e Cultos de Associações, não sendo levada em consideração a participação nos cultos especiais e póstumos.

b) Para a contagem dessa meta ao final do ano, considera-se o número de fiéis que passaram da condição de não ativos para a de ativos. Não são levados em conta outros números e dados, como os fiéis que passaram a ser inativos, faleceram ou outras situações.

c) Relatório final de fiéis ativos: ao final do ano, o Departamento de Expansão apresenta um relatório com alguns dados à Administração Central da HBS (ou *Kyouku*, sediada, no Brasil, na Catedral *Nikkyoji*). Esses dados consistem no número de fiéis do templo, o número de famílias ativas, o número de fiéis ativos e o número de fiéis com oratório residencial.

4) Os Cultos Assistenciais, também chamados no Brasil de “Visitas Assistenciais” ou “Cultos Domiciliares”, consistem em visitas ou cultos realizados para orientar um praticante e ajudá-lo por meio de orações (como já foi visto, anteriormente). Na Catedral *Nikkyoji*, local onde observei tais práticas, as regiões da cidade de São Paulo são divididas em grupos e subgrupos, sendo que cada sacerdote é o responsável e o líder de um desses setores, geograficamente divididos para facilitar a organização das celebrações e práticas.

a) É considerado como Culto Assistencial toda visita realizada por um sacerdote ou fiel a outro devoto, com a finalidade estritamente religiosa, que poderá ser: visitas de orientação, de diálogo, de orações para restabelecimento de saúde, desde que acompanhadas por, no mínimo, cinco a dez minutos de *Odaimoku*. Embora a presença dos sacerdotes não seja obrigatória, todas as experiências por mim vivenciadas tiveram a presença de um monge.

b) É contabilizado o número de pessoas presentes em cada visita ou culto assistencial, com exceção dos sacerdotes. Além disso, se a pessoa que participa do Culto Assistencial pertencer a um grupo diferente daquele da residência a ser visitada, a presença dessa pessoa contará como duas. Por exemplo: se uma pessoa do grupo Jabaquara visita uma residência do grupo Casa Verde, na hora da contagem, essa visita será duplamente computada. Isso é feito com o objetivo de estimular a participação dos fiéis nos Cultos Assistenciais, mesmo que eles não sejam realizados dentro do seu grupo geográfico.

c) O objetivo principal desses cultos é prestar assistência ao fiel visitado, com o diálogo voltado para o incentivo do que é chamado de “orientação compassiva”.

Com o intuito de realizar e cumprir essas metas, existe um “Departamento de Expansão” em cada templo, formado por fiéis, que seguem as orientações do

sacerdote responsável ou do Bispo do Templo. O ideal é alcançar os objetivos entre o período de dez de janeiro e 31 de dezembro do ano corrente.

Ao refletir sobre a crescente importância dos leigos no Budismo, Gonçalves (2007, p. 49) enfatiza que a vida laica passou a ser cada vez mais valorizada especialmente no Budismo japonês, já a partir do século XV, como uma opção tão viável quanto a vida monástica para alcançar a realização espiritual. Neste sentido, com a chegada dos primeiros imigrantes nipônicos no navio *Kasato Maru*, em 1908 (incluindo o sacerdote *Ibaragui Nissui Shounin*, da HBS), esse Budismo voltado para a comunidade laica também chega ao Brasil.

Assim, Usarski diz que o Budismo japonês se ramificou em dois tipos: o Budismo de imigração e o Budismo de conversão, que pode ser, por sua vez, de primeira ou de segunda geração (2002, p. 12). Segundo o autor, essa transição (entre o Budismo de imigração e o de conversão) ocorreu naturalmente a partir da segunda geração de descendentes, que tem no português sua linguagem corriqueira:

Essa tendência teve início na década de 70, a partir das associações dos jovens e das crianças, não havendo a possibilidade de retrocesso; panfletos explicativos são editados em português. Foi nessa conjuntura que os *nisseis*, segunda geração, iniciaram seu ingresso na carreira sacerdotal. Até 1987 foram ordenados sete sacerdotes *nisseis*; além destes, dois sacerdotes de descendência não japonesa foram ordenados (USARSKI, 2002, p. 103).

Ao analisar o cenário geral do Budismo japonês no Brasil, isto é, levando em conta a presença de diversos segmentos no país, Usarski (2002) afirma que sete sacerdotes *nisseis* (descendentes) ingressaram na carreira até 1987, sendo que dois “não descendentes” foram ordenados. Considerando que o autor possui um conhecimento amplo das ramificações nipônicas no país, inclusive da HBS, existe uma grande possibilidade de um desses “não descendentes” ser o Correia *Odoshi*, que foi ordenado em 1980 (ver Capítulo 2) e é um dos principais colaboradores para que os objetivos de expansão da *Honmon Butsuruyu-shu* sejam cumpridos.

Além de alcançar essas metas, de acordo com os relatos coletados junto ao pré-pontífice e atual Arcebispo (triênio 2015-2017) *Nitiguen Shounin*, a HBS do Brasil se prepara para criar uma escola de sacerdotes, que será sediada na Catedral *Nikkyoji*. O intuito dessa instituição será buscar o maior conhecimento da religião na língua portuguesa e potencializar o tempo dos aprendizes, com um baixo custo e um rápido retorno. O Japão passaria a ser, assim, um local de estágio e de aprofundamento para os

monges que queiram se tornar professores e estar mais qualificados para instruir os novos sacerdotes e fiéis no Brasil³²⁹.

Essa escola de sacerdotes será criada, portanto, com o intuito claro de aumentar o “efetivo de sacerdotes” no Brasil e o número de “conversões de fiéis” (termos êmicos), dois dos principais objetivos de expansão da religião. O objetivo inicial é elevar o número de sacerdotes brasileiros para 30, sendo que hoje existem 25³³⁰ (quatro deles atualmente moram e estudam no Japão), além de dois *minarais*. Em relação a esses *minarais* e ao processo de formação de sacerdotes, o atual Arcebispo afirmou que, no Brasil, a trajetória de aprendizado dura “somente” seis meses, enquanto no Japão leva, no mínimo, entre nove e dez meses.

Ademais, em um Grande Culto realizado em 25 de março de 2016, no Templo *Rentokuji* (Campinas/SP), *Nitiguen Odoshi* fez questão de enfatizar a grande novidade na qual consistirá a nomeação da ***minarai Carolina Yuka, que pode ser vista na foto a seguir***. De acordo com o Arcebispo, é incomum, no Japão e no Brasil, a nomeação de uma sacerdotisa jovem e casada. Até a data de redação deste trabalho, eu havia ouvido relatos, nos dois países, de que somente era permitida a nomeação de uma mulher caso esta fosse solteira, separada ou viúva. De acordo com as narrativas, isso se dava porque os afazeres e obrigações domésticas das mulheres seriam um grande e, talvez, insuperável empecilho para a dedicação exclusiva às atividades religiosas no *Oterá* e à devoção ao Mantra Sagrado.

³²⁹ Enquanto não fundam esta escola ou “universidade”, como também é mencionada nas narrativas, a HBS do Brasil conta com três centros de formação para os sacerdotes, situados nos maiores *Oterás*: no *Nyorenji* (Curitiba/PR), no *Ryushoji* (a matriz da HBS no Brasil, em Mogi das Cruzes/SP) e na Catedral *Nikkyoji* (São Paulo/SP).

³³⁰ No final de 2016 tais números foram alterados, por causa de um triste acidente automobilístico que vitimou três bispos da HBS do Brasil (conforme já foi mencionado) e provocou uma realocação dos sacerdotes mais graduados.



Generalizadas como detentoras de mais apegos que o homem, muitas vezes as mulheres são rotuladas, por escolas mais tradicionais do Budismo, como incapazes de atingir a plena Iluminação. Segundo a HBS, o Sutra Lótus afirma que a mulher, da mesma forma que o homem, pode atingir o Nirvana e o Paraíso do Buda Primordial através do mesmo método de prática da fé e expansão do Darma Sagrado, *Namumyohourengekyou*.

No caso do Brasil, só existiram duas sacerdotisas na HBS. A primeira era viúva de um *Odoshi* e, após o falecimento de seu esposo, decidiu ser ordenada e seguir com o legado deixado por ele. **Já em relação à segunda sacerdotisa, chamada *Myooshu* (que pode ser vista na imagem a seguir, em uma cerimônia no Templo *Ryushoji*),** que atualmente reside na Catedral *Nikkyoji*, não existia tal relação. Ela decidiu ser ordenada e passar pelo processo de aprendizado (posição de *minarai*) após o falecimento do marido, que era leigo. Durante o período que passei no Japão e nas visitas aos dez *Oterás*, não vi nenhuma sacerdotisa, tampouco tive acesso a relatos sobre tais questões.

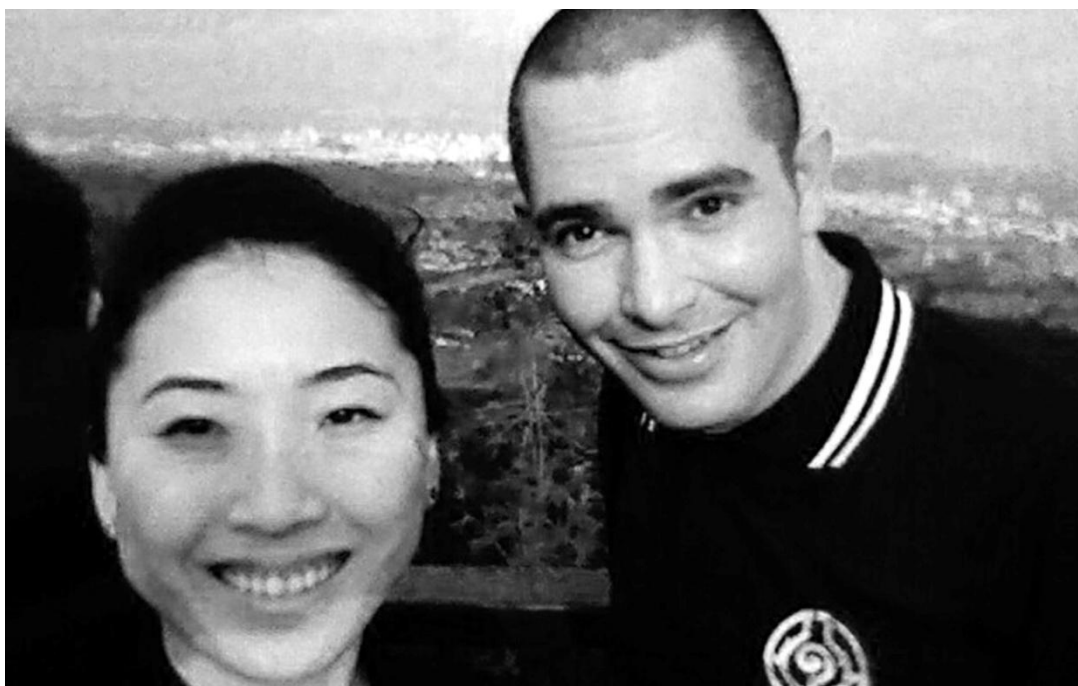


Portanto, a ordenação de Carolina *Yuka* (que passou a se chamar *Myouyou Yoshikawa*), que ocorreu no dia 04 de dezembro de 2016, é um fato inusitado e importante na pesquisa, que aparenta ir ao encontro do ideal pregado pela HBS, de propagar um Budismo para todos, sem distinção de gênero, classe social, etnia ou orientação sexual, embora seja nítida as distinções de tratamento entre clérigos homens ou mulheres:

Agora temos a *Yuka*, que decidiu virar *minarai*. Ela tem 26 anos, é casada, e resolveu entrar pro Oterá. Aí o pessoa pergunta: “Como assim? Pode uma mulher casada, nova, entrar para a religião e ser ordenada?”. Então, é importante explicar isso. Em primeiro lugar, nós temos que tomar cuidado, somos muito cuidadosos, vamos ver se ela quer mesmo. E em segundo lugar, o Budismo não coloca nenhum impedimento. Não pode haver qualquer discriminação de nenhuma natureza. Mas é claro que existem algumas diferenças. Por exemplo, se vocês têm uma monja barriguda né, assim,

grávida, ninguém viu até hoje, isso é inédito aqui e no Japão. Porque a associação que fazem de sacerdotisa aqui no Brasil é com a freira. Alguém já viu freira barriguda? Eu já, mas só que não era filho, era de comer muito mesmo, de comida mesmo. Mas fora isso, não existe. Mas impede? Não! Então ela entrou e estamos incentivando muito. Mas alguns me perguntam: “mas ela tá com dificuldade com o marido, tá passando por dificuldade financeira?”. Porque parece que é por isso que a pessoa entra. Tá com algum tipo de dificuldade em casa e vai se esconder no *Oterá*. Mas pelo contrário. Ela é mulher de empresário, tinha uma vida confortável, viajava todo ano pra fora do país, era consultora de moda, vira e mexe tava indo pra China. E ela disse: “quero ser monja, quero ser sacerdote”. E assim foi. Claro que a gente começa a perguntar, pra ver se tem determinação de verdade. Mas é assim com todo mundo, com os homens também. Com o Rafael Vertuan que vai entrar com ela foi a mesma coisa (Pré-pontífice *Nitiguen Shounin*, março de 2016).

Em relação à ordenação dos *minarais* Carolina Yuka e Rafael Vertuan, – que podem ser vistos juntos na fotografia a seguir, tirada na época em que eram aprendizes sacerdotais –, o atual Arcebispo também dedicou uma narrativa importante, para esclarecer sobre o período de aprendizado:



Então gente, a *Yuka* e o Rafael também, entrou e por seis meses vão ficar sob observação. Mas o povo questiona: “mas na religião católica demora muito mais, uns 10 anos de seminário, e na HBS 06 meses e já ‘raspa a cabeça’”. No Japão são 09, 10 meses, quase um ano. Mas aqui existe a necessidade de termos mais sacerdotes, um efetivo maior. No Japão temos muitos, mas no

Brasil não. Então, voltando, se tiver topete vai ter que tirar. Corta o cabelo, fica careca! (Pré-pontífice *Nitiguen Shounin*, março de 2016).

Além dessa explicação geral, o Arcebispo *Nitiguen* mencionou que o caso da *minarai Yuko* corresponde a uma novidade, pois é “uma jovem, casada, bela e estável financeiramente”. Essa declaração enfatiza, novamente, as diferenças importantes no tratamento entre um sacerdote homem (casado ou não) e uma sacerdotisa mulher³³¹ e casada. Enquanto o primeiro pode (aliás, é preferível, para facilitar a sua atuação religiosa) morar no *Oterá* com a sua família, com direito a um apartamento, a sacerdotisa precisa cumprir as suas funções com o marido nos finais de semana, fora do Templo:

No caso da sacerdotisa, pessoal fica curioso. Se pode casar, a questão da beleza: “Mas vai raspar cabeça? E o marido dela? Vai virar ‘*okussan*’? Vai virar marido de sacerdotisa? O Ricardo *okussan*?”. O povo já começa a brincar, ainda bem que ele é sossegado. Então, o que vai acontecer é que ele vai morar na casa dele, ela vai ficar no *Oterá* e vai pra lá cuidar da casa dele também. Vai passar a maior parte do tempo no *Oterá*, no Templo mesmo, e no final de semana vai fazer o serviço doméstico: lavar, passar, limpar a casa e tal. Mas ele ajuda, claro que ajuda! Mas fora isso, a sacerdotisa pode casar. Aí o povo fala: “Legal! Não precisa ser velha. Legal! Mas e a maquiagem? E cabelo, tem que cortar?”. Se a pessoa quiser entrar mesmo, tem que cortar, aí a gente aceita. “Mas não dá, não dá!” Mas tem que cortar se quiser entrar pro sacerdócio! Porque, qual o sentimento principal para ser sacerdote? “Desapego de qualquer coisa, incluindo da vaidade, no caso o cabelo mesmo!”. Não pode ter ganância, nenhum outro tipo de apego. Mas, nós no Brasil, essas coisas vão depender do mestre, no final. Ele, no caso o mestre dela e do Rafael, que é fiel do templo de Campinas, também tava interessado faz tempo, perguntou o que era preciso para ser sacerdote, e vai entrar como *minarai* junto com ela, o mestre deles serei eu mesmo, vou orientar e decidir, ver o principal, que é o espírito da pessoa. Não vou ver aparência! Pode ser careca, pode ser o que for! Mas se for apegada a algo, ao dinheiro, a gente já corta. Nesse caso então, a princípio, tem que mostrar que quer, não pode vir de paraquedas. Se vier assim a gente corta, porque não serve mesmo! (Pré-pontífice *Nitiguen Shounin*, março de 2016).

Em um novo esclarecimento, o Arcebispo *Nitiguen* relacionou as questões da expansão do efetivo sacerdotal com o ideal de um Budismo para todos, sem preconceitos. O *Odoshi* afirmou, neste sentido, que todos os fiéis interessados em se tornar sacerdotes precisam “apenas falar com o Bispo do seu *Oterá*”. Depois desse discurso, salientou novamente que a HBS não discrimina ninguém e que a religião tem diversos fiéis (homens e mulheres) homoafetivos, que podem, se for o desejo dos mesmos, tornarem-se sacerdotes:

³³¹ Em novembro de 2017 ocorreu a nomeação da *minarai Hana Camargo*, que foi submetida aos mesmos rituais (tendo, por exemplo, a cabeça raspada) e passou a se chamar *Myousei Camargo*.

Dentro desse quadro de sacerdotes, temos vários tipos de sacerdotes. E agora vamos ter uma casada, nova. Assim como não impedimos homossexual, tanto masculino quanto feminino, de ser sacerdote ou fiel. Vai ser proibido? Claro que não! Não porque, acima de tudo, nós visamos na carreira sacerdotal a fé da pessoa e a vontade dela de ajudar as outras pessoas, de propagar o ensinamento. O Templo não deve ser local de fuga de qualquer natureza. “Tô passando fome, tô com problemas com meu marido, eu sou homossexual e quero fugir”. Vou pro Oterá? “Não!”. Mas se quiserem vir, com vontade de verdade, claro que serão bem-vindos! Tem que ter bastante dedicação. A questão é saber trabalhar com as pessoas. E ter vontade! (Pré-pontífice *Nitiguen Shounin*, março de 2016).

Outro relato que evidencia essa característica abrangente da HBS do Brasil, que propaga que a religião deve incorporar a todos, sem distinção, foi o casamento homoafetivo de dois fiéis, celebrado pelo pré-pontífice *Nitiyuu Correia* em 2014, quando na época ocupava o cargo de Arcebispo em exercício. Para ele, a HBS nunca teve preconceitos desse tipo e “sempre aceitou fiéis e até sacerdotes gays”. Disse, ainda, que apenas “esperava a legalização oficial no Brasil para que pudesse realizar a cerimônia civil junto com a religiosa, sem ter possíveis problemas na justiça”. Na concepção da HBS:

A homossexualidade é uma realidade desde a existência da vida na face da Terra, tanto no mundo humano quanto no animal. E pelo jeito, a humanidade até hoje não conseguiu compreender esta realidade. Não por causa de conceitos divinos, mas éticos e morais que variam de acordo com a sociedade e a época que a pessoa vive, né? Por exemplo, se matar é pecado, então por que, em tempos de guerra, quem mata mais é considerado um herói? É um fato que permite verificarmos que, de acordo com o tempo e necessidade, os homens mudam as regras. Mas nem por isso as leis da natureza, da causa e efeito, mudam. Então, se for para culpar o homossexual, então melhor culpar o “fabricante Deus” que o fez assim, ou também porque lhe deu o livre-arbítrio e direito de escolha. Uma religião que coloca o “Deus” numa posição tão frágil assim, provavelmente deve pregar ensinamentos tendenciosos, frágeis, extremistas e transitórios também. Nesse ponto, posso lhe dizer que o Budismo é “redondinho”, sem arestas mesmo! Ou seja, que colocamos o Buda Primordial acima de toda a responsabilidade de nossas imperfeições ou desejos. Mas também, “Ele” ao mesmo tempo se encontra ao nosso lado, para nos ajudar a ficar cada vez mais perto da perfeição. No Budismo aprendemos que a missão divina não é *judgadora*, mas sim *compassiva*. Independente de qualquer realidade, qualquer realidade mesmo, seja o homossexualismo, sejam as drogas, sejam os crimes, seja a ignorância... Acima de tudo, devemos praticar a fé e orar o Mantra Sagrado, *Namumyouhourenguekyou*, pois, pela virtude da oração nos aproximaremos da libertação e Iluminação. Que os seres possuem imperfeições de diversas naturezas, já sabemos, por isso, o importante é eliminá-las, controlá-las e equilibrá-las. A sexualidade em si, seja hétero ou homo, é um desejo, e por isso significa que aos poucos devemos avançar e desejar alegrias e prazeres superiores ao da sexualidade ou qualquer outro parecido. O prazer *dármico* é insubstituível e incomparável. Sábio é aquele que percebe isso e troca os alvos e práticas que lhe trazem prazeres enquanto a vida é vida, pois essa própria vida é passageira e sofreremos as consequências de todos os erros e acertos. Ainda

bem que é assim! Ainda bem mesmo, né? Pois sabendo disso temos a certeza de que vale a pena agir de acordo com os ensinamentos e propagar o *Darma Sagrado* incessantemente, levando a salvação a todas as pessoas, independente de qualquer diferença sexual, racial ou ética. Afastar do *Darma Sagrado*, isso sim, pode ser considerada a maior heresia de todas! (Pré-pontífice *Nitiyuu* Correia, maio de 2014).

Ao considerar esses relatos e pensar na concepção da HBS como um “Budismo para todos”³³², busco ressaltar um ponto capitular dessa religião no Brasil. Para tanto, me atento para as reflexões de Gregory Bateson (1936) elaboradas após a sua pesquisa de campo junto aos *Iatmul*³³³ da Nova Guiné. Nessa empreitada, Bateson desvenda e analisa o ritual “*Naven*”, que nomeia a sua monografia. Nele, ocorre a celebração de feitos notáveis nessa comunidade, nos quais o irmão da mãe daquele (*EGO*) que atingira um determinado feito, visto como positivo para a sociedade *Iatmul* (homens e mulheres), vestia-se de andrajos de mulher, enquanto as mulheres se vestiam com trajes masculinos e emulavam a atitude de bufonaria e orgulho dos homens. Bateson colocava, portanto, o cerne deste ritual na relação ambígua entre *waus* (irmãos da mãe) e *lauas* (filhos da irmã)³³⁴.

O antropólogo enfatizou, dessa maneira, que o fundo emocional atuava de modo causal no seio de uma cultura, e nenhum estudo funcional poderia ser razoavelmente completo a menos que mostrasse o vínculo entre a estrutura e a operação pragmática da cultura em seu tom emocional ou *ethos*³³⁵ (BATESON, 1936, p. 70). Bateson considerava, de fato, o ritual, a estrutura, o funcionamento pragmático e o *ethos* como aspectos inseparáveis da cultura³³⁶.

³³² Os últimos relatos mencionados, relativos ao ideal de um “Budismo para todos”, revelam novamente o que, junto à Turner (1974), considerei como o caráter de *communitas* da HBS.

³³³ O antropólogo britânico pesquisou os *Iatmul* que, segundo ele, viviam em grandes aldeias de 200 a mil habitantes e se dividiam em duas metades totêmicas e em dois pares transversais de metades iniciatórias, subdivididas em graus de idade.

³³⁴ Bateson mostrou ao longo do seu livro estas práticas, aparentemente insólitas, buscando cartografar “outra cultura da ciência”.

³³⁵ Na concepção do autor, a forma correta de representar uma cultura deveria ser a mesma da forma utilizada pelos próprios integrantes desta³³⁵, utilizando-se do que chamou de técnicas científicas ou artísticas. Para Bateson, o antropólogo deve fazer uso de técnicas científicas ou artísticas, o que destoava e, melhor, destacava-se do contexto antropológico da época, no qual uma escola Funcional dedicava-se a descrever em termos analíticos e cognitivos o conjunto entrelaçado de nexos que constitui uma cultura.

³³⁶ Apesar de ter presenciado poucos rituais *Naven*, dos quais a maioria eram cerimônias de menor amplitude, o antropólogo inglês relatou, através das suas experiências e por referências em conversas com informantes e na mitologia, que tal comemoração era realizada para celebrar o sucesso em diversos feitos para os homens, como: cometer homicídio (feito mais importante), auxiliar em um homicídio, matar crocodilos, matar porcos selvagens, matar outros animais, plantar, etc. No caso das mulheres, o *Naven* era celebrado quando uma jovem pescava um peixe, coletava insetos, lavava, cozinhava panquecas e massa de sagu, paria uma criança, era iniciada ou participava nas danças *tshugukepmas*.

O que Bateson afirma no *Naven*, portanto, é que tal cerimônia deveria ser relacionada com o contexto sociocultural, o que traz uma importante contribuição ao contexto de campo por mim encontrado junto à HBS do Brasil. Dessa forma, é possível pensar que as adaptações dos rituais da HBS no Brasil, com as cerimônias também realizadas em português; a incorporação de termos provenientes de uma cultura cristã; a ênfase dada pelos adeptos à assertiva “somos uma religião” e o movimento para conseguir aumentar o número de adeptos³³⁷, estão diretamente associadas a tal contexto sociocultural.

A ênfase nas práticas de expansão da HBS, alicerçadas pela existência de uma série de adaptações realizadas no Brasil, que têm o intuito deliberado de converter novos fiéis para a religião, surtem efeito, já que até algumas décadas atrás era incomum ver adeptos não *decasséguis* (com ascendência nipônica). Como exemplo dessas adequações, há o canal no Youtube mantido pela HBS, mencionado anteriormente. Nele existe uma aba denominada “Seja budista”, utilizada para a conversão virtual de fiéis.

Imagem 25: Conversão virtual

CONVERTA-SE!
Conversão Virtual

Nome

Endereço

Não sabe seu CEP? Procure aqui!

CEP UF Município Bairro

Endereço Número Complemento

Contato

Telefone / DDD Celular / DDD Data Nascimento

Email

Comentários

Deseja tornar-se Budista?

Deseja receber informações por e-mail do templo mais próximo? Sim Não

Enviar

Fonte: site da HBS do Brasil³³⁸.

³³⁷ Por meio das conversões, da catequese budista, das passeatas, dos batismos e das diversas formas de divulgação, como livros, revistas, site na internet, programas de rádio, fotografias e vídeos das cerimônias.

³³⁸ Disponível em: <www.budismo.com.br>. Acesso em: 17 mar. 2017.

Para o pré-pontífice *Nitiyuu* Correia:

Desde o primeiro momento em que a pessoa comparece no templo já é um batismo! No primeiro momento que recebe o *Namumyouhourenguekyou*, que ela pronuncia o *Namumyouhourenguekyou*, já é o batismo. Você está recebendo o *elo*. Ela já está convertida pelo *elo*. É importante que ela demonstre consciência disso dizendo ‘eu vou me converter! Eu vou me converter!’. E no caso do batizado que é feito pra criança, é uma cerimônia que objetiva o compromisso dos pais em rezar, em fazer com que a criança herde, se torne uma herdeira do *Darma* Sagrado, *Namumyouhourenguekyou*. Esse é o objetivo principal! Prometer que vai se esforçar pra criança se tornar mais um veículo de transmissão do *Darma* Sagrado! No Japão, eles chamam isso aí de “cerimônia de prosseguimento religioso” ou “cerimônia de primeira participação em um culto”, em uma tradução ao pé da letra, com os nomes que eles usam lá. Se a gente trouxe isso aqui, o pessoal ia falar: ‘ah, mas não tem batismo?’ Então as pessoas iriam procurar em outras! O nome ‘batismo’ faz parte de uma cultura. A gente começou a introduzir isso aí no começo da década de 80. Antes disso não existia esse nome, nem existia esse tipo de prática, já ocidentalizada (Entrevista concedida pelo pré-pontífice *Nitiyuu* Correia, em maio de 2011, na Catedral *Nikkyoji*).

Assim, o que ocorre hoje, quando um visitante chega a um *Oterá* da HBS do Brasil, é se deparar com uma audiência com japoneses idosos, muitos descendentes e um conjunto cada vez maior de não *decasséguis*, o que inclui muitos sacerdotes, algo impensável até a década de 1970, como é o caso do próprio pré-pontífice *Nitiyuu* Correia.

Segundo relatos coletados junto à própria comunidade, estima-se que a HBS tenha cerca de 8.000 adeptos no Brasil, com proporção aproximada entre mulheres e homens, embora nenhum censo mais exato ainda tenha sido realizado. Entre os fiéis, é notório que aproximadamente 85% sejam japoneses (*isseis*) e descendentes de segunda (*nisseis*), terceira (*sanseis*) e até quarta gerações (*yonsei*). Enquanto os japoneses mais antigos são aposentados e caracterizam-se por ter um nível de escolaridade menor (até o primeiro grau completo, já que migraram no período pós-Segunda Guerra e tiveram que se dedicar à prática agrícola, principalmente), os adultos *isseis* e descendentes nascidos no Brasil (que migraram principalmente a partir dos anos 80) possuem um alto nível educacional (ensino médio completo, graduação e pós-graduação), ocupando as mais variadas profissões (engenheiros, médicos, odontologistas, arquitetos, músicos, artistas, veterinários, empresários, advogados, etc).

Assim como os *decasséguis*, a maioria dos cerca de 15% dos fiéis que não são descendentes de japoneses faz parte da classe média e média alta, tendo acesso à educação e demais condições socioeconômicas adequadas.

Em relação aos clérigos, existem dados precisos quanto ao número e aos locais de atuação dos mesmos, disponíveis no site oficial da HBS do Brasil³³⁹. Atualmente, são dezoito sacerdotes³⁴⁰, sendo que oito não possuem ascendência japonesa e três sacerdotisas³⁴¹, sendo que uma não é decasségui. Além dos 21 sacerdotes (homens e mulheres), existem mais três monges brasileiros que atualmente estudam no Japão, precisamente *Jyunkei Haikawa* (o filho caçula do Bispo *Nittoku Shounin*) e os dois filhos do Correia *Odoshi (Nityuu Shounin)*, *Seigyuu Correia (Alex Yuudi)* e *Dyun-a Correia*.

Ao considerar a existência de um número relevante de fiéis e sacerdotes não descendentes, é essencial notar que além da ênfase na conversão de novos adeptos, existe uma preocupação em tornar o Budismo da HBS compreensível aos brasileiros. Como já mencionado, termos como “Papa budista”, “Catedral”, “Arcebispo”, “terço”, “tambor” e muitos outros³⁴² são incorporados ao vocabulário dos adeptos, além dos próprios cultos que são realizados sempre mesclando o português e o japonês.

Dessa forma, é possível estender as definições de Ana Cristina Lopes Nina (2006) que, embora trabalhe especificamente com o Budismo Tibetano e o seu contexto de diáspora pelo mundo, pode servir, aqui, para compreender as adaptações e reformulações encontradas na HBS para se encaixar no contexto sociocultural brasileiro (bem distinto do japonês) e conquistar novos adeptos. Isso comprova a imersão cultural da religião no Brasil, em uma busca cada vez maior por integrar nipônicos e brasileiros, seguidores dos ensinamentos do Buda Primordial.

... fora de seu contexto original, qualquer cultura se transforma, antes de mais nada, em instrumento que possibilita a comunicação, e por isso é preciso levar em conta o que se tornará significativo no(s) novo(s) contexto(s) em

³³⁹ Disponível em: <<http://budismo.com.br/bispos-e-sacerdotes-do-brasil/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

³⁴⁰ *Nitiguen Shounin* (Bispo Superior), *Nippou Shounin* (Bispo Superior), *Nityuu Shounin* (Bispo Superior), *Nittoku Shounin* (Bispo), *Kyouko Hagui*, *Hakuei Cardoso* (Bispo), *Jyunshou Yoshikawa* (Bispo), *Eishin Suzuki* (Bispo), *Shintoku Macedo* (Bispo), *Kyoukai Akiyama*, *Ryukou Saito*, *Gyoushuu Tadokoro*, *Gyouin Pedroni*, *Gyouen Campos*, *Gyuan Assis*, *Gyouon Freitas*, *Gyoun Vieira* e *Gyoukan Piza*.

³⁴¹ *Myoushuu Kondo* (Bispa), *Myouyou Yoshikawa* e *Myousei Camargo*.

³⁴² Existe um instrumento chamado pelos adeptos de “cokkin”, porque é, segundo o sacerdote Amaral, “feito de coco mesmo”. Consiste em um berimbau, típico instrumento brasileiro adaptado para ser tocado em passeatas. Ganhou esse nome por ter um som parecido com o instrumento japonês *mokkin*, utilizado nos cultos da HBS.

que se verá inserida. Para que uma cultura desempenhe com sucesso tal tarefa, é necessário selecionar, no seu interior, esses elementos significativos que tornam possível a comunicação (NINA, 2006, p. 31-32).

No limite, ainda é necessário referenciar outra obra, chamada *Naven ou le donner à voir* (1994). Na visão de Severi e Houseman, autores desse livro que faz uma análise crítica da obra de Bateson supracitada, o ritual do *Naven* significa expor-se, mostrar-se, se dar a ver. Nessa cerimônia/rito, cada um toma o lugar do outro (no caso, homens e mulheres) e, desse modo, se dão a ver³⁴³.

Os autores propõem, dessa forma, duas alternativas/estratégias de interpretação do ritual em questão. Por meio de comparações com fatos provenientes de sociedades diferentes sobre uma tipologia (iniciação, sacrifícios, etc.) ou com enfoque nos rituais de uma sociedade, levando em conta o que é comum a outros elementos da cultura: as estratégias dos grupos opostos, hierarquias, significações simbólicas (SEVERI & HOUSEMAN, 1994, p. 08).

Essas alternativas de análise ritual diferem, segundo Severi e Houseman, da utilizada por Bateson, que sugere outra forma de experimentação para a análise do *Naven*, a saber, a combinação de uma discussão teórica e reflexiva sobre a história da antropologia e da pesquisa empírica³⁴⁴.

Portanto, para Bateson, as interações no *Naven* fazem parte de um circuito autocorretivo que sustenta a integridade da relação *wau-laua* e para manter a solidariedade da sociedade. Porém, longe de se reduzir à interação de dois personagens, o *Naven* implicaria, para Severi e Houseman, em uma *rede* ou *malha* complexa de relações. Assim, o contexto obtido para interpretar a relação entre *wau-laua* se alarga e redefine com mais precisão o campo social do ritual, o que amplia o campo de análise.

Tendendo, nesse caso, a concordar com Severi e Houseman, o *Naven* não pode ser reduzido a um dispositivo adaptativo, que orienta os conflitos da vida social.

³⁴³ Embora o começo da cerimônia consista em um espetáculo aparentemente bizarro, de escárnio e excitação, como salientado por Bateson, na concepção de Severi e Houseman o ritual se encerra de forma distinta, com seriedade, silêncio e, por vezes, com lágrimas. A grande crítica ao *Naven* refere-se ao fato da descrição de Bateson basear-se somente em um aspecto da cultura *Iatmul*: o travestimento resultante da relação entre *wau* e *laua*. Algumas questões são, assim, levantadas: seria o travestimento *Iatmul* um simples jogo? Uma forma social de ironia? O que estaria por trás dessas premissas?

³⁴⁴ De acordo com os autores, Bateson bebe na fonte de dois grandes mestres: Radcliffe-Brown, com um tipo de autobiografia intelectual e Malinowski, que inventa novos critérios de interpretação, infligindo estranhas e alarmantes manipulações à realidade da vida humana. O veredito desta mistura é, na visão dos autores, uma primeira tentativa teórica que terminou em fracasso, já que o autor mostra um desequilíbrio entre discussões teóricas e um tratamento apressado dos fatos etnográficos, através de uma oposição radical ao funcionalismo da época, que gerou críticas da comunidade dos antropólogos.

Ele é mais do que uma simples resposta às indagações postas pela sociedade, aparecendo como uma réplica condensada das questões sobre uma forma totalmente nova, dentro de um processo de comunicação *circular*³⁴⁵. Para Bateson, o *Naven* representa uma instância reguladora de equilíbrio social, que intervém para conter certa tendência à cisão. Para Severi e Houseman, esse ritual é uma manifestação do processo de reprodução social e um mecanismo que contribui para orientar o seu desenvolvimento.

Neste sentido, os eventos rituais também se diferenciariam da vida cotidiana quando passam a constituir um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica, formado por padrões de sequências de palavras e atos, como a convencionalidade, o estereótipo, a redundância e a condensação de diferentes aspectos. O *Naven* implicaria, assim, na interação entre as pessoas no sentido antropológico e social. Bateson coloca a chave do *Naven* na relação entre *wau* e *laua*. Já Severi e Houseman tentam ampliar esse pensamento³⁴⁶, partindo da compreensão de que o ritual se ofereceria no campo de relações/interações. O ritual do *Naven* –, e aqui está uma reflexão que me parece útil para analisar o contexto de inserção da *Honmon Butsuryu-shu* no Brasil –, expõe esse campo de relações, isto é, *dá a ver* por gestos (no caso, o travestimento), enquanto os rituais da HBS também se dão a ver, com o intuito de expandir os seus ensinamentos e conquistar novos adeptos.

Esse movimento da HBS do Brasil, uma religião que “se dá a ver”, é o ponto de partida para o desenlace do próximo capítulo, no qual busco perceber e pensar a fotografia, – e a minha inserção em campo como fotógrafo, em um conjunto complexo de relações –, como um ritual contemporâneo, que coincide com os anseios da *Honmon Butsuryu-shu* de tornar-se uma religião que “se dá a ver”.

³⁴⁵ Nessa visão renovada, os autores buscam uma nova concepção sobre o ritual, reintegrando aspectos da participação feminina e oferecendo uma nova etnografia do *Naven*. Neste sentido, Severi e Houseman redesenham, alicerçados por diversos diagramas de parentesco e relações, o que seria o cerne do *Naven*, a saber, a relação dicotômica (dual) entre gêneros (homens e mulheres). Para isso demonstram, por exemplo, que o travestimento das esposas dos irmãos mais velhos não é um trato secundário, como nos faz pensar Bateson ao longo de sua obra.

³⁴⁶ Os autores mostram a importância da mãe e da irmã do *EGO*, além da *yau* (irmã do pai) e da questão ancestral (totêmica).

7. A FOTOGRAFIA COMO RITUAL ANTROPOLÓGICO

7.1 Prólogo

Na primeira visita que realizei em dezembro de 2010 ao Templo *Nikkyoji*, estava acompanhado pelos meus tios maternos, *Teruko Nakaóka* e Paulo *Hideo Kunikata* – sendo que este último foi membro da Diretoria desse *Oterá* em diversas oportunidades –, fiéis da HBS há mais de duas décadas. Eles foram os responsáveis pela minha inserção e aceitação perante a comunidade HBS do Brasil, ao me apresentar como fotógrafo ao quarto sacerdote *Kyougyou* Amaral e ao sacerdote-superior Correia *Odoshi*.

Esse primeiro contato foi precedido por uma conversa sobre a pesquisa entre a minha tia e os sacerdotes, ainda sem a minha presença. Na ocasião, o então Arcebispo Correia, mostrou-se totalmente disposto a me hospedar dentro do Templo, todas as vezes que eu achasse necessário, para que fosse possível a realização do trabalho de campo.

No diálogo inicial estabelecido, o atual pré-pontífice ainda me disse que “é uma honra que faça a pesquisa, que tenha alguém interessado em pesquisar, fotografar e mostrar a HBS para mais pessoas, o que não deixa de ser uma forma de expansão do *Darma Sagrado*”.

Dessa forma, desde o primeiro dia que passei no Templo de São Paulo, em maio de 2011, já carregava comigo o meu equipamento fotográfico, o notebook, um caderno, canetas e um gravador de áudio. Portando uma máquina digital Nikon D300, duas objetivas (18-200mm-f 3.5-5.6 e uma normal 50mm-f 1.8), um flash dedicado (também conhecido como flash de cabeça, SB-800), uma grande quantidade de pilhas (para o flash), baterias (para a máquina), carregadores e cartões de memória, tudo armazenado em uma mochila nada discreta, a minha inserção no Templo *Nikkyoji* se deu, inicialmente, como fotógrafo. Alguém que queria guardar a memória da HBS do Brasil por meio das imagens.

Apesar de ter sido admitido para realizar a pesquisa como fotógrafo pela principal autoridade religiosa da HBS do Brasil, **o primeiro momento “oficial” que presenciei já mostrou a complexidade que envolvia utilizar esse aparato**

fotográfico em campo, além das disputas e ambiguidades nas relações que seriam ali construídas.



A referida ocasião consistia em uma reunião burocrática da diretoria para resolver assuntos administrativos e financeiros, onde todos estavam sentados ao redor de uma grande mesa retangular. Comecei, então, a fotografar compulsivamente, partindo da premissa de que possuía tal permissão. Naquele momento, agia como se fosse “um caçador mirando as suas presas”, como diria o fotógrafo e artista visual canadense, Jeff Wall (, 2007), segundo o qual “existe o fotógrafo caçador, aquele que espera o momento certo de clicar uma situação, e o fotógrafo agricultor, que constrói a situação a ser fotografada”. O primeiro seria o fotógrafo do “instante decisivo”, de Henri Cartier-Bresson (2003), enquanto o segundo partiria de um conceito, conhecimento e elaboração prévia da cena a ser capturada pela câmera.

Tal concepção, um tanto dualista, é colocada e tensionada por Kati Caetano (2012). Para a autora, “o instante decisivo” de Cartier-Bresson parte do pressuposto de que o ato de fotografar implica que o agente/fotógrafo esteja diante do mundo sempre

em estado de vigília, olhando pelo visor do aparato fotográfico e pronto para “apreender o motivo a ser fotografado em sua essência conformada numa composição geométrica significativa” (2012, p. 192). Segundo o próprio Cartier-Bresson, “a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da significação de um fato com a sua organização precisa das formas que dão a esse fato sua expressão própria” (2003, p. 235)³⁴⁷.

Já Vilém Flusser, no importante livro “A Filosofia da Caixa-Preta” (1983), no qual teoriza a respeito da fotografia, em especial sobre o aparato tecnológico (maquínico) e as possíveis formas de superar tal aparelho e suas categorias e lógicas pré-estabelecidas cartesianamente³⁴⁸, também diz que, ao observar os movimentos de um “fotógrafo munido do aparelho” (ou de um aparelho munido de fotógrafo), se está “observando movimento de caça, com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura”. O gesto do fotógrafo seria, dessa forma, coordenado por uma *fenomenologia* do gesto fotográfico, que “leva em

³⁴⁷ Como uma prótese e extensão do olhar, a câmera teria, neste caso, a função exclusiva de mediar o encontro com o real, do qual se recorta um instante único para fixá-lo sob a forma de uma imagem visível. “Seu percurso é o da duração, seu ritmo deve ser lento e sua relação com a realidade aparente é representada pelo encontro. No ato da leitura desse tipo de foto, do lado da recepção, revela-se a singularidade do momento e a presença de um fotógrafo perspicaz, capaz de apreendê-lo por meio de uma operação técnica precisa, sem se submeter, porém, aos imperativos do aparelho, que é usado como uma extensão do próprio corpo do operador, segundo a expressão de Cartier-Bresson” (CAETANO, 2012, p. 192).

³⁴⁸ “O fotógrafo ‘escolhe’, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e “passe a exercer um novo ofício na fábrica (...)” ao invés de “passe a funcionar na fábrica (...)” (FLUSSER, 1983, p. 19). Nesse sentido, a própria escolha do fotógrafo se dá em função do programa do aparelho. A mesma involução engrenada das intenções do fotógrafo e do aparelho pode ser constatada na escolha da caça. O fotógrafo registra tudo: um rosto humano, uma pulga, um traço de partícula atômica na câmara Wilson, etc. De maneira que o fotógrafo cre que está escolhendo livremente. Na realidade, somente pode fotografar o fotografável, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para magicizar tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho. Aparelho-fera. Aparentemente, ao escolher sua caça e as categorias apropriadas a ela, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos. Na realidade, tais critérios estão, eles também, programados no aparelho. Para fotografar, o fotógrafo precisa conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado output do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos transcodificados em cenas (FLUSSER, 1983, p. 19).

consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstituir a condição do gesto” (1983, p. 18).

Porém, é perceptível que no momento inicial da pesquisa, eu não era nem o caçador, nem o agricultor. Ansioso e inseguro com a primeira inserção em campo, estava diante de uma reunião que nada lembrava o ritual que havia acompanhado uma única vez, em dezembro de 2010, quando fiz a primeira visita ao Templo *Nikkyoji*.

Ao fotografar a esmo, o ponto máximo da situação ocorreu cerca de cinco minutos após a reunião ter início, quando o Arcebispo Correia me dirigiu a palavra, em voz alta, dizendo: “pode parar de fotografar um pouco. Ainda não é a hora. Primeiro você observa tudo, escuta também, depois vai ter muito tempo para fotografar tudo! Pode ficar tranquilo!”.

O mesmo Arcebispo que havia autorizado o meu trabalho de campo e elaborado a agenda da minha primeira estadia (por meio de um e-mail com toda a programação, pormenorizada e detalhada, da semana), me repreendeu para que não fotografasse “ainda”.

Apesar do constrangimento, essa observação foi fundamental para me atentar para o fato de que deveria, antes de tudo, observar com os meus olhos. E depois, somente, utilizar a “prótese mecânica” e ver através da objetiva fotográfica, como uma forma de extensão/prolongamento do olhar.

Nessa mesma etapa (inicial) da pesquisa de campo, – e em diversos outros momentos, com menor alarde –, ao fotografar os fiéis no *Hondo* em um domingo, dia no qual o *Oterá* está mais cheio, uma *bachian* pediu ao sacerdote *Kyougyou* Amaral para que me repreendesse, pois a fotografei de longe, com uma lente teleobjetiva (18-200mm), da mesma maneira como um caçador empunha o seu rifle, faz mira e acerta a sua presa, que está bem distante.

Essa metáfora do fotógrafo caçador é interessante para ser pensada e utilizada aqui. Aliás, a comparação entre a máquina fotográfica e uma arma é usual quando se fala de Fotografia. Existem, por exemplo, diversos filmes que traçam uma relação análoga entre tais equipamentos, sendo que dois dos mais célebres são “Blow up – Depois daquele beijo” (ANTONIONI, 1966) e “Janela Indiscreta” (HITCHCOCK, 1954). Neste último filme existe uma cena em que essa relação se torna evidente. Nela, um fotógrafo chamado L.B. Jeffries, impossibilitado de se locomover porque estava com uma perna quebrada, observa, no prédio ao lado, a aproximação do assassino, através de um aparato fotográfico que servia como uma espécie de monóculo/telescópio.

Dentro de sua sala totalmente escura, dispara a sua máquina, que não possui filme, mas que tem um flash com luz de tungstênio acoplado. Assim, a cada clique na máquina a luz do flash é acionada e “cega” o assassino. O fotógrafo, a cada disparo, precisa trocar rapidamente a lâmpada do flash por uma nova, como se estivesse recarregando a sua arma para atirar novamente, salvando-se do malfeitor.

Embora Jeff Wall (2007) fale da distinção entre o fotógrafo caçador e o agricultor, o que ocorreu durante as minhas inserções em campo, sempre portando um aparato fotográfico e superadas as inquietações iniciais, não foi uma dualidade entre as duas posturas.

Para ultrapassar esse aparente dualismo, Caetano evidencia a fluidez da imagem e do ato fotográfico, que pode se portar “ora como artefato de mediação, promotora de encontros fortuitos, ora a se constituir como instância final e autossuficiente do encontro” (2012, p. 195). Também no meu caso, ali estavam os dois “tipos” de fotógrafo, que por vezes se alternavam, de acordo com a situação.

De fotógrafo compulsivo me tornei, em um primeiro estágio, um fotógrafo caçador, na espera do momento decisivo para realizar o disparo da minha arma/máquina digital, com “munição” praticamente infinita. Depois, progressivamente, devido ao processo de familiarização com a HBS e os rituais e relações ali construídas, me tornei mais um fotógrafo agricultor, motivado pelo processo de, antes de tudo, priorizar o olhar e só depois fotografar a cena. Neste caso, opto por utilizar o verbo “olhar” em detrimento dos vocábulos “observar” e “ver” para propor, seguindo as reflexões de Didi-Huberman (2013), a existência de uma sutil distinção de *qualidade* entre os dois atos (conforme mencionado anteriormente). Isso significa que é possível observar ou ver uma cena e não notar os seus pormenores, assim como o é quando estamos diante de uma imagem, especificamente a fotográfica. Dessa forma, considero que o ato de “olhar” (em que se vê de modo mais detalhado) seja uma espécie de “refinamento” dos atos de “observar” e “ver”, que seriam formas de visualização mais dispersas.

Porém, mesmo nessa fase da pesquisa, em que eu já estava habituado com os rituais e cerimônias, nenhuma situação (e imagem fotográfica) se mostra exatamente igual à outra. Em outros termos, o fotógrafo agricultor prevaleceu no final da pesquisa, embora o caçador estivesse sempre ali, pronto para disparar a sua arma.

7.2 A Fotografia na Antropologia: de prova do real à prática ritual

7.2.1 *Metáfora-radical e Tropo: uma aproximação possível*

Ao acionar inicialmente essas duas analogias (práticas rituais de caçar e plantar/colher), pensar a fotografia como um ritual em uma análise antropológica mostra-se como algo instigante. Samain, por exemplo, afirma situar a sua análise no campo aberto por Gregory Bateson “na medida em que o antropólogo britânico concebe a comunicação humana tanto como um fato cultural quanto como uma orquestração ritual, sensível, e sensorial, sempre inserida num contexto”, em um circuito de fenômenos conectados (2012, p. 14).

Porém, mesmo ao considerar essas reflexões, aproximar o ato fotográfico à noção de ritual não é algo simples e direto. Dessa forma, além de acionar as analogias das práticas rituais de caçar e colher com a fotografia, a definição de *metáfora-radical* elaborada por Victor Turner (2008, p. 21) mostra-se instigante e profícua analiticamente para refletir sobre uma fundamentação expandida e complexa do ato fotográfico e aproximá-la, inicialmente, do conceito de ritual.

O autor elabora essa definição para designar termos utilizados em sentido não literal e aplicados aos fenômenos sociais e, embora pondere que a escolha de *metáforas-radicais*³⁴⁹ deva ser cuidadosa, para que haja potencial de fecundidade e adequação, enfatiza que:

³⁴⁹ Stephen C. Pepper chamou de *metáfora-radical* (1942, p. 39-39) o seguinte método: “um homem que deseja compreender o mundo procura uma pista para compreendê-lo. Ele mergulha em alguma área de fatores que são senso-comum e tenta ver se consegue entender outras áreas através dela. A área original se torna então sua analogia básica, ou sua *metáfora-radical*. Ele descreve da melhor forma possível as características desta área, ou, se você preferir, discrimina sua estrutura. Uma lista das suas características estruturais transforma-se no elenco dos seus conceitos básicos de explicação e descrição (por exemplo, as palavras da família *gen*, as da família *kin*, e as da família *nature*). Nós os chamamos de um grupo de categorias (um grupo de classes possivelmente exaustivo dentro do qual todas as coisas podem ser distribuídas) [...] Nos termos dessas categorias ele estuda todas as outras áreas de fatos não criticados ou anteriormente criticados. Ele se dedica a interpretar todos os fatos nos termos dessas categorias. Como resultado do impacto desses outros fatos sobre suas categorias, ele pode vir a qualificar ou reajustar as categorias de modo que um grupo de categorias mude e se desenvolva conjuntamente. Uma vez que a analogia básica ou *metáfora-radical* normalmente (e provavelmente, pelo menos em certa medida, necessariamente) nasce do senso-comum [que é o entendimento normal ou sentimento geral da humanidade, porém, para os antropólogos, isto opera em uma cultura específica], faz-se necessário um grande refinamento e desenvolvimento de um grupo de categorias se se espera que elas se mostrem adequadas para uma hipótese de alcance ilimitado. Algumas metáforas-radicais mostram-se mais férteis do que outras, possuem um poder maior de expansão e ajuste. Estas são as que sobrevivem em

[...] a metáfora é em sua definição mais simples, uma maneira de proceder do conhecido para o desconhecido. É uma forma de cognição na qual as qualidades que definem uma coisa são transferidas em um *insight* instantâneo, quase inconsciente, para alguma outra coisa que nos é, graças a sua complexidade ou distância, desconhecida. Philip Wheelright escreveu que o teste da metáfora não é nenhuma regra de cunho gramatical, mas antes da qualidade da transformação semântica produzida (NISBET, 1969, p. 04, apud TURNER, 2008, p. 21).

Para Turner, a metáfora é metamórfica e transformadora, uma forma de efetuar a fusão instantânea de dois domínios de experiência distintos em “uma imagem iluminadora, icônica e englobadora” (2008, p. 21), muito utilizada tanto por cineastas quanto por artistas, em um conhecimento que denomina como “tácito”. Turner define ainda tal conceito de metáfora como um:

[...] repertório sistemático de ideias por meio do qual um dado pensador descreve, por extensão analógica, algum território ao qual aquelas ideias não se aplicam imediata e literalmente, onde temos dois pensamentos sobre coisas diferentes atuando juntos e sustentados por uma só palavra ou expressão cujo significado resulta de sua interação (2008, p. 22-25).

Essa visão enfatiza a dinâmica da metáfora, que não apenas “compara” os dois pensamentos ou considera que um “substitui” o outro, mas que eles agem em conjunto, como sistemas de coisas multivocais, sistemas semânticos completos que trazem uma série de ideias, imagens, sentimentos, valores e estereótipos. Para Turner, a metáfora “seleciona, enfatiza, suprime e organiza características do sujeito principal ao implicar afirmações sobre o mesmo que normalmente se aplicam ao sujeito subsidiário”³⁵⁰ (2008, p. 25-26).

comparação com as outras e geram as teorias do mundo relativamente adequadas” (apud TURNER, 2008, p. 21-22).

³⁵⁰ Neste caso, o “sujeito principal” seria o contexto ritual da HBS, embasado no Mantra, Oração e Imagem Sagrada *Namumyouhourenguekyou*, e o “subsidiário” seria o ritual fotográfico. Neste sentido, é interessante mencionar, por exemplo, que a imagem sagrada e a imagem fotográfica engendram tempos e espaços polissêmicos: enquanto a primeira mostra o tempo-espço passado e mítico reatualizado constantemente, a segunda evoca o passado no presente, projetando um futuro. Assim, é possível pensar que o Mantra é algo multissensorial, assim como a fotografia também envolve múltiplos sentidos. Além disso, a própria fotografia impressa ou digitalizada seria, no sentido de Turner, um símbolo condensado: ela pode ser índice, representando a realidade; pode ser um fantasma que evoca a presença de uma ausência; pode ser um “ladrão de almas”, como afirmam alguns povos indígenas, um “bocado” de memórias e/ou de imaginação, uma forma de documento, etc. Assim como o símbolo turneriano, a fotografia é polissêmica.

Roy Wagner (1986) também argumenta sobre a questão da metáfora ou “tropo” (figura de linguagem), ao atribuir à analogia o papel de princípio de organização cultural. Para Wagner, a cultura de uma comunidade é formada pelo fluxo e sedimentação das metáforas inventadas nela, sendo que as relações de sentido que a constituem não são unidades introvertidas (homologias), mas analogias.

A partir desse enfoque, a metáfora não é mais entendida como um fenômeno local ou periférico, pois assume a sua confluência com o sentido cultural na constituição de um sentido analógico (ou análogo) da cultura, em uma atitude reflexiva. Em “Symbols that Stand for Themselves” (2008), é evidente a insatisfação de Wagner em relação ao que ele considera que são os pressupostos e os alcances da semiologia saussuriana como ciência dos signos.

Desta maneira, o autor propõe a definição do sentido analógico como uma forma de percepção e estabelece a “invenção” como o seu modo de procedimento. Com o propósito de distanciar-se criticamente da semiologia, Wagner procura ancorar o sentido na percepção ou, dito de outra maneira, converter a percepção em um momento de sentido, assim como tenta subverter a sujeição do sentido no signo, fazendo isso por meio da invenção. O trabalho da analogia, segundo a fórmula de Wagner, opera então “por meio de uma extensão do familiar”. Ou, inversamente: “a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido” (1986, p. 76).

De certa forma, Wagner realiza um movimento ao contrário, que é altamente relevante, ao dispor em correlação a relatividade intercultural com a relatividade intracultural da metáfora. Wagner mostra que a metáfora (ou “tropo”) aparece como uma forma de relatividade concentrada, condensada ou sintetizada. Com isso, desliza em direção à questão crucial do princípio da analogia como modo de fundamentação ou de autofundamentação.

Neste sentido, é possível pensar na fotografia como prática formada por atos, formas e, principalmente, relações rituais, assim como as práticas observadas na HBS, que orbitam em torno da oração sagrada *Namumyouhourenguekyou*. Embora Flusser (1983) utilize boa parte de sua obra para denunciar o caráter técnico da fotografia, o autor oferece uma luz para pensar, também, a fotografia como ritual, ao afirmar que:

[...] imagem implica magia. Aparelho implica automação e jogo. Programa implica acaso e necessidade. Informação implica símbolo. Os conceitos implícitos permitem ampliar a definição da fotografia da seguinte maneira: imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico (FLUSSER, 1983, p. 39).

Embora a fotografia documental, utilizada como registro e prova de que o antropólogo esteve em campo, continue a cumprir o seu papel³⁵¹, o intuito, aqui, é atentar para a questão da fotografia também como um ritual, “moderno” e constantemente atualizado, que envolve diversos personagens: o fotógrafo e a sua escolha e preparação do material fotográfico, dos enquadramentos, composições e ângulos das tomadas; a comunidade fotografada, que realiza uma *performance* diante da câmera; os vários espectadores e as apropriações que fazem das imagens; a maneira pela qual tal material imagético lhes é apresentado e, principalmente, as relações estabelecidas, incluindo disputas, níveis de poder, autorizações, proibições, etc.

Assim, é possível pensar que a fotografia alcançou um status de ritual na sociedade contemporânea, em que todos querem fotografar e, também, serem vistos, o que dialoga com o último ponto elencado no capítulo anterior sobre a HBS do Brasil, uma comunidade que quer ser vista e “se dá a ver”. Desde as primeiras máquinas digitais com baixa qualidade de resolução, até os mais avançados equipamentos (como *Ipshones* e *Ipads*) e aplicativos como o *Instagram*, é notória a importância que é atribuída à fotografia, capaz de registrar todos os eventos e acontecimentos cotidianos, dos mais banais aos mais importantes, disponibilizados em forma de imagens em tempo real, para quem quiser visualizá-las³⁵².

Embora essa “(r)evolução” tecnológica tenha gerado uma quantidade infinita de imagens, que, via de regra, serão em breve esquecidas em um arquivo no computador e nunca chegarão a ser impressas, pode-se considerar que a sociedade atual tornou o ato de fotografar um ritual moderno. De acordo com Roberto DaMatta, no prefácio à obra “Os ritos de Passagem” de Van Gennep (1978[1909]) :

O rito, assim, também enquadra – na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas reais e concretas do mundo rotineiro. Pois o rito igualmente sugere e insinua a

³⁵¹ Como fizera junto aos primeiros antropólogos, desde os evolucionistas – que buscavam categorizar os “tipos humanos” –, passando por Malinowski (1922) e Lévi-Strauss (1955, 1962), até chegar a Gregory Bateson e Margaret Mead (1942).

³⁵² Talvez a *selfie* seja a expressão mais “moderna” deste tipo de fotografia.

esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade (p. 11).

Desse ponto de vista, seria possível estabelecer uma relação mais direta entre a fotografia e o rito, na qual a primeira consistiria, também, em um novo tipo de ritual, já que compartilha com os ritos “tradicionais” essa “inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar”?

7.2.2 O fotógrafo-antropólogo e a fotografia como ato

A aproximação que realizei entre a fotografia e os rituais por mim observados na HBS, inicialmente a partir dos conceitos de *metáfora-radical* e *tropos*, engendrou a escolha por pensar a fotografia também como um ritual. Tal opção pode parecer questionável, uma espécie de “leito de Procusto³⁵³”, à medida em que coloco em paralelo e em sintonia atos aparentemente tão distintos. Porém, embora tenha partido de uma correlação mais direta entre a Fotografia e o *Odaimoku*, o que busco evidenciar com as reflexões apresentadas neste capítulo é a importância das relações estabelecidas nas vivências em campo, traçadas a partir do meu lugar como fotógrafo-antropólogo-etnógrafo diante e juntamente com a comunidade HBS.

Isso significa que, na minha posição de fotógrafo (oficial), eu me coloco dentro de parâmetros que não estão apenas sob o meu controle, pois jogo, no bom sentido do termo, com o que os outros esperam de mim, para além (ou aquém) de ser um antropólogo estudando a HBS. É necessário levar em conta, de fato, a posição das coisas em relação, ao me inserir como um elemento ligado³⁵⁴ a todos os outros que elenco.

Nesse sentido, pretendo compreender como se dá a aceitação de um *fotógrafo-antropólogo* inicialmente visto como *outsider*, que posteriormente passa a ser alguém legitimado a realizar os registros visuais até chegar, depois de certo tempo de

³⁵³ Personagem da mitologia grega, Procusto (que significa “o esticador”) era um bandido que habitava uma floresta e possuía, em sua casa, uma cama de ferro com o formato do seu corpo. Ele prendia os viajantes (em alguns relatos, dizem que ele os convidava) em sua morada e, quando estes deitavam em sua cama, ou tinham os pés cortados (se fossem maiores que o leito) ou eram esticados.

³⁵⁴ Aqui, penso até mesmo na definição de “elo”, que é enfatizado pelo Budismo.

convivência, ao ponto de ser incorporado como fotógrafo oficial dos rituais e cerimônias da HBS, mesmo sem ser convertido (sem ter me tornado um “fiel oficial” da religião).

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 uma importante relação. 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 divisão³⁵⁵ 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, que inclusive frequentou cursos de Marcel Mauss, foi mais reconhecido no campo do cinema direto/cinema verdade (no que se convencionou chamar de “etnoficção”) do que pelos etnólogos, embora os seus estudos e produções etnográficas e fílmicas 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 foto-jornalista, até por formação acadêmica, espero ter me tornado um antropólogo ao longo da jornada, na qual aprendi, simultaneamente, a compor a fotografia etnograficamente.

Desta maneira, ao tomar como ponto de partida as análises dos rituais e cerimônias em torno da Imagem Sagrada (*Namumyouhourenguekyou*), almejo estender o conceito de “ritual” para pensar a fotografia de forma expandida. No limite, ressalto que o ato fotográfico consiste em representação, apresentação, documento e encenação, mas, também, em contexto, memória-esquecimento e arquivo, ativando outros sentidos,

³⁵⁵ Na aritmética, por exemplo, o símbolo “barra” representa a divisão dos termos.

emoções, sonhos e imaginação. De fato, após o *insight* de tomar metaforicamente a fotografia como um rito, é possível considerar, ao levar em conta as reflexões estabelecidas por Tambiah (1985), Peirano (2001, 2003) e DaMatta (1990), que o uso da noção e do sentido de ritual pode ser ampliado, o que disponibiliza um instrumental analítico importante para investigar os eventos críticos de uma sociedade contemporânea³⁵⁶.

Peirano (2001, p. 35) afirma, neste sentido, que segundo o senso comum, tumultos como os *riots* e o *potlatch*, analisados respectivamente por Tambiah (1996) no sul da Ásia e por Mauss (1925) entre os polinésios, “não são rituais no sentido estrito”, pois “acostumamo-nos a associar rituais a performances auspiciosas”. No entanto, Peirano destaca que há três aspectos a considerar em relação aos dois casos:

Primeiro, a população sul-asiática, isto é, os nativos, marcam esses momentos como distintos dos acontecimentos cotidianos; segundo, trata-se de uma performance coletiva para atingir determinado fim; terceiro, os eventos possuem uma ordenação que os estrutura. Estes são traços fundamentais de um ritual na definição heurística e não absoluta que Tambiah propôs em 1979. No caso em tela, esses fenômenos têm uma designação específica – são *riots* – e, embora aparentemente espontâneos, irracionais e caóticos, quando analisados revelam feições antecipadas, programadas, duração determinada, traços e fases recorrentes. É necessário ao etnólogo, portanto, desenvolver a sensibilidade para reconhecer nesses fenômenos os aspectos rituais – aliás, como Mauss fez em relação ao *potlatch*. E se Mauss utilizou a destruição ritual de propriedade para desenvolver a teoria da troca, é possível se partir dos *riots* para discutir o destino do estado-nação e da democracia em contextos etnicamente plurais (PEIRANO, 2001, p. 35).

Assim, ao reconhecer que tanto o *potlatch* quanto os *riots* “nascem de um repertório cultural que não os faz aberrações em termos sociológicos”, Peirano afirma que esses episódios produzem eventos intensificados e exaltados, sendo que a familiaridade dos mesmos é exatamente o que os tornam “um desafio para o cientista social” (2001, p. 35). Dessa maneira, a autora aponta algo que é profícuo para reflexionar sobre o ato fotográfico como ritual, ao sugerir que:

A ampliação da análise de rituais para eventos críticos de uma sociedade implica conceder aos fenômenos assim examinados uma liberdade *sui generis*, derivada de suas dimensões sociológica e histórica. De um lado, então, é preciso reconhecer que eles são, em parte, “sua própria causa” – o evento tem elementos que o tornam imprevisível, uma surpresa, uma diferença; não fosse assim, não se trataria de um evento, mas somente da ativação de uma potencialidade, da mera atualização de uma causa, da

³⁵⁶ Já realizei esta discussão sobre o tema do ritual, tendo como referência os mesmos autores, no capítulo anterior (Capítulo 6). Aqui, retomo esta discussão com o intuito de ampliá-la.

realização de uma estrutura. Por outro, justamente esses traços específicos dos eventos – diferente dos rituais convencionais – trazem como consequência uma ampliação dos “efeitos perlocucionários” (cf. Austin 1962), isto é, dos resultados não antecipados que derivam dos contextos culturais particulares nos quais ocorrem (PEIRANO, 2001, p. 36).

O argumento de Peirano mostra que em qualquer tempo ou lugar, a vida social é sempre marcada por rituais, mesmo que a tendência seja a de negar tanto a existência quanto a importância dos mesmos na vida cotidiana. Com uma visão que diz ser “otimista e afirmativa em relação aos rituais”, a autora parte de uma definição operativa do conceito (de ritual), ao compreendê-lo como uma questão que não pode ser antecipada, mas precisa ser percebida etnograficamente, ou seja, ser apreendida pelo pesquisador em campo, *junto* ao grupo que ele observa. Sugere, além disso, que a natureza dos eventos rituais não está em questão, podendo ser “profanos, religiosos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados”. O que interessaria, nesse sentido, não é o conteúdo explícito desses rituais, mas que eles tenham uma forma específica (como convencionalidade, redundância, que combinem palavras e ações, etc.).

Ao partir do princípio de que uma sociedade possui um repertório relativamente definido (embora flexível), Peirano percebe que o que se encontra no ritual também está presente no dia a dia, e vice-versa. Ao mostrar-se como um fenômeno especial da sociedade, que aponta e revela representações e valores da mesma, os rituais expandem, em última instância, o que já é comum a um determinado grupo:

Rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais; finalmente, como vivemos em sociedade, tudo aquilo que fazemos tem um elemento comunicativo implícito. Ao nos vestirmos de determinada forma, ao assumirmos determinadas maneiras à mesa, ao escolhermos determinados lugares para frequentar, estamos comunicando preferências, *status*, opções. Da mesma forma, falar também é uma forma de agir, como qualquer outro tipo de fenômeno: falar e fazer têm, cada um, sua própria eficácia e propósito, mas ambos são ações sociais (PEIRANO, 2003, p. 07-10).

Para Tambiah (1985), o ritual consiste em um sistema cultural de comunicação simbólica, sendo constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios, com conteúdos que possuem como características graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotípia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição).

Da Matta (1979, p. 69) também ressalta, indo em direção às colocações de Tambiah e Peirano, que os ritos não são momentos substantivamente distintos do mundo cotidiano, “mas combinações desses momentos”. Os rituais seriam, dessa maneira, “modos de salientar aspectos do mundo diário”, cuja matéria-prima seria “a mesma do mundo da vida diária e que entre elas as diferenças são apenas de grau, não de qualidade”.

O ritual é a colocação em foco, em *close up*, de um elemento e de uma relação. Nesta perspectiva, é mais ou menos inútil classificar os ritos quando não se entendem bem as relações básicas de que são constituídos. E, de fato, entender as relações básicas do mundo social é, automática e simultaneamente, entender o mundo ritual. Os rituais dizem as coisas tanto quanto as relações sociais (sagradas ou profanas, locais ou nacionais, formais ou informais). Tudo indica que o problema é que, no mundo ritual, as coisas são ditas com mais veemência, com maior coerência e com maior consciência. Os rituais seriam instrumentos que permitem maior *clareza* às mensagens sociais [...] Se os ritos ajudam a construir e a criar o tempo, como sugeriu Leach (1974), eles também engendram cortes nas rotinas sociais. Por isso mesmo, não há uma situação definida por um grupo como extraordinária ou especial que não esteja embebida num certo tipo de *consciência* de um evento, uma categoria, uma relação; numa palavra, de ritualização. E não há ritualização que não esteja utilizando um mecanismo cujas intenções são neutralizar, reafirmar ou por tudo de “cabeça-para-baixo” (DA MATTA, 1979, p. 69).

Portanto, Da Matta sugere que devemos nos atentar *mais* às relações sociais e aos sistemas dessas relações do que aos efeitos das suas combinações, isto é, “não tomar a mensagem pelo código, nem o fenômeno por seus elementos constitutivos”. Em outros termos, o autor nos diz que “para repensar os ritos, portanto, é necessário primeiro desritualizar” (1979, p. 69). Peirano (2001) mostra que Tambiah (1985) caminha no mesmo sentido quando considera o rito etnograficamente, sendo que, ao mesmo tempo em que reintegra a centenária preocupação dos antropólogos com as características intrínsecas do ritual, as dissolve.

Nesta direção, é possível destacar algumas etapas fundamentais do que aqui denomino de “ritual fotográfico”, através de exemplos vividos e experienciados em campo por meio de relações, convencionalidade, rigidez (ou mobilidade) gestual, condensação e redundância (repetição). Ao estabelecer um paralelo entre as cerimônias e relações observadas no ritual do *Odaimoku* e no ritual fotográfico, é importante notar analogias possíveis, tentando, agora, traçar os elementos que constituem o segundo processo.

7.2.3 O ato e o gesto ritual

Como nas cerimônias da HBS, que requerem uma atenção e foco central na Imagem Sagrada, a qual os fiéis e sacerdotes precisam devotar-se com um gestual e postura rituais – olhar fixo, corpo ereto, batendo com as mãos nas pernas e/ou tocando instrumentos em um ritmo específico, entoando o Mantra Sagrado –, o ato de fotografar também envolve a concentração, um foco, no caso, o do olhar. Além de observar as práticas a olho nu, o fotógrafo faz uso de sua prótese ótica e precisa se posicionar em locais e ângulos “estratégicos”, para, ao mesmo tempo, não chamar muita atenção (já que ele não é o protagonista da cena presenciada), não perder os momentos centrais dos rituais (fotógrafo agricultor) e, além disso, estar atento para o surgimento de situações inusitadas, cenas que não irão se repetir (fotógrafo caçador).

Isso significa dizer que, além das práticas rituais da HBS anteriormente mencionadas serem algo dado, isto é, que se mostram ao olhar da audiência presente (que inclui aqueles que fotografam), existe uma postura ritual de como fotografar essas cerimônias. Ao se levar em conta, por exemplo, a postura e a fisionomia dos fiéis e sacerdotes com o olhar direcionado à Imagem Sagrada presente no centro do altar, é notório que esses gestos “falam” simbolicamente e “devem” ser fotografados, já que possuem importantes significados para a compreensão dos rituais religiosos. Essas fotografias devem ser realizadas, portanto, sempre seguindo certos parâmetros éticos (como o respeito aos locais sagrados onde o fotógrafo não pode subir e a distância “segura” em relação às pessoas fotografadas) que geram consequências estéticas para as imagens.

É necessário, assim, perceber que o ato fotográfico é multissensorial, no qual estão em ação outros sentidos além, obviamente, da visão: se fotografa, também, com o corpo, por meio dos gestos, posturas e movimentações, com a percepção, com os ouvidos e com as memórias (*background* cultural do fotógrafo). No limite, devemos notar a fotografia como um pensamento que se torna imagem, que é composta por planos, ângulos e enquadramentos. Ou, como diz Flusser (1983) sobre o gesto de fotografar:

(...) o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço-tempo. Toda vez que o fotógrafo esbarra contra barreiras, se detém, para depois decidir em que região do tempo e do espaço vai saltar a partir deste ponto. Tal parada e subsequente decisão se manifestam por

manipulação determinada do aparelho. Esse tipo de procura tem nome: dúvida. É dúvida de tipo novo, que mói a hesitação e as decisões em grão de areia. Toda vez que o fotógrafo esbarra contra um limite de determinada categoria fotográfica, hesita, porque está descobrindo que há outros pontos de vista disponíveis no programa. Está descobrindo a equivalência de todos os pontos de vista programados, em relação à cena a ser produzida. É a descoberta do fato de que toda situação está cercada de numerosos pontos de vista equivalentes. E que todos esses pontos de vista são acessíveis. Com efeito: o fotógrafo hesita, porque está descobrindo que seu gesto de caçar é movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que vale não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista (FLUSSER, 1983, p. 20).

Assim, o gesto fotográfico em si consiste em uma decisão, caracterizada por esse apertar do gatilho, um ato decisivo e de escolha. Esse instante, que para Flusser consiste na última de uma série de decisões parciais que resulta “apenas na fotografia”, é um gesto caçador no qual “aparelho e fotógrafo se confundem para formar unidade funcional inseparável” (1983, p. 20). Embora o autor considere que estes mesmos gestos signifiquem conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho, em uma realização que acontece em um jogo de permutação entre esses conceitos e uma transcodificação automática em imagens (1983, p. 20), a fotografia aqui entendida como ritual pretende extrapolar os limites, sem os desconsiderar em sua própria importância fenomenológica e *suis generis* (do ato fotográfico em si, dado no rápido momento do disparo do obturador).

Dessa forma, a fotografia vista como ritual não termina no ato de *apertar o gatilho* (do obturador) e simplesmente “tomar” uma foto. Vários processos anteriores e posteriores estão envolvidos, como o *ir* fotografar, a escolha da cena, os níveis relacionais que envolvem o “campo fotográfico”, além das formas de atualização das imagens resultantes e a expectativa daqueles que estão sendo fotografados, isto é, como estes gostariam de serem retratados e vistos. Tais fotos podem compor um arquivo ou acervo, serem reveladas ou impressas, guardadas nas “nuvens digitais” ou nos HDs, serem montadas em um diário fotográfico ou servirem como forma de compor, experimentar, pensar e narrar por imagens. É possível considerar até mesmo as fotografias mentais, em especial aquelas que não se materializaram e que ficaram na imaginação e na lembrança, ou, como diria Hans Belting (2014), as “imagens endógenas”, desejadas, porém nunca concretizadas fisicamente.

7.2.4 De *outsider*-leigo para fotógrafo oficial

Já foi visto (Capítulo 6) que existe um contexto hierárquico ritual-relacional complexo na *Honmon Butsuryu-shu*, que possui vários níveis, tanto para os sacerdotes quanto para os fiéis. Da mesma maneira, também me deparei com uma estrutura hierárquica, menos evidente, na prática fotográfica realizada nas pesquisas de campo. No meu caso específico, entrei na comunidade como um fotógrafo-antropólogo-*outsider*, um desconhecido que tinha um *elo* importante (por ser sobrinho de dois fiéis antigos da Catedral *Nikkyoji*) apesar de ser um “não devoto” e, por isso, um fiel em potencial.

Por esse motivo, é evidente que essa fase pré-liminar foi passageira, sendo que no início da primeira imersão em campo (ainda em 2011) me via aceito e inserido de forma intensa pela comunidade. Dessa forma, após um contato primeiro e não antes de passar por constrangimentos comuns quando se porta uma câmera fotográfica, alcancei o estatuto de pesquisador aceito pela comunidade, dividindo e disputando o espaço com outros fotógrafos, tanto “amadores”, quanto “profissionais”.

Posteriormente a este vigoroso convívio, responsável por estreitar os laços com a comunidade HBS, recebi o *status* de fotógrafo *oficial*, legitimado pelo Arcebispo Correia que se referia a mim exatamente nesses termos durante a viagem pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal. Depois de adquirir essa posição, emergiu outra questão importante a ser destacada. Desde aquela viagem até os dias atuais, sempre sou convidado para fotografar os Grandes Cultos e cerimônias da religião no Brasil, principalmente as realizadas no Templo *Rentokuji* de Campinas (cidade onde resido), por causa da proximidade e relação de amizade que desenvolvi com os fiéis (inclusive os que ocupam a diretoria) e os sacerdotes.

Embora muitas vezes tenha o intuito de presenciar tais solenidades sem levar a câmera fotográfica, é comum o pedido vir acompanhado de frases como “não esquece a máquina, hein?” ou “lembra de trazer a máquina pra gente!”. Assim, mesmo quando não tenho a intenção de fotografar, por causa do grande volume de imagens que possuo ou até mesmo pelo simples desejo de assistir às cerimônias, tenho a responsabilidade implícita de tirar fotografias dos eventos e, depois, repassá-las à comunidade.

Dessa forma, é necessário mencionar que a “Fotografia” era a esfera de interlocução que se apresentava na minha posição de fotógrafo de uma comunidade budista específica. No limite, é notória a existência de um importante campo relacional que estava não apenas diante de mim, mas no qual eu estava (e ainda estou) profundamente inserido. Ao acompanhar as cerimônias durante quase sete anos, legitimado pelo Correia *Odoshi* e por outros interlocutores influentes, passei minimamente por um “treinamento” de “como” e “o que” fotografar, e, além disso, de como me comportar naquele ambiente e com as pessoas que ali encontrava. Essa preparação se dava, na maior parte dos casos, de forma gradativa e tácita, de modo que eu aprendia como agir por meio e ao longo das próprias vivências em campo³⁵⁷.

Assim, reflito sobre a possibilidade de ter adquirido uma espécie de “*ethos*”, no sentido de que nos fala Gregory Bateson (1936, 1942) a respeito das particularidades e distinções que caracterizavam os *iatmul* e os *balineses*, isto é, o *modus operandi* que determinava que um balinês era distinto de um brasileiro, de um japonês, de um alemão e assim por diante. Ao levar em conta essa posição em relação à comunidade HBS, o desafio do trabalho é, de certo modo, criar uma distância segura e lidar com um estatuto que coloca em jogo várias posições relacionais distintas e, ao mesmo tempo, coexistentes: sou o fotógrafo oficial, sou um antropólogo, sou o amigo do *Odoshi* Correia e do *Yuudi* Correia, etc. O intuito, aqui, não é esgotar as possibilidades de relações dentro do campo *ritual* da fotografia, mas é fundamental mencionar alguns momentos que podem exemplificar o que quero dizer...

7.2.5 Fotógrafo oficial

Quando estava em *Lumbini* (Nepal), local do nascimento do “Buda Menino”, a caravana da HBS ficou hospedada em um hotel com características arquitetônicas, decorativas e gastronômicas orientais (especificamente nipônicas). No jantar, pensando que iria saborear uma sobremesa, comi um ovo *poché* contaminado por

³⁵⁷ Com exceção das vezes que já foram mencionadas, nas quais algum sacerdote me repreendeu, de forma educada, para que não fotografasse de muito perto ou quando o Bispo Correia pediu para que eu primeiro observasse e, só depois, fotografasse.

salmonelas, que me fez ser acometido por uma infecção alimentar, cujos sintomas tiveram início na mesma noite.

Na manhã seguinte, o grupo retornou à Índia, mais precisamente para *Kapilavastu*, no local onde o pai do Buda Histórico, um regente na época, possuía o seu feudo. Ao visitar tais ruínas, após horas de viagem dentro de um ônibus, a 30 km/hora em uma estrada de terra³⁵⁸, margeada por milhares de pessoas (vendedores ambulantes), eu estava com febre, náuseas e dores pelo corpo, no auge da infecção.

Mesmo em tais condições e pensando seriamente em ficar no interior do veículo para descansar, tive um grande incentivo verbal dos caravanistas, tanto brasileiros quanto japoneses, para sair, continuar a peregrinação e registrar fotograficamente o referido local sagrado, importantíssimo para a religião. Além do desejo pela fotografia, por ter a memória imagética de todos os momentos de uma viagem que só acontece bienalmente e sempre com um grupo distinto, recebi total amparo da caravana, inclusive das *bachians* (avós) vindas do Japão, extremamente preocupadas comigo e com a aparência que expressava. Eles me davam remédios, soro e até mesmo ajudavam a carregar o equipamento fotográfico, uma mochila que pesava mais de cinco quilos.

Ao ponderar sobre esse episódio, agora com o devido afastamento temporal, me lembro do desconforto físico que sentia e do incômodo gerado pelos pedidos, todos muito simpáticos e cuidados, para que eu saísse do ônibus para fotografar. Recordo-me, ainda, que praticamente todos os integrantes da caravana, japoneses e brasileiros, já haviam se intoxicado, uns mais, outros menos, por causa de algum alimento ou pela água consumida na Índia, sendo eu um dos poucos “sortudos” que permaneciam imunes.

Acredito, neste sentido, que ao me verem abatido fisicamente, os integrantes da caravana, mais do que desejarem que eu continuasse a fotografar, queriam que eu permanecesse ativo na peregrinação e não desistisse, assim como eles o fizeram. Ao mesmo tempo, sentia uma dupla culpa moral que me motivou a continuar. Primeiro, porque a viagem era uma oportunidade única para a vivência com a comunidade, isto é, tinha o receio de criar um *gap* na pesquisa, já na última semana da caravana e em um

³⁵⁸ Recordo-me das primeiras viagens de ônibus e da reação assustada de toda a caravana, quando os motoristas dos ônibus que estávamos pegavam a contramão para realizar ultrapassagens perigosas. No início, todas as pessoas ficavam assustadíssimas, mas, dois dias depois, ninguém mais se incomodava com o estilo “agressivo” de direção dos indianos. Também me recordo de um personagem que acompanhava e auxiliava o motorista do ônibus da caravana brasileira, jocosamente nomeado pelo Correia *Odoshi* de “xingador, porque ele xinga todo mundo na frente, não é cobrador não”.

local tão importante, tanto para a composição dos meus relatos de campo escritos, quanto para a coleta de relatos orais e a composição do meu outro diário, o fotográfico.

Além disso, percebi que todos passavam pelas mesmas situações que eu (privação de sono, calor excessivo, infecções alimentares, etc.). Embora a maioria das pessoas tivesse mais idade e uma resistência física menor do que a minha, me recordo que nenhum deles desistiu, apesar das adversidades. Assim, apesar de ficar perturbado com a situação na qual me encontrava, aceitei a ajuda dos fiéis, inclusive para carregar os meus equipamentos. Percebo que, para os meus interlocutores, eu era mais do que o fotógrafo-antropólogo oficial: ocupava, dessa forma, um posto que exigia um conhecimento específico, caracterizando uma espécie de “carreira Y” na HBS do Brasil, na qual destaca-se uma pessoa que possui certo domínio técnico para realizar uma determinada função.

A ocorrência dessas “carreiras Y” pôde ser notada em outras oportunidades, como, por exemplo, quando os sacerdotes Amaral e Campos descrevem o lugar que eles e outros sacerdotes ocupam dentro da HBS (ver Capítulo 6), para além da estrutura hierárquica da religião: o primeiro cuida do site e das atividades dos jovens, por causa da sua identificação etária com os mesmos; e o segundo trata de questões relativas à administração, por ter formação acadêmica nessa área. Assim, é como se eu também assumisse uma função dentro da HBS, que embora possua um custo e um lugar, vai além da exigência da parte religiosa: embora não fosse um fiel *oficial*, isto é, não tenha passado pela cerimônia religiosa de “batismo”, o que me isentava de seguir à risca todos os trâmites da HBS, estava, de toda maneira, bastante inserido na comunidade.

Isso significa, em outros termos, que a minha inserção não operava meramente com o binômio “fiel/não fiel”, mas colocava-se como algo em movimento, independente do fato de que isso tenha sido planejado ou desejado por mim, inicialmente. Em várias ocasiões pude constatar tal fluidez nas relações estabelecidas em campo. Em uma delas, quando cheguei ao hotel em *Nova Delhi* (Índia) e recebi, como os demais integrantes da caravana, o adereço de flores e, um pouco constrangido, o coloquei ao redor do pescoço a pedido do Arcebispo Correia. Outras, nas várias oportunidades em que segurei a bandeira da HBS do Brasil como um membro da expedição. Também durante a viagem de avião entre *Nova Delhi* e *Patna*, em que me sentei ao lado do Arcebispo (em uma cadeira comprada e reservada pelo próprio sacerdote) e pude conversar sobre várias nuances da religião. Ainda, quando comprei a estátua do Buda Histórico e fui silenciosamente repreendido pelo *Odoshi* ao entrar

sorridente no ônibus da excursão. Além disso, nas duas principais ocasiões (existiram muitas outras, mais veladas) nas quais fui indagado do porque não ter me convertido ao Budismo Primordial (pelo Bispo japonês *Nagamatsu* e quando me ofereceram um *Omamori*, em cerimônia no Templo *Rentokuji*, um dos primeiros passos para realizar a conversão). Ou, ainda, quando sempre aceitava, a princípio de forma relutante, mas depois de bom grado, aparecer nas fotografias em todos os momentos considerados importantes para a caravana (seja em cerimônias ou em momentos festivos)³⁵⁹. Mais do que um simples fotógrafo, era visto, portanto, como membro do grupo, devendo seguir minimamente as mesmas “normas” às quais estavam sujeitos os fiéis da HBS.

É importante notar, ainda, que recebi auxílio com os meus equipamentos fotográficos durante toda a viagem. No Japão, meu auxiliar fotográfico foi o fiel *Haikawa Kenji*³⁶⁰, filho caçula do *Haikawa Odoshi*. Já na Índia e no Nepal, meu ajudante foi o igualmente jovem *Alex Yuudi*, um dos filhos do *Correia Odoshi*. Ambos descobriram durante a caravana suas “vocações sacerdotais”, nomeação dada pela HBS do Brasil quando um fiel percebe que deve virar um sacerdote e passar pelo processo de aprendizado (*minarai*).

A amizade com os meus dois “auxiliares fotográficos” – que fica visualmente evidenciada na **fotografia de grupo que fecha o Capítulo 3, na qual Yuudi e eu aparecemos vestindo batas indianas**, que havíamos comprado juntos algumas horas antes do evento de despedida da caravana, pechinchando aos risos com os vendedores locais –, perdura até hoje e traz novas questões importantes. Dois filhos de bispos da HBS (com o grau hierárquico mais elevado no Brasil), que cresceram dentro de um *Oterá*, são indicados como meus ajudantes pelo próprio *Correia Odoshi* durante a viagem, por serem “jovens e entenderem das tecnologias digitais”, pessoas autorizadas e capacitadas para compreender as técnicas e práticas do que chamo, aqui, de ritual fotográfico. Em todos os momentos de fotografia de grupo ou de lugares considerados fundamentais no mito budista, o *Correia Odoshi* solicitou que, primeiro, eu tirasse as fotografias do grupo e de quem mais desejasse posar diante desses locais, objetos e monumentos.

³⁵⁹ Ver capítulos 2 e 3.

³⁶⁰ Atualmente, *Haikawa Kenji* é um sacerdote da HBS.

Depois, o mestre budista fazia questão que eu passasse o meu equipamento para os “auxiliares”, para que também tivesse a memória da experiência vivida e eternizada pela foto, agora como um membro da caravana e em uma posição oposta a do fotógrafo. Nessas ocasiões, o que eu fazia era deixar os parâmetros técnicos (ISO, diafragma e obturador) regulados, colocar no “autofoco” e avisar que “é só olhar pelo visor e segurar o botão”, para que aquele que fosse fotografar não tivesse nenhuma dificuldade para ajustar o aparato. Mesmo assim, é interessante notar a diferença de enquadramento entre as fotografias que eu tirava e as que os “auxiliares” faziam, como pode ser notada nas duas imagens apresentadas a seguir, feitas em Sarnath (Índia)³⁶¹:



³⁶¹ Na primeira imagem, quem realiza a foto sou eu, enquanto na segunda, o fotógrafo é Yuudi Correia. Outras fotografias feitas pelos “auxiliares”, nas quais eu apareço, podem ser vistas ao longo da tese, em sua versão editada e reenquadrada.



As constatações supracitadas tensionam, uma vez mais, a dualidade entre sujeito/objeto, ao deslocar a importância da experiência vivenciada em campo para as relações *entre* as coisas.

7.3 Fotografias ruins?

Ao partir dessas considerações, é importante acentuar o papel que a máquina fotográfica – e todo o aparato tecnológico que a acompanha e compõe o ato de fotografar – ocupou. Sempre presente nas imersões em campo, como um artefato mágico, que proporcionou impedimentos, principalmente no início da pesquisa e, depois, acessos a locais e situações restritas à maioria dos fiéis da HBS.

Assim como os cultos da HBS dispõem de um cenário específico (*Hondo* ou nave do Templo), de objetos musicais (*taiko*, *mokkin*, clavas, sinos, etc.) e sagrados (Imagem Sagrada, Altares, *Odyuzu*, *Omamori*, oferendas, *Okoussui*, etc.), o ritual fotográfico também envolve um conjunto de equipamentos para a sua realização, que devem estar previamente preparados para a prática fotográfica³⁶².

³⁶² Assim como existe a necessidade da preparação nos cultos da HBS, com os sacerdotes realizando o zelo do templo e dos Altares, preparando as oferendas, vestindo o *koromô*, estudando os ensinamentos e a liturgia da HBS, a fotografia também envolve um “saber fazer”, que abrange o estudo conceitual e técnico, além do aprendizado sobre como retratar determinado “assunto”, alguma coisa ou pessoa que

Da mesma maneira como os *Okou* (cultos) possuem esse conjunto de artefatos rituais, a fotografia também envolve uma série de materiais sem os quais não seria possível a sua existência e prática. Além da câmera fotográfica e das objetivas, essa “arma com mira de alcances variados”, ela precisa ser *alimentada* por cartões de memória³⁶³, nos quais as fotografias são gravadas digitalmente. Além disso, necessita de baterias de lítio, flashes para situações com pouca luz, pilhas para os flashes, carregadores de pilha e bateria, mochila própria para carregar o material³⁶⁴ e tripé para a câmera ser utilizada em situações de pouca luz³⁶⁵.

Além do fato dessa quantidade de equipamentos chamar a atenção dos interlocutores, que ficavam solidários e me ajudavam a carregá-los (o que já demonstra uma relação fundamental em campo), o bom ou o mau funcionamento desses acessórios indicam importantes questões.



será fotografada (no caso, a comunidade estudada). É necessário que todo material esteja montado e preparado, para que o fotógrafo não “perca” nenhum momento importante das práticas rituais e relacionais da comunidade estudada.

³⁶³ No caso do suporte utilizado, a imagem digital é formada de pixels e não por um filme analógico, que precisa necessariamente ser quimicamente revelado.

³⁶⁴ Assim como ocorre com os altares sagrados portáteis da HBS, que precisam de uma mochila especial, reforçada, para que não se danifique e seja transportado com segurança.

³⁶⁵ Da mesma forma que o tripé utilizado para montar o Altar Sagrado durante a peregrinação pela Índia e Nepal.

Quando, por exemplo, estava na cidade de Agra, na Índia, visitando o Rio Ganges em um momento qualificado como turístico pela própria comunidade³⁶⁶, a objetiva (lente) principal que utilizava (na verdade, o seu motor de foco³⁶⁷) parou de funcionar por causa do excessivo calor que fazia no local, próximo dos 35 graus às cinco horas da manhã³⁶⁸. A fotografia mostrada anteriormente é exatamente a imagem que me fez notar que o motor de foco havia “pifado”, e, se levasse em consideração apenas os aspectos técnicos da imagem fotográfica, certamente a teria deletado (e confesso que fiquei tentado a fazer isso, inúmeras vezes) do meu arquivo.

Porém, acredito que uma fotografia como essa pode trazer questões importantes sobre o contexto de pesquisa e as adversidades encontradas, mais até do que uma realizada nos padrões de uma estética fotográfica meramente documental. Esse tipo de imagem me remete, neste sentido, às reflexões de Georges Didi-Huberman (2004, 2013) sobre quatro fotografias desfocadas, escuras e enquadradas com muita pressa (e “tortas”), que *sobreviveram* ao campo de concentração de *Auschwitz*. Nesse caso, o fotógrafo que também foi vitimado no campo de concentração, precisou se esconder para tirar as fotografias dentro de uma câmara de gás, o que para Didi-Huberman consistiu em um trabalho de *resistência*. Portanto, apesar de não serem “boas” tecnicamente, essas fotografias possuem uma grande importância, pois mostram muito do contexto cruel encontrado no momento em que foram elaboradas.

Dessa forma, retorno à minha fotografia desfocada e à solução que me veio no momento em questão, no qual estava impossibilitado de utilizar a objetiva 18-200mm, que me permitia fotografar com uma lente grande-angular, normal e teleobjetiva, isto é, permitia diversos *zooms* conforme eu os escolhesse. Visto que não conseguia sequer fazer uso do foco manual, tive que recorrer a uma lente “reserva” 50mm, uma objetiva fixa que permite apenas “uma posição do olhar”, com ângulo de visão semelhante ao do olho humano.

Essa escolha material forçada influenciou não somente nos resultados estéticos das imagens, mas também exigia uma aproximação muitas vezes invasiva quando desejava tirar fotografias de pessoas e *closes*, ou um afastamento extremo que às

³⁶⁶ Embora qualificado como turístico, este evento não deixava de envolver um discurso religioso por causa da importância de tal rio Rio Ganges, considerado sagrado para o Hinduísmo, religião majoritária na Índia, que abrange cerca de 75% da população.

³⁶⁷ As objetivas digitais costumam ter um motor de foco independente, sendo que as câmeras digitais DSLR, por mim utilizadas, também possuem tal dispositivo embutido.

³⁶⁸ No dia seguinte, a referida objetiva voltou a funcionar normalmente.

vezes não era possível, quando solicitado que fizesse “tomadas” da comunidade religiosa em grupo diante de algum cenário importante (fotografias panorâmicas). Nesses casos, foram criadas situações nas quais o desejo estético e o interesse etnográfico entrava, por vezes, em conflito com as questões éticas que envolviam uma invasão do *espaço do outro*.

Nesse sentido, outro exemplo se mostra profícuo para ressaltar as questões relacionais por mim presenciadas. Durante o Festival da Paz, evento realizado entre os dias 25 e 26 de julho de 2015 no Brasil (ver Capítulo 6), foi inaugurado o “Sino da Paz”, colocado na Torre do *Darma* no Santuário Ecológico de Tapiraí (SP).

Por ser uma importante festividade, o evento teve a presença do 25º Sumo Pontífice da HBS, *Nichikai Yamauchi*. Além dele, caravanas de fiéis foram mobilizadas para participar da celebração, que contou com a cobertura de um grande número de fotógrafos, que portavam desde *smartphones* até máquinas “profissionais”. **Após o término das celebrações, como é de praxe ocorrer após as grandes comemorações, entrou em cena o ritual fotográfico, talvez em sua forma mais pragmática: a pose. Todos o sacerdotes presentes e suas *okussans*, sob a organização do Correia *Odoshi*, posicionaram-se de costas para a Torre do *Darma* no local da celebração do Culto. Do outro lado, cerca de duas dezenas de fotógrafos, dentre os quais eu estava incluído, se amontoavam em um espaço reduzido e próximo da cena.**



Nesse momento tive grande dificuldade de tirar uma fotografia “posada” do grupo inteiro, por dois motivos principais: primeiro, devido a falta e disputa de espaço, já que alguns fotógrafos entravam na frente de outros, o que impedia que a angulação da lente enquadrasse todos os componentes da cena de forma frontal, ou, como se costuma dizer, de forma “clássica”. Além disso, os olhares, gestos e posturas dos sacerdotes eram plurais, cada um olhando para um fotógrafo (e sua objetiva) diferente. Ao perceber a situação, o (na época) Arcebispo Correia disse em voz alta, apontando o dedo para mim: “Quero todo mundo olhando pro Alex, agora! Capricha aí pra gente, Alex! Vou querer essa foto depois”.

Aqui, a meu ver, combina-se o que Peirano define como “as dimensões do viver e do pensar”. Para a autora, os “rituais servem para resolver conflitos ou diminuir rivalidades (como queria Turner) e, ao mesmo tempo, para transmitir conhecimento (como defendia Leach)”. Rituais, nesse sentido, “são adequados para realizar essas funções aparentemente diversas, porque são performativos” (2003, p. 25). Dessa forma:

Como sistemas culturalmente construídos de comunicação simbólica, os ritos deixam de ser apenas a ação que corresponde a (ou deriva de) um sistema de ideias, resultando que eles se tornam bons para pensar e bons para agir – além de serem socialmente eficazes. Tambiah afirma que a eficácia deriva do caráter performativo do rito em três sentidos: no de Austin (em que dizer é fazer como ato convencional); no de uma *performance* que usa vários meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam intensamente o evento e, finalmente, no sentido de remeter a valores que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a *performance* (Tambiah, 1985, p. 128). Em outras palavras, os rituais partilham alguns traços formais e padronizados, mas estes são variáveis, fundados em constructos ideológicos particulares. Assim, o vínculo entre forma e conteúdo torna-se essencial à eficácia e as considerações culturais integram-se, implicadas, na forma que o ritual assume (PEIRANO, 2001, p. 26-27).

Um pouco constrangido, criei coragem e subi em um banco que estava um pouco atrás, para conseguir enquadrar todos os presentes na cena, e pedi licença para os fotógrafos que estavam mais a frente. Após a permissão e pedido do Correia *Odoshi*, os demais param de se acotovelar (e me acotovelar, também) por alguns instantes, suficientes para realizar a fotografia (ato).



Ao considerar esse conjunto de posturas e movimentos encontrados na cena fotografada –, acrescidos pelos próprios gestos (atos) e falas (palavras) dos fotógrafos³⁶⁹ e daqueles que visualizam as imagens nos seus mais variados suportes ou “meios”, é perceptível que o ritual fotográfico em questão comunica, ao criar relações e experiências. Dessa maneira, o ato de fotografar, especificamente no meu contexto de pesquisa de campo, estabeleceu laços, ou seja, caracterizou-se como uma “experiência compartilhada”. Em outros termos, embora o ritual fotográfico revele uma estrutura (fotógrafo *outsider*, fotógrafo oficial, outros fotógrafos, auxiliares fotográficos, fotografados, “leitores” das imagens, etc), ele torna o ato de fotografar um inventor de experiências comuns. Ao participar dos rituais por meio da fotografia, mesmo não me considerando como um fiel da HBS, neles eu estava incluído. Contudo, também me sentia não inteiramente subsumido, pois ali se inseriam as posturas, os gestos e o olhar do “fotógrafo”.

³⁶⁹ Além do próprio gesto de fotografar, o fotógrafo deve gesticular para chamar a atenção dos fotografados, ainda mais quando disputa espaço e atenção com outros fotógrafos. Além disso, também faz uso de palavras e expressões como “sorriam”, “olhem aqui”, “digam giz”, “xiisu” (em japonês). No Brasil, utilizei um aceno com a mão direita ou o dedo indicador da mão direita erguido, dizendo “olhem aqui”, para ganhar a atenção, sempre concorrida, dos fotografados. No Japão, o sinal habitual utilizado para fotografias é de “V”, formando com o punho direito cerrado e os dedos indicador e médio erguidos, dizendo a expressão “xiisu”.

Na passagem que acabo de relatar, é possível notar, ainda, os gestos e as posturas características presentes *na* fotografia. As pessoas retratadas, que se deixam ver, querem sair com a postura ereta, olhando diretamente para a lente da câmera, com uma feição sorridente e expressando alegria e/ou serenidade (ou, pelo menos, aparentando).

No caso das últimas imagens mostradas anteriormente, alguns sacerdotes ainda fazem um gesto (*Gashou*) tradicional com o *Odyuzu* entre as mãos, apresentando um gesto típico dos rituais da HBS, que também tem a função de mostrar a postura esperada de um sacerdote, para aqueles que veem a cena no momento “real” e para aqueles que irão olhar para a imagem fotográfica, posteriormente.

Além disso, é importante observar nessas fotografias de grupo que os monges mais importantes sempre ficam localizados em primeiro plano, na parte inferior da foto (sentados) e em uma região de destaque, centralizados. Próximos a eles, normalmente estão suas *okussans*, juntamente com seus filhos e/ou filhas.

Em relação aos trajes, é comum, salvo as fotos tiradas escondidas (“roubadas”), que os fotografados queiram estar elegantes e portar suas melhores vestimentas, que aqui coincidem com os trajes cerimoniais *koromô* (batina), o *kesa* (faixa sacerdotal) e o *enbi* (chapéu), no caso dos sacerdotes. Ademais, aqueles que fotografam oficialmente também devem trajar roupas apropriadas e manter um conjunto de posturas e gestos condizentes com o evento retratado.

No limite, o ato fotográfico não é ritual apenas porque eu fotografo um grupo específico e essa comunidade possui uma ordem interna hierárquica. Ela é ritual porque os meus interlocutores e eu estamos *sujeitos* a certos parâmetros de ação, que têm um sentido na ordenação e na experiência vivenciada no mundo. Neste sentido, a noção de experiência³⁷⁰ se mostra fundamental para analisar a fotografia como uma prática ritual. Isso porque, além do fato das cerimônias da HBS terem me incorporado como fotógrafo, elas também incorporaram a própria fotografia como parte delas, inclusive pela importância da Imagem Sagrada (*Namumyouhourenguekyou*), que precisa ser vista em todas as cerimônias e práticas de uma religião que se dá a ver. Além disso, existe outro ponto importante quando, ao elaborar o segundo caderno de imagens, a fotografia (resultado/imagem) reinventa as próprias cerimônias ritualmente, com a

³⁷⁰ O conceito de experiência também foi crucial para o desenvolvimento dos capítulos 2 e 3 nos quais dou relevo aos saberes transmitidos pelo Correio *Odoshi*, a partir de suas narrativas escritas e, principalmente, orais.

sugestão de montagem e visualização circular que é oferecida nesse experimento. Essas interferências nas imagens dos rituais “recriam” as imagens como parte destes, sendo que o mapa visual e a sua exegese (realizada no Interlúdio) dão a ver o ritual religioso ao mesmo tempo em que o multiplicam.

Da mesma forma, relembro outro acontecimento interessante analiticamente, embora não esteja diretamente ligado ao Budismo Primordial. Quando estávamos em *Kamakura*, cidade localizada na província de *Kanagawa* (ilha de *Honshu/Japão*), a caravana visitou o templo *Kotoku-in*, pertencente à corrente budista *Jodo-shu*, escola distinta da HBS.

Este segmento budista é caracterizado por adorar o Buda *Amida*, considerado na mitologia geral como um dos cinco Budas da meditação. Nesse templo em questão, existe um monumento suntuoso do Buda *Amida*, feito de bronze no ano de 1.252, que mede cerca de 13,35 metros de altura e pesa 93 toneladas. Apesar de ser uma construção fantástica e o cartão postal da cidade³⁷¹ (e também um dos *souvenirs* do país), a passagem da caravana por esse lugar específico não tinha interesses estritamente religiosos, afinal, a *Honmon Butsuryu-shu* não reverencia nem adora imagens de Budas.

Assim, produzi no local uma fotografia entre as madeiras do portão do templo, tentando captar a grandiosidade do monumento. Ao ver-me frustrado pelo fracasso na tentativa de uma “boa” imagem, o Arcebispo Correia me pediu para que entrasse no santuário e tirasse algumas fotos do Buda, mas que fizesse isso rapidamente, fazendo questão de me conceder os duzentos *yenes* (que equivalem, na época, a pouco menos de dois dólares) para comprar o ingresso.

³⁷¹ É interessante pensar nos cartões postais como outra forma (interessante) de materialidade da fotografia, que engendra novas relações.



Mesmo consciente de que o referido monumento nada representa simbolicamente para a HBS, consistindo até mesmo em um tabu qualquer reverência diante dela, como conhecedor da teoria budista e ciente da beleza da estátua, o sacerdote me pediu que fosse até ela e a fotografasse³⁷² e, mais do que isso, disse: “também quero essa foto”. **Ao trazer a fotografia da estátua do Buda *Amida* confeccionada a partir dos obstáculos de madeira, é notório que o valor de imagens como essa está além de um caráter técnico e objetivo da fotografia.**

³⁷² Da Matta (1979, p. 63) nos lembra, neste sentido, que “podemos conceituar o mundo do ritual como totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano”, sendo que “uma ação que no mundo diário é banal e trivial pode adquirir um alto significado e assim ‘virar’ rito quando destacada num certo ambiente, por meio de uma sequência [...] basta que se coloque um ato numa posição especial”. O mundo ritual, portanto, consiste em “uma esfera de oposições e junções, de destacamentos e integrações, de saliências e de inibições de elementos”. Para o autor, “é nesse processo que as ‘coisas do mundo’ adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem no seu contexto normal” (1979, p. 63).



Em um processo de escolha inicial, a referida imagem não foi selecionada, assim como as quatro fotografias que foram dispostas, a seguir. O fato de incluí-las aqui tem o intuito de propor uma discussão a respeito do que seriam fotos mais “clássicas”, que seguem certos padrões técnicos e de composição, e outras menos desejáveis esteticamente. Na primeira delas, estava com o sacerdote *Gyoen* Campos em uma visita assistencial a um antigo (e idoso) fiel da Catedral *Nikkyoji*, em São Paulo. Fomos convidados a entrar no apartamento e o monge realizou um breve culto, em uma pequena sala onde estava o Altar Sagrado. **Como não havia muito espaço e o local estava um pouco escuro, tive que utilizar uma objetiva grande angular (com campo de visão aberto) e um flash com uma potência mais alta, para retratar o ambiente ritual e iluminar suficientemente a cena. O que aconteceu foi um excesso de saturação luminosa nas costas do monge e também no Altar e nos objetos que ornamentam (principalmente os brancos).**

Além disso, são perceptíveis os pontos de luz na porta à direita da foto, que refletiram boa parte da luminosidade incidente. Em outras ocasiões, especificamente as referentes à utilização das fotografias realizadas e dispostas no meu trabalho de Mestrado, eu teria ignorado (talvez até deletado) essa imagem aparentemente “ruim”, ou

a submetido a um processo de pós-edição no *software Photoshop* para retirar essas evidências que marcam, a meu ver, a minha presença na cena, ações que apoiariam, de certa maneira, o ideal de objetividade do ato fotográfico (e que, nesse trabalho, pretendo questionar).

A mesma “falha” técnica ocorreu com a fotografia seguinte, na qual estava dentro do *Hondo* da Catedral *Nikkyoji*, diante do Altar Póstumo colocado sobre o Altar Principal. Em um ambiente pouco iluminado, antes da realização de um Culto Matinal e com a maioria das luzes ambientes apagadas, tive que fazer uso novamente da objetiva grande angular e do flash, para ressaltar a cena observada. Novamente, as partes mais claras, como as flores do *Ikebana* e os ideogramas em *kanji* aparecem “estouradas”, como se diz no jargão fotográfico para se referir a um “assunto” (aquilo que é fotografado) que foi iluminado em excesso.





Sobre a próxima foto, realizada em uma refeição de confraternização após um Culto Assistencial celebrado pelo sacerdote *Tadokoro*, na cidade de São Paulo, o mesmo excesso de iluminação pode ser notado, causado pelos mesmos motivos. Ali também utilizava uma objetiva grande angular, pois não havia espaço suficiente para enquadrar todos que estavam à mesa conversando sobre os preceitos da HBS e partilhando uma refeição. Para conseguir mostrar todos os presentes, tive que fotografar de cima para baixo (*contra-plongée*), bem próximo à parede. Além disso, a imagem mostra dois recipientes vazios na parte direita, sendo que estes eram os pratos que eu utilizava durante a confraternização, o que evidencia a minha presença-ausência glutona.



A fotografia seguinte foi composta no dia 25 de julho de 2015, durante o primeiro dia das comemorações do Festival da Paz (ver Capítulo 6). Em um sábado nublado, estávamos a céu aberto no “Pavilhão Japonês do Memorial da América Latina”, aguardando a chegada do 25º Sumo-pontífice *Nichikai Yamauchi* e de sua comitiva. Próximo ao momento da chegada do *Gokoyuu*, uma intensa chuva teve início e todos buscaram, apressados, abrigo debaixo de algumas árvores ou sob alguns guarda-chuvas compartilhados. Mesmo com o receio de molhar os equipamentos, no momento em que avistei o “papa” da HBS, corri para uma posição frontal para conseguir retratar a sua chegada, embora a imagem tenha ficado um tanto desfocada e granulada (pixelada, no caso). Novamente, essa fotografia reflete algumas dificuldades encontradas em campo, em que novamente sentia um dever de cumprir a minha “função” (a “carreira Y” supracitada) diante da comunidade HBS.



7.4 Imagens endógenas e imagens exógenas

Assim como o Altar Sagrado é um espaço restrito aos sacerdotes, *minarais* e aos fiéis (exceto aos que ocupam a posição de *gohouzen gakari*), durante o ritual fotográfico também existem locais restritos (*tabus*) para o fotógrafo, mesmo aquele que, como foi o meu caso, tenha sido autorizado pela própria comunidade e seja visto como “fotógrafo oficial”.

Nessa conjuntura, o Altar Sagrado representa, em ambas as circunstâncias, o local proibido, podendo ser fotografado apenas da parte de baixo ou por saídas laterais. Tal lugar é reservado para a divindade (o Buda Primordial) e apenas os sacerdotes podem realizar registros visuais desse ponto de vista. Porém, obtive na Catedral *Nikkyoji* a autorização para subir e fotografar a partir do *Gohouzen*, antes dos Cultos Matinais terem início. Contudo, embora a tentação fosse grande, coube a mim, na posição de fotógrafo-antropólogo, optar por respeitar as particularidades desses ambientes reservados para o sagrado. Dessa maneira, busquei salvaguardar uma ética comum ao ritual fotográfico, cujos limites nem sempre são notados e/ou preservados.

Essas referidas fotografias foram desejadas, evidentemente, mas nunca existiram materialmente/fisicamente, isto é, o ato ritual nunca foi pragmaticamente

completado. Dois momentos podem mostrar, neste sentido, a força de tais imagens, agora “somente” mentais, fixas apenas na memória e no desejo.

Durante a peregrinação por *Lumbini*, local de Nascimento do Buda Histórico, ocorreu uma cerimônia ritual em frente ao templo onde os restos físicos do Iluminado teriam sido enterrados. A caravana teve acesso ao interior do recinto e, logo na entrada, um vigilante disse, em alto e bom som (em inglês), que era estritamente proibido fotografar no interior do espaço sagrado, ainda mais utilizando um flash, em referência e apontando para o aparato, nada discreto, que eu utilizava sobre a câmera fotográfica.

Dessa forma, adentrei no templo ao lado do Correia *Odoshi*. Apesar do pedido do Bispo para que eu retratasse o local, a fotografia foi impedida por um dos vigilantes. Uma fotografia desejada e não consumada. Um tanto frustrados, o Arcebispo e eu nos contentamos, resignados, em fotografar o exterior da bela *estupa* (**essa imagem pode ser vista no Capítulo 3, página 201**).

Ainda durante a peregrinação, ao passar pela cidade indiana de Agra, a caravana visitou o *Taj Mahal*, famoso monumento considerado como uma das sete maravilhas do mundo, um local organizado para o turismo e para a fotografia. Ali, o Correia *Odoshi* se dirigiu a mim e novamente solicitou que realizasse uma fotografia dentro do monumento: “Uma imagem pra gente guardar do túmulo do sultão e da esposa mais querida dele, essa imagem pouca gente tem”. Além disso, me alertou para fotografar rápido com o flash ligado, pois “lá dentro é muito escuro”. Quando chegou a hora de realizar o ato fotográfico, o Arcebispo vigiou o lado direito e falou: “vai agora, não tá vindo ninguém”. Porém, assim como aconteceu em *Lumbini*, no momento em que ergui a câmera e olhei no visor do aparelho, outro segurança do local veio pelo meu flanco esquerdo, colocou a mão sobre a máquina e impediu que a foto fosse composta.

Além dessas ocasiões, outros eventos mostram a existência de imagens internas que, de fato, só sobrevivem por causa da minha imaginação e memória (e também daqueles que vivenciaram o mesmo momento). Neste sentido, é instigante refletir sobre o conceito de “imagens endógenas e exógenas” elaborado por Hans Belting (2014), para quem a resposta à pergunta “o que é uma imagem?” é culturalmente determinada e constitui um tema apropriado para a pesquisa antropológica, o que exigiria, necessariamente, uma abordagem nesses termos (2014, p. 10). Segundo o autor, o conceito de “endógeno” não corresponde necessariamente a meras lembranças de um acontecimento que ficou na memória ou em imagens que não

foram registradas fisicamente (estas seriam “exógenas”, como as fotografias referentes às cenas que pude, de fato, fotografar).

Contudo, o conceito de imagens endógenas de Belting é muito mais amplo do que pensar na materialidade das fotografias. Desta maneira, ao tomar esse instigante conceito em toda a sua potencialidade, é perceptível que a imagem desafia quaisquer tentativas de reificação, visto que “se apresenta no limiar entre a existência física e a mental” (2014, p. 10).

Com base nessas formulações, desejo enfatizar que a noção de “imagem endógena” é profícua para refletir sobre um conceito estendido de “imagem”, que vai além daquelas materializadas/físicas. Belting (2014) diz, neste sentido, que a imagem deve ser encarada por um duplo viés, que abrange o produto de um meio (como a fotografia, a pintura, etc) e o produto de nós mesmos (como os sonhos, as imaginações, as visões, etc). Ao partir da reflexão de que os momentos que vivenciei e não pude fotografar originaram imagens endógenas, passo a considerar a existência de imagens que permanecem na minha memória, na imaginação e no próprio sonho (e também nas intersecções entre esses campos) como imagens internas.

Dessa maneira, embora se configure um aparente dualismo entre imagens endógenas e exógenas, Belting é enfático ao se opor a essa antítese, acentuando o caráter interativo entre elas. Para o autor, não existem imagens físicas sem imagens mentais, assim como as imagens mentais se apoiam em imagens “objetivas” (2014, p. 13-14)³⁷³. Neste sentido, conforme mencionado sobre as fotografias desejadas e não realizadas de forma prática, é fundamental perceber que as imagens que consegui elaborar (exógenas) foram também essenciais para que eu pudesse rememorar as vivências dentro do *Taj Mahal* e do templo em *Lumbini*.

Em contrapartida, ocorreram outras oportunidades em que me deparei com espaços e momentos que só foram possíveis de serem acessados por causa da câmera fotográfica. Esses “privilégios” concedidos pelo rótulo de “fotógrafo oficial” da caravana me permitiram, por exemplo, entrar juntamente com os sacerdotes e diretores de templos em uma reunião privada. O convite para que participasse de tal encontro foi

³⁷³ A interação entre os nossos corpos e as imagens externas inclui, para Belting, um terceiro parâmetro, que o autor denomina de “meio”, “um vetor, agente, dispositivo, suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem” (2014, p. 14). Os próprios corpos atuam, assim, como “um meio vivo, processando, recebendo e transmitindo imagens” (2014, p. 14).

feito pelo Arcebispo Correia, que queria uma fotografia oficial dos monges, no dia 06 de maio de 2014, durante a primeira visita ao Templo *Seifuji*, em *Osaka*.

Além disso, presenciei um encontro entre os sacerdotes brasileiros e japoneses na *hotaku*, que significa “moradia do bispo”. O recinto em questão é composto, basicamente, por dois quartos, uma sala ampla na qual encontramos um pequeno local de cultos (*Hondo*), banheiro, cozinha e área de serviço. Ali, o sacerdote responsável e líder do *Oterá* reside juntamente com a sua família (normalmente, esposa e filhos), sendo incomum a entrada e a presença de fiéis, ainda mais em reuniões políticas como essa ³⁷⁴.

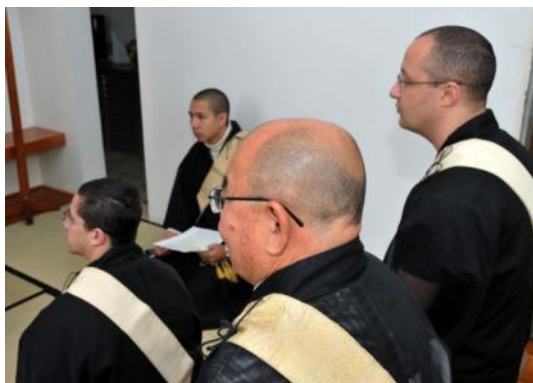


³⁷⁴ Nas duas primeiras fotografias é possível notar alguns fiéis ao fundo, que observam na parte de fora da *hotaku*.



Outros importantes momentos permitidos por portar o equipamento fotográfico e pelo desejo que a fotografia desperta nas pessoas, de serem (re)vistas e mostradas, foram por mim presenciados dentro da sala sacerdotal da Catedral *Nikkyoji*. **Pude observar, por exemplo, a preparação dos sacerdotes antes dos cultos (primeira imagem); a ornamentação e zelo do *Gohouzen* (segunda imagem); interessantes conversas entre os monges sobre as práticas e atitudes diante dos fiéis (terceira e quarta imagens); além de ter acesso às celebrações de reverência à Imagem Sagrada (quinta imagem).**







Ainda compartilhei com os sacerdotes e os fiéis da Catedral *Nikkyoji* um divertido café da manhã, em que pude compor o registro disposto a seguir. Na fotografia em questão, percebo os monges *Gyoen Campos* e *Tadokoro*, que se olham de forma descontraída. No momento, conversavam sobre assuntos não relacionados com a religião e me recordo das andanças por São Paulo junto com o monge *Gyoen* (em maio de 2011), nas quais falávamos sobre tudo: futebol, faculdade, relacionamentos e, é claro, sobre a religião HBS. Também me lembro das minhas discretas reclamações por ter que andar tanto, quando perguntei a ele se “é sempre assim quando tem que fazer os cultos residenciais”.

Além dos sacerdotes, a fiel *Lúcia* me chamou a atenção, já que segurava uma máscara normalmente utilizada para que os adeptos não expirem sobre o Altar Sagrado, durante o *Okyuudi*. Recordo-me de ter visto *Lúcia*, pela primeira vez, um pouco antes da refeição mostrada, quando realizava o zelo do Altar da Catedral *Nikkyoji*. Esta tarefa era por ela efetuada com frequência durante o meu primeiro estágio etnográfico, assim como era recorrente vê-la compor os belos arranjos florais (*ikebanas*) que ornamentavam todo o *Hondo*. Mais do que isso, quando tirei essa fotografia não a conhecia muito bem, mas com o passar do tempo estabeleci com ela e com o seu marido, o Bispo *Hakuei Cardoso*, um forte elo de amizade. Na época dessa experiência de campo, o Bispo estava em uma viagem pelo Japão, sendo que o conheci apenas no

ano de 2013, quando ele assumiu a liderança do Templo *Rentokuji* (Campinas), época em que mais frequentei o *Oterá* campineiro³⁷⁵.



A próxima fotografia também foi tirada em um momento incomum, antes de um Culto Matinal, ainda ao alvorecer, o que é perceptível visualmente pelo vazio do *Hondo*. Os sacerdotes cumprimentavam o Correia *Odoshi*, com a saudação *arigatougosaimassu*. Além da forte iluminação nos rostos, causado pela necessidade de utilizar um flash, visto que a maioria das luzes ambientes estava desligada, a recordação dessa cena é recorrente na minha memória. Todos os dias ela acontecia diversas vezes, pois (como foi visto no Capítulo 6) saudar o mestre budista é uma prática ritual/gestual característica na HBS. Lembro agora da dificuldade de acordar muito cedo, no horário que os monges o faziam, para acompanhar as atividades cotidianas. Em uma oportunidade, aliás, tive que “pular” da cama às cinco horas da manhã, pois o Bispo Correia realizava um programa de rádio semanal ao vivo, denominado “Despertar Budista”, às seis horas da manhã das sextas-feiras. Nesses dias, todos os demais sacerdotes e residentes do *Oterá* acordavam de madrugada, “apenas” para cumprimentar e se despedir do *Odoshi*.

³⁷⁵ Inclusive, o Bispo *Hakuei(shi)* e a sua *okussan*, Lúcia, estiveram presentes na minha banca de defesa de Mestrado, o que me deixou muito emocionado, na ocasião.



As imagens seguintes também são fundamentais para refletir sobre os locais permitidos pela fotografia, assim como a anterior, tirada antes do Culto Matinal. A próxima foto, por exemplo, é uma panorâmica do *Hondo* vazio da Catedral Nikkyoji, antes da cerimônia matinal ter início. Nela, retratei o ambiente inteiro, sendo necessário me deitar no chão, uma posição que talvez não pudesse ocupar se o recinto estivesse repleto de fiéis.

Já a segunda imagem mostra uma panorâmica realizada no Festival da Paz, em 2015. O local de onde tirei a fotografia era próximo ao Sino da Paz e da grande Torre do Darma, que contém a imensa Imagem Sagrada do santuário ecológico de Tapiraí (SP). No momento da celebração dessa cerimônia, com muitos fiéis dos vários templos brasileiros e a caravana do papa budista, queria retratar o ambiente e “todos” os adeptos. Para isso, precisava da autorização para fotografar o grupo frontalmente, sendo que a passagem de acesso para o lugar estava interditada com uma faixa, no momento do culto. Porém, quando perguntei ao Yuudi Correia se poderia tirar uma foto rapidamente, ele prontamente respondeu: “você pode sim, Alex! Tá liberado pra fotografar tudo! Fica ‘a vontis’” (uma gíria para “fica a vontade”).



A imagem subsequente, fotografada em maio de 2011 durante as “Orações Fervorosas” (ver Capítulo 6), foi realizada por volta das cinco horas da manhã, momento no qual o *Hondo* da *Catedral Nikkyoji* encontrava-se totalmente vazio, exceto pela presença dos sacerdotes Amaral e Campos (além, é claro, da

minha). Essa imagem desperta muitas memórias: Primeiro, me recordo dos momentos engraçados vividos, por causa do riso espontâneo dos monges, embora não consiga mais recordar o motivo exato da zombaria.

Essa foto também me remete a algumas horas antes, quando acordei por volta das 3h 15 da manhã para acompanhar a cerimônia em questão, que era realizada pelo sacerdote Campos. Com um detalhe: na minha programação, que foi previamente enviada por e-mail pelo Arcebispo Correia (assim como ele fez posteriormente, antes da viagem com a caravana em 2014), constava que deveria despertar às 01h30min, para, entre duas e cinco horas da manhã, seguir os andamentos desse ritual.

Ao observar essa fotografia, um turbilhão de recordações, não apenas visuais, mas afetivas e corpóreas, retornam. Lembro, por exemplo, que acordei muito atrasado e me arrumei rapidamente, colocando duas blusas de grosso tecido por causa do frio do inverno paulistano. O termômetro marcava nove graus Celsius na madrugada em questão.

Rememoro, ainda, que desci as escadas do alojamento e, quando cheguei ao gabinete dos sacerdotes, me deparei com o monge Amaral acordado no mesmo local onde havíamos compartilhado, na noite anterior, algumas cervejas *Heineken*. Lembro que ao passar pelo escritório para descansar no alojamento que ocupava, algumas horas antes de ter que acordar, ele tomava uma *long neck*. Ao perceber a minha aproximação, escondeu a garrafa rapidamente, em um ato reflexo. Ao dizer que também gostava da bebida, o monge prontamente me ofereceu algumas, e conversamos de forma descontraída por cerca de uma hora.

Todavia, de volta à imagem dos sacerdotes retratada a seguir, recordo que o monge Campos ficou três longas solitárias horas a pronunciar o *Namumyohourengekyou* (apenas eu estava junto a ele, nesse momento). Intercalado por um cochilo e outro, o mantra ecoava no *Hondo* e só foi interrompido por um rápido momento, no qual o clérigo, com muito sono e frio, avisou que faria “um café bem quente e forte” e que eu poderia me servir à vontade, o que prontamente aceitei, de bom grado.

No momento fotografado, o monge Amaral tomava o posto do sacerdote Campos diante da Imagem Sagrada, onde ficou por outras três horas a recitar o *Odaimoku*. Nesse dia ele sequer dormiu e, ao olhar novamente a imagem, penso como o monge poderia aparentar alegria e se divertir tanto. Para mim, que sou avesso ao frio e a acordar muito cedo, rever os belos sorrisos dessa foto é surpreendente.



A fotografia subsequente foi realizada na sala sacerdotal, no dia 29 de maio de 2011. Na ocasião, realizava ainda a minha primeira grande inserção em campo, mas já havia convivido por alguns dias com os monges. Depois de uma reunião entre os sacerdotes, o Correia *Odoshi* solicitou, de forma inesperada, que eu agradecesse a estadia e realizasse as minhas considerações sobre aquele primeiro período de vivência. Mesmo apanhado de surpresa, obviamente aceitei o pedido. Quando comecei a falar, subitamente uma enorme emoção aflorou e, com dificuldade, tentei conter umas poucas lágrimas, sem alcançar êxito. Com a voz presa e a garganta seca, mostrei o quão grato estava com tal experiência. Confesso que foi um pouco constrangedor retomar a inscrição sonora desse momento, já que sempre deixava o meu gravador portátil ligado nas reuniões e cerimônias religiosas. Agradei primeiramente ao Arcebispo Correia e, seguindo a hierarquia de forma involuntária, aos demais sacerdotes:

Primeiro eu quero agradecer ao Correia *Odoshi*. E também a todos vocês. Agradecer porque, desde a primeira vez que estive aqui, eu vim aqui e conversei com o sacerdote Amaral e com o bispo Correia. Quero agradecer a todos vocês. Foi muito melhor do que eu imaginava e... Estou um tanto emocionado! O sacerdote Campos brincou comigo ali fora e perguntou se eu não ia oferecer a minha conversão ao *Gohonzon*. E eu respondi: talvez um dia seja possível mesmo, porque é difícil uma experiência como esta não mexer com a gente. E eu pensei em várias coisas pra falar, só que agora acho que não dá, está

difícil. Na verdade, gostaria de dizer que pretendo voltar. Algumas vezes com a máquina, mas outras sem ela. Porque acredito que com a máquina fotográfica fica parecendo algo profissional demais e talvez isso tenha me limitado um pouco. Foram mais de duas mil fotos e ainda acho que perdi muita coisa. Eu também gostaria de comentar sobre um assunto, dentre várias coisas que aprendi aqui: Já que todo mundo, principalmente nesta reunião entre vocês sacerdotes, falam e assumem os erros, até apontam os erros dos outros, eu quero assumir um erro também. Porque hoje eu não consegui acordar no horário, 01:30 da manhã, não consegui mesmo. Aí eu lembrei que o senhor, bispo Correia, me falou ontem na Kombi, enquanto a gente ia para a passeata, que é um mau hábito nosso dar desculpas e, pior, colocar a culpa pelos nossos erros nos outros. Então hoje, quando acordei 03:15, eu estava muito atrasado, duas horas atrasado. Quando eu desci e vi que o Sacerdote Amaral estava acordado no computador, eu perguntei pra ele porque não tinha me chamado. Aí, depois eu fiquei com duas culpas né! A de não ter acordado no horário certo, na hora combinada, e com uma culpa maior ainda, por ter jogado a minha responsabilidade pro sacerdote Amaral. Que nem tinha dormido! Ele estava atualizando o site da HBS e depois foi direto pro *Hondo*, pra fazer as orações fervorosas. Então, vocês ficam o dia inteiro orando, trabalhando, e sou eu quem não consegue acordar. O despertador tocou várias vezes e eu fui acordar só 03:15 da manhã e joga a culpa pra outra pessoa. Então, quero assumir meu erro aqui. E é isso: *Gomenassai!* E agora acho que dá pra falar mais, já estou mais calmo. Então, obrigado novamente a todos vocês, pelo empenho junto dos fiéis, por tentarem espalhar o conhecimento de vocês pra todos nós, como fizeram na passeata da Avenida Paulista e em todos os cultos. Obrigado também né, por terem permitido a minha estadia aqui, coisa que até me surpreendeu pela liberdade que vocês me deram, por terem me recebido bem, permitido gravar tudo e fotografar também. Acho que dificilmente eu teria uma chance dessas em outro templo. Acho bem legal, importante mesmo, vocês permitirem esta pesquisa, vocês divulgarem suas atividades através de fotografias e vídeos, com o sacerdote Amaral tomando conta dessa parte. No mais, é isso! *Arigatougozaimassu!*

Após as minhas considerações, saudei os presentes novamente com a expressão “*arigatougozaimassu*”. O Arcebispo retribui a reverência e disse que, embora eu não seja um fiel, “a semente do *Namumyohourenqueyou* já havia sido plantada” em mim.



7.5 O que fazer com as imagens? Múltiplos destinos

7.5.1 Imagens do fotógrafo oficial

Ao apresentar todas essas considerações sobre as fotografias mostradas até agora, não pretendo esgotar (estou longe disso, aliás) as possibilidades ligadas aos “resultados” do que denominei de ritual fotográfico. Neste sentido, destaco que essas imagens evidenciam apenas *uma* das diversas “utilidades” das imagens fotográficas, em suas mais distintas instâncias.

É possível pensar, por exemplo, na fotografia em sua versão impressa, que pode ser guardada em um arquivo ou colada em um álbum para ser (re)vista e mostrada. Nas imagens que são escondidas como um relicário³⁷⁶, editadas (tendo até algumas partes suprimidas e/ou modificadas) para servir aos ideais de consumo e linhas editoriais dos veículos de *mass media*. Naquelas dispostas em um arquivo como fonte e prova documental ou, ainda, compostas juntamente com outras imagens, para fazer narrar uma história e pensar por imagens.

³⁷⁶ Como a imagem do Jardim de Inverno, sempre comentada, mas nunca mostrada por Roland Barthes (1980) no célebre livro “A Câmara Clara”.

Além dessa versão impressa/material, as imagens digitais, que hoje transbordam a todos e em todas as direções, criam novas dinâmicas e usos para as fotografias³⁷⁷ e exigem, de fato, uma reeducação do próprio “olhar”, que está intrinsecamente relacionada ao próprio uso da tecnologia. Com a substituição dos filmes analógicos por sensores digitais, isto é, do grão fotográfico pelo pixel, o ritual da fotografia se popularizou e ganhou dimensões quase incontroláveis. Todos querem e podem ser vistos por meio de fotos tiradas por aparatos digitais, principalmente os *smartphones* (nas formas de *selfies*, que atualmente ganham destaque) e postadas na internet para o mundo todo, em tempo real.

Didi-Huberman (2005) também questiona, mas em outros termos, se as imagens que assistimos todos os dias, várias vezes, não seriam apenas fruto do cinismo e da cegueira, como as propagandas publicitárias e as imagens das mídias jornalísticas, que apresentam uma memória ruim (perversa), que normalmente nos é imposta e repleta de clichês imagéticos. Para o autor, as relações temporais irredutíveis ao presente, incluídas aí a enxurrada de fotografias digitais, dariam a falsa ilusão de uma coincidência perfeita entre o tempo da imagem e de seu evento causador, de sua época de produção.

Mas o que ocorre, para Didi-Huberman (2005), é que a construção de sentido avança sobre a análise das imagens, e que esse mesmo sentido se dá através da construção da *duração*. Ou seja, do ato de colocar a história de frente com o seu destino

³⁷⁷ Lucia Santaella (2005) afirma que existem três paradigmas no processo evolutivo da produção das imagens. O primeiro diz respeito ao paradigma pré-fotográfico que, segundo a autora, nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente, através da expressão da mão e do corpo. Fariam parte deste primeiro paradigma imagens gravadas nas pedras, desenhos, pinturas, esculturas e gravuras. Já o segundo consiste nas imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, que dependeriam de um artefato de registro (automático, uma prótese ótica) e a presença de objetos reais preexistentes (o que costumeiramente denominamos de referente, assunto ou objeto). Fazem parte deste segundo paradigma a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo e a holografia. O terceiro e último paradigma remete às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. Segundo a autora, estas imagens não consistem mais em imagens óticas, uma imagem indicial (que resultou de um traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente, captado e fixado por um dispositivo fotossensível químico), mas sim na transformação de uma matriz numérica/matemática nos pontos elementares da imagem digital, chamados de pixels, vistos sobre as telas dos computadores. Nesta classificação, embora seja possível perceber uma espécie de evolucionismo (mais o evolucionismo cultural antropológico do que o evolucionismo darwiniano), uma espécie de escala (ou escada) gradativa entre os três paradigmas, Santaella tem consciência e afirma que tal classificação tripartite da imagem é limitadora (e assim não o seria todo tipo de classificação?), um corte reducionista que não dá conta de toda a heterogeneidade que distinguem os vários tipos de imagens criadas, desde a antiguidade até os dias de hoje. Assim, a autora chama a atenção para a incapacidade de tal classificação separar e distinguir imagens de um mesmo paradigma (o que poderia separar, por exemplo, a pintura da escultura ou a fotografia do cinema?). De qualquer forma, a constatação realizada por Santaella, que monta suas categorias através de um critério segundo ela própria “materialista”, permite pensar o lugar ocupado pela imagem fotográfica com o desenvolvimento das tecnologias digitais.

ao confrontar a imagem com o passado, que não existe mais, e com um futuro desejado, mas que ainda não chegou. Deve-se, então, construir essa historicidade segundo a memória, a partir de um certo pensamento e por uma prática de montagem imagética³⁷⁸. Embora as tecnologias digitais tenham complexificado as questões relativas às imagens – nos seus vários contextos, tanto no de produção quanto no de circulação ou arquivamento –, o cenário colocado pela fotografia digital não seria, assim, totalmente catastrófico.

Por um lado, a maior parte das fotografias atualmente é feita para o esquecimento – para *morrer* em HDs imensos ou “nas nuvens”. Segundo Entler (2012), “produzimos tantos arquivos, e, sem poder fazer circular seus documentos, eles mais demarcam o tamanho de nossa amnésia do que constroem efetivamente uma memória” (2012, p. 141). Além disso, o fotógrafo, até mesmo o que se diz profissional (que atua com artefatos caros e detém o conhecimento do “saber fazer”), pode aprimorar a sua técnica (ou a falta dela) por meio da “tentativa e erro”, clicando milhares de vezes com um mesmo cartão de memória digital. Contudo, as possibilidades de fotografar mais, com aparelhos cada vez mais tecnológicos e a um baixo custo também possuem as suas compensações.

No meu trabalho de campo, por exemplo, produzi mais de 10.000 fotografias ao longo dos sete anos de pesquisa. Nesse caso, existem dois aspectos negativos identificados e que devem ser considerados: 1) por causa da tecnologia digital e de cartões de memória com capacidade quase ilimitada em relação ao filme fotográfico (12, 24, 36 poses), que tem um alto preço de compra e de revelação (o que já indicaria outro *ritual* de produção e de circulação das imagens), muitas vezes não tive o cuidado e a atenção necessárias para realizar o ato ritual de fotografar, “colocar na mesma linha de mira, a cabeça, o olho e o coração”, como diria Henri Cartier-Bresson (2003); e 2) não tive o tempo necessário para parar (o tempo), calmamente, sobre cada uma dessas fotografias, o que também constitui um gesto ritual, o de se “debruçar” sobre as imagens, o que seria quase impossível, dadas as circunstâncias.

³⁷⁸ O trabalho de rememorar também envolve esquecimento e existe, neste caso, uma relação dialética (e não dual, como se poderia supor) entre estes dois componentes. No livro “Passagens”, Walter Benjamin (1982) propõe o conceito de “imagem dialética”, na qual as oposições, como a existente entre a memória e o esquecimento, estariam em suspensão. Para Benjamin, portanto, não existe momento de síntese dessa dialética, sendo que o conhecimento não consiste em algo linear, mas em uma constelação de imagens fugazes e heterogêneas. Georges Didi-Huberman (2005) ressalta, neste sentido, o aspecto politicamente revolucionário no conceito de “imagem dialética” de Benjamin, para quem tudo consiste em “imagem”.

Nesse caso, é necessário tecer breves considerações relacionadas à maneira como as fotografias surgiram nesta pesquisa e, gradualmente, tornaram-se potenciais para a elaboração de novas reflexões. Inicialmente tomadas “somente” como registros, uma forma eficiente de documentar cada movimento observado em campo, já que os dispositivos digitais me possibilitaram “infinitos cliques”, o ato fotográfico passou a ser o intermediador das relações por mim estabelecidas em campo com a comunidade HBS. Neste passo, retomar o acervo coproduzido com o grupo budista, exatamente por meio do refinamento do ato de olhar, foi fundamental para perceber as diversas relações e personagens (como o Correia *Odoshi*) existentes no campo sagrado e leigo da *Honmon Butsuryu-shu*. Com esse aprofundamento mais cuidadoso, as fotografias elaboradas nas interações em campo e retomadas com o devido cuidado, evidenciaram e mostraram (“deram a ver”) esses importantes contextos relacionais, nos quais eu também me vi inserido.

Dito isso, uma das grandes questões, aqui, é como olhar e selecionar esse conjunto extenso de imagens fotográficas, para que elas façam narrar e pensar? Além disso, devo perguntar “a quem elas pertencem?”, já que, ao considerar a fotografia como um ritual, o fotógrafo não é o único envolvido nessa complexa trama.

7.5.2 Um duplo arquivo ou devolver a imagem

As fotografias sempre serão usadas, com grande efeito, como registros de campo, como lugares de interação social transcultural, como fontes para análises, como objetos de estudo e como sistemas visuais e sensoriais que levantam problemas antropológicos fundamentais. Entretanto, as fotos e a fotografia também seguirão sendo problemáticas dentro da antropologia. De muitas maneiras, é precisamente por esse motivo que elas podem contribuir de forma substancial para o debate. Talvez, elas sejam a areia na ostra antropológica – elas se tornam uma metáfora de todo um projeto, exprimindo a confusão e criatividade fluídas, dinâmicas e imprevisíveis das relações humanas (EDWARDS, 2016, p. 184).

Ao pensar a HBS do Brasil como uma religião que quer ser vista pelos brasileiros, e que, para tanto, faz uso de diversos meios audiovisuais para isso, é fundamental lembrar que a minha inserção em campo, por intermédio do Correia *Odoshi*, sempre se deu portando uma máquina fotográfica, ao ser apresentado como um fotógrafo para os membros da comunidade.

Assim, surge neste ponto uma segunda questão referente ao acervo de imagens produzidas na experiência etnográfica, que, minimamente, problematiza a questão da “propriedade” das fotografias. Para tanto, elenco inicialmente uma situação exemplar que ocorreu em campo, no final da viagem pela Índia, mais especificamente na noite de 20 de maio de 2014, no momento em que a caravana passava por *Kapilavastu*, na região onde, segundo o mito budista, o pai de *Siddharta Gautama* (ou Buda Histórico) possuía um feudo.

Após visitar o local, já no final do dia, ingressei ao aposento que ocupava e dividia com o Arcebispo Correia e o seu filho. Nesse momento, o *Odoshi* solicitou que eu transferisse todas as imagens que havia produzido durante a peregrinação para o seu HD externo, para que ele também tivesse as fotografias, que seriam mostradas “de vez em quando para os fiéis”, “colocadas no site e na revista *Lótus*” e “guardadas para o arquivo da HBS”.

Esse pedido, aparentemente normal, causou um grande constrangimento para mim no momento em que foi realizado. Naquela hora, pensei algo como: “mas as fotos são minhas, eu sou o fotógrafo e elas me pertencem”. Porém, recorde-me que respondi algo do tipo: “são muitas imagens, e bem grandes, vai demorar muito para transferir para o HD”. No que, prontamente, recebi uma tréplica do *Odoshi*: “sem problemas! É um HD muito rápido, que comprei exatamente pra isso!”.

Então, ainda inquieto, mas com a intenção de me conter e de não expressar tal sentimento, peguei o HD externo e copiei todos os arquivos, em formato RAW (ou, literalmente, “cru”, no idioma inglês). Ao refletir analiticamente após três anos passados da peregrinação, percebo que a solicitação (e também a reação que tive a ela) consiste em algo representativo, já que muitos outros sacerdotes e fiéis vieram me pedir, posteriormente, as cópias das fotos. Isso demonstra, minimamente, que existe no campo no qual estava inserido um conjunto de relações que vão além da autoria, isto é, do *selo* de “fotógrafo oficial” da caravana.

Phillipe Dubois (1994, p. 26-27) elenca que a fotografia teve três fases principais: na primeira, foi tratada como espelho do real (em um discurso da mimese, da verossimilhança); na segunda, foi vista “como transformação do real”, em que a tentativa era demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas “um instrumento de transposição, de interpretação e até de transformação do real (como a língua), culturalmente codificada”; e, depois, foi colocada como traço de um real, com o

discurso do índice e da referência, no qual se vai além da simples denúncia do “efeito do real”.

No caso do Correia *Odoshi* e dos sacerdotes e fiéis que me pediram as imagens, notei que a relação com a fotografia estaria associada, primariamente, a este terceiro modo, no qual ela seria capaz de provar a veracidade dos fatos, isto é, que a caravana esteve lá, em todos os locais sagrados para o Budismo. É interessante notar que tal utilização do meio fotográfico era muito presente já nas monografias de Malinowski³⁷⁹ e ganhou uma dimensão importante nas obras de Lévi-Strauss, que a empregava como técnica de registro que acompanhava o seu caderno de campo.

Essa associação indicial da fotografia, *desejada*³⁸⁰ pelo Correia *Odoshi* para provar e lembrar que a caravana “esteve lá”, está relacionada diretamente com o poder mnemônico da imagem, ligada ao passado inalcançável revelado no presente. Para Dubois, é “essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental, nossa memória só é feita de fotografias” (1994, p. 314).

Paul Ricoeur elenca precisamente esse poder rememorativo das imagens, ao afirmar a existência de uma fenomenologia da memória que estrutura-se em torno de duas perguntas: “De *que* há lembranças? De *quem* é a memória?” (2004, p. 23):

[...] os gregos tinham dois termos, *mnêmê* e *anamnêsis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança. Nesse sentido, a pergunta “como?” formulada pela *anamnêsis* tende a se desligar da pergunta “o que?” mais estritamente formulada pela *mnêmê* (RICOEUR, 2004, p. 24).

Porém, o autor levanta uma questão fundamental, que precisa ser colocada para se pensar a fotografia como um ritual composto de inúmeros procedimentos, sendo que um deles é a memória e o outro a imaginação. Ricoeur caminha na contramão de

³⁷⁹ Aqui, o artigo “Ver e Dizer na tradição etnográfica. Bronislaw Malinowski e a Fotografia”, de Etienne Samain (1995b), é uma importante contribuição para perceber o panorama da utilização da fotografia na Antropologia do início do século XX.

³⁸⁰ Sobre a questão do desejo *pela* (e *da*) imagem, recomendo os artigos “Imagem, mímesis & méthexis”, de Jean Luc-Nancy (2015) e “O que as imagens realmente querem?”, de W. J. T. Mitchell (2015).

uma tradição que afirma desvalorizar a memória, ao dissociar, dessa maneira, “memória” de “imaginação”.

Assim, realiza uma diferenciação que nomeia como “*eidética*”, entre dois objetivos, duas intencionalidades: a da imaginação, que estaria voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico, a criação; e outra voltada para a memória, “a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (2004, p. 26). Dessa forma, propõe que:

[...] é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual? E se, por uma análise *eidética* apropriada, se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento, e mesmo a confusão entre ambas, não só ao nível da linguagem, mas no plano da experiência viva: não falamos de lembrança-imagem, e até da lembrança como de uma imagem que fazemos do passado? (RICOEUR, 2004, p. 61).

Se o ato de olhar com cuidado um arquivo fotográfico adiciona uma “dimensão suplementar de ordem moral destinada a reforçar a credibilidade e a confiabilidade do testemunho” (RICOEUR, p. 170-174), as fotografias e o arquivo que elas compõem consistem, para mim, precisamente nas minhas *testemunhas oculares*. Isso porque, enfaticamente, foi a partir delas que pude começar a escrever (por meio da rememoração visual dos acontecimentos), como se as imagens tivessem o poder mágico de revitalizar o tempo, o espaço e os personagens envolvidos na trama fotográfica.

Não obstante, embora Ricoeur mostre uma distinção da imaginação e da memória, que possuem como traço comum a “presença do ausente” e, como traço diferencial, “de um lado a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior” (2004, p. 21), o autor busca uma associação entre as duas, mas de uma maneira distinta da que presidiu tal dissociação. Ricoeur refere-se a um entrelaçamento existente entre as duas tanto no nível da linguagem como no plano da experiência viva. Assim, assume que tal distinção entre imaginação e memória não é uma dualidade, mas uma sequência composta por “percepção, lembrança e ficção”, no qual “um limiar de inaturalidade é transposto entre lembrança e ficção” (2004, p. 65):

... a lembrança pertence ao “mundo” da experiência” frente aos “mundos da fantasia”, da irrealidade. O primeiro é um mundo comum (não se diz ainda em virtude de qual mediação intersubjetiva), os segundos são totalmente “livres”, seu horizonte é perfeitamente “indeterminado” (Ricoeur, 2004, p. 66).

Além de Ricoeur (2004), autores como Bobbio (1997) e Bergson (1999) sugerem a existência de uma vigorosa relação entre imaginação e lembrança³⁸¹, que seriam os componentes da memória. No caso das fotografias, essa análise é profícua para perceber que, extrapolando o âmbito material do suporte físico, a relação entre a imaginação e a lembrança se faz, ainda, com a reconstrução da identidade:

Se o mundo do futuro se abre para a imaginação, mas não nos pertence mais, o mundo do passado é aquele no qual, recorrendo a nossas lembranças, podemos buscar refúgio dentro de nós mesmos, debruçar-nos sobre nós mesmos e nele reconstruir nossa identidade; um mundo que se formou e se revelou na série ininterrupta de nossos atos durante a vida, encadeados uns aos outros, um mundo que nos julgou, nos absolveu e nos condenou para depois, uma vez cumprido o percurso de nossa vida, tentarmos fazer um balanço final... O tempo da memória segue um caminho inverso ao do tempo real: quanto mais vivas as lembranças que vêm à tona de nossas recordações, mais remoto é o tempo em que os fatos ocorreram (BOBBIO, 1997, p.55).

No mesmo sentido, Hans Belting (2005) propõe uma abordagem antropológica da imagem, que para ele extrapolaria o âmbito artístico. Assim, busca separar o meio físico em que a imagem se estabelece e aquilo que ele denomina como “imagem mental”, ou seja, não material. É na cultura grega, afirma Belting, que surge o conceito de imagem, inserido na distinção entre a aparência e o ser. Para o autor, a questão a respeito do “que é uma imagem” exige uma abordagem antropológica, pois ela (imagem) atinge, em última instância, uma definição nestes termos:

³⁸¹ Com o intuito de esclarecer esta questão, o autor recorre ainda a Bergson (1999), para sinalizar a passagem da “lembrança pura” à “lembrança-imagem”. Bergson, na obra “Matéria e Memória”, – onde define “matéria” como um conjunto de “imagens” e “imagem” como uma existência situada a meio caminho entre “a coisa” e a “representação” –, diz que para evocar o passado sob a forma de imagens é necessário abstrair-se da ação do presente, atribuir valor ao inútil e poder sonhar. Poder-se-ia dizer, dessa forma, que: “[...] imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só nos levará de volta ao passado, se eu realmente tiver ido buscá-lo. Desta forma, podemos classificar a lembrança, nos moldes de Ricoeur, ao lado da percepção, pois quando nos recordamos de um acontecimento de nossa vida passada, não estamos imaginando, nos lembramos dele, como dado-presente no passado... A questão é que a lembrança, acrescentará Ricoeur, se produz no terreno do imaginário, e, portanto, aí se apresenta a complexidade” (RICOEUR, apud BRUNO, 2004, p. 66-68).

Com inocente precisão, o fotógrafo repetiu um antigo ritual que tem servido, em qualquer época, à reintegração social do morto por meio de sua imagem. O retrato parece conter não só outro retrato, como também encena uma imagem da memória como uma relíquia do tempo perdido [...] Nunca houve imagens físicas [*images objet*] sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto). Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o *retour* ou a *rémanence* destas. Em outras palavras, as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa. A relação entre ausência – entendida como invisibilidade – e presença – entendida como visibilidade – é a última instância baseada em nossa experiência física. O mesmo se aplica à nossa memória física, que gera imagens com o propósito de representar eventos ausentes ou pessoas de outros tempos, então lembradas. Tendemos a imaginar como presente o que de fato há muito se tornou ausente e aplicamos a mesma capacidade às imagens externas que fabricamos. A medialidade é o elo perdido entre as imagens e nossos corpos (2005, p. 08-14).

Assim, a memória estaria, para Ricoeur, ligada ao testemunho, com o qual “inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental”. Embora o autor discorra especificamente sobre arquivos textuais, também menciona que existem outros rastros que não são “testemunhos escritos” e que dependem igualmente da observação histórica, “vestígios do passado que fazem a felicidade da arqueologia: cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário, objetos funerários, restos de moradias, etc. Pode-se, por extensão, chamá-los ‘testemunhos não escritos’” (2004, p. 180-181).

O ato ritual de olhar com cuidado um arquivo fotográfico, seja ele um álbum, um conjunto de imagens escondidas em uma caixa de sapatos sobre o guarda-roupa ou, ainda, um acervo digital, adiciona, dessa maneira, uma “dimensão suplementar de ordem moral destinada a reforçar a credibilidade e a confiabilidade do testemunho, a saber, a disponibilidade da testemunha de reiterar seu testemunho” (RICOEUR, 2004, p. 170-174).

De fato, ao refletir sobre o pedido do Correia *Odoshi*, a questão associada com o desejo do arquivo imagético – que é capaz de evocar lembranças e provar que a caravana visitou todos os locais sagrados para a religião –, levanta outra questão capitular acerca da subjetividade da autoria das imagens. Talvez o meu incômodo com essa solicitação faça referência ao fato de que, em uma primeira análise, eu havia *tirado* as fotografias que correspondiam à *minha* demanda de fotógrafo-antropólogo e para compor as *minhas* memórias das experiências vividas em campo. Ao me deparar com a solicitação, tendo que repassar ao Arcebispo o arquivo visual bruto, sem nenhuma

seleção prévia, houve um desconforto preliminar, mas que gerou importantes reflexões futuras.

Ao compartilhar todo o acervo da viagem sem uma prévia seleção das fotografias consideradas “boas” (episódio que não ocorreu com as imagens produzidas nas pesquisas etnográficas realizadas no Brasil), percebi que a minha presença em campo estabelecia relações complexas, que não atendiam apenas aos meus interesses de pesquisador. Durante a viagem, o fato de ter sido nomeado como fotógrafo-oficial pelo Correia *Odoshi* e ser assim apresentado para os demais membros da caravana consistia em uma importante *dádiva*. Porém, ao mesmo tempo em que me colocava em um lugar do encontro etnográfico privilegiado, em um espaço de intensa relação entre intersubjetividades que me permitia acessar e fotografar todos os momentos e eventos laicos e/ou rituais, tal concessão também me solicitava contrapartidas.

Desta maneira, eu me inseria dentro de parâmetros que não estavam apenas sob o meu controle, jogando (no bom sentido do termo), também, com o que os outros esperavam de mim, ao ter a responsabilidade de retratar todos os eventos importantes da peregrinação e disponibilizar as fotos de forma integral. Penso nessas compensações, de certo modo, como uma “contradádiva”, no sentido proposto por Marcel Mauss (1988 [1925]).

A importância do ato de devolver as imagens para a comunidade na qual (e com quem) se realiza a pesquisa já foi estudada por diversos autores, como Joon Ho Kim (2015), que submeteu a sua produção fotográfica aos seus interlocutores, cadeirantes jogadores de rúgbi, em um trabalho de coprodução no qual os retratados não são meros objetos de investigação. Além dele, ressaltos os escritos de Barbara Copque (2015), que fotografou presidiários com o intuito de entender que tipo de tatuagem eles faziam, garantindo, contudo, o anonimato dos seus rostos e corpos. Para tanto, Copque submeteu as imagens aos seus interlocutores e estabeleceu, dessa forma, uma relação de confiança e diálogo, pautada no “deixe eu ver como ficou!” ou “apague essa!”.

No meu caso, essa contradádiva pode ser bem exemplificada por outro episódio, também ocorrido em *Kapilavastu*, no qual, acometido por uma infecção alimentar aparentemente grave, por um instante me recusei a sair do ônibus da HBS para fotografar o local, sagrado para a tradição budista. Nesse momento, recebi o incentivo de vários caravanistas para que saísse do veículo e fotografasse a região, assim como obtive ajuda para carregar uma pesada mochila, que continha todos os equipamentos fotográficos (conforme já foi mencionado).



Ao analisar essa dupla função da fotografia na pesquisa por mim realizada – como método de inserção e aceitação no campo etnográfico e como fonte de rememoração pós-campo, tanto para mim quanto para a *Honmon Butsuryu-shu* –, é fundamental sublinhar esta importante questão levantada por Georges-Didi-Huberman (2015b, p. 205-206), quando afirma que, ao dizermos que “tiramos uma foto”, precisamos saber se “não é necessário devolvê-la a quem é de direito”. Pretendo, dessa forma, tensionar a noção de posse das imagens e, na mesma direção, elencar a necessidade ética da sua restituição ao não estabelecer um direito privado e enfatizar a qualidade de coprodução deste acervo fotográfico³⁸².

Por esse ângulo, é necessário pensar nas relações que o ato fotográfico estabeleceu no meu campo de pesquisa. Refletir, assim, sobre as fotografias coelaboradas com a HBS do Brasil como alicerces da relação entre fotógrafo-antropólogo e comunidade. Ao qualificar o ato fotográfico como um bem comum, uma dádiva e uma contradádiva (MAUSS, 1988 [1925]), é notório que ao mesmo tempo em que me era possibilitado fotografar sem quaisquer restrições, tive que retribuir esse

³⁸² Segundo Georges Didi-Huberman, “a grande virtude desse raciocínio é manter o ato de restituição fora de toda atribuição tal ou qual: restituir não é atribuir alguma coisa a alguém para que ele anexe e se privilegie [e sobre ele prevaleça] um direito privado. A restituição não implica nem anexação nem a aquisição de propriedade. Desde que uma coisa pertence a um proprietário, ele não é mais restituído” (2015b, p. 210).

privilégio. A solução encontrada foi compartilhar as imagens produzidas, pois estas consistem em testemunhos das experiências vivenciadas junto à comunidade HBS. Além disso, é fundamental destacar que após a entrega das imagens ao Bispo Correia, que depois as repassaria para outros sacerdotes e fiéis que as solicitaram, estes me agradeceram e disseram coisas como “gostamos muito das fotos”, “ficaram ótimas, mesmo!”, “vamos poder mostrar quando falarmos da caravana”.

Em relação a esses comentários mais genéricos, é importante dizer que já havia realizado uma devolutiva das imagens à comunidade de forma mais criteriosa quando, no término do mestrado (final de 2012) realizei um experimento visual seguindo o modelo metodológico proposto por Bateson e Mead (1942) em *Balinese character*, sobre o qual discorrerei detalhadamente no próximo tópico. Na ocasião, enviei ao Correia *Odoshi* e para outros sacerdotes e fiéis 58 pranchas verbo-visuais, compostas por 417 fotografias divididas em grupos de seis, sete e oito imagens, além de comentários descritivos sobre essas composições, que mostravam o dia a dia dentro da Catedral *Nikkyoji*. Após pouco mais de um mês, retornei ao Templo e passei três dias (previamente agendados juntamente com o Bispo) para escutar os comentários e possíveis críticas sobre o que havia escrito e fotografado.

Esses comentários abordaram, na maior parte das vezes, correções sobre a sequência e importância das cerimônias, especificidades sobre os objetos sagrados, relatos sobre a importância dos sacerdotes e fiéis (e da relação entre eles) e esclarecimentos referentes a termos em japonês como, por exemplo, à distinção entre *Gohouzen* (Altar Sagrado) e *Gohonzon* (Imagem Sagrada). Assim, essas explicações serviram para que eu pudesse compreender melhor os elos existentes dentro da comunidade e me inteirar sobre o cotidiano sagrado e leigo da *Honmon Butsuryu-shu*, o que não deixou de ser um “treinamento” para a viagem que aconteceria em meados de 2014.

7.5.3 Como tratar as imagens na pesquisa antropológica: uma primeira escolha

Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e conseqüentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda a fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo (SAMAIN, 1993, p. 7).

A questão da memória e do arquivo fotográfico³⁸³ também foi fundamental para a minha pesquisa, em outros termos. Quando comecei a escrever o presente texto, ao retomar os diários de campo, as entrevistas gravadas e transcritas e inúmeras anotações feitas no celular, uma espécie de (longo) bloqueio mental surgiu e não deixou o texto fluir. Com tal dificuldade, em determinado momento optei por rever as imagens fotográficas, principalmente aquelas mais de 6.000 produzidas durante a peregrinação pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal, mas também as mais de 4.000 fotos que realizei pelos templos e eventos da HBS no Brasil, desde maio de 2011.

Ao me debruçar mais lentamente sobre o referido acervo imagético, diversas questões e detalhes relativos à religião HBS – como os espaços, os rituais e as relações encontradas – dali começaram a emergir e complementaram, de forma gradativa, os relatos gravados em áudio e os textos escritos no meu caderno de campo, o que permitiu rememorar a experiência etnográfica, através do conhecimento *por* imagens³⁸⁴.

Pude notar, por exemplo, que as fotografias “oficiais” em grupo apresentavam uma repetição na composição dos espaços ocupados (na imagem), sendo que, em um núcleo principal, normalmente localizado no centro das fotografias e em

³⁸³ Para Didi-Huberman, a questão do arquivo “não é [...] uma questão do passado [...] É uma questão de futuro, a questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se quisermos saber o que isto queria dizer, isso somente será de nosso conhecimento no tempo que há de vir” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 60).

³⁸⁴ Conhecer por imagens seria, para Didi-Huberman, renunciar “à síntese do resolvido [*tout fait*] e aventurar-se à intuição do se fazendo. É alcançar o que, em cada sistema, vale mais do que o sistema e lhe sobrevive”, um aparecer duradouro, pois “passa sobrevivendo numa imagem-movência (*image-mouvance*)”, uma “imagem sulco” (2015, p. 73-88). “A *imagem-movência* é, portanto, *imagem-cauda*: é a imagem-filete que se espalha em redor e que nos cativa, nos puxa para ela, nos arrasta na sua inerência. É a imagem que *dura*, no sentido de Bergson, a imagem que se prolonga, se sobrevive, nos compele ao desejo de a reter ou à expectativa de a rever, quando não vemos mais do que as franjas que se perdem na noite. Ou então o seu *sulco*. Mas o que é um sulco? É o fluxo dado com o seu rastro movente. É o contínuo estriado por um descontínuo que lhe é inerente, como a espuma branca é inerente ao mar sombrio. Trata-se, simultaneamente de uma impressão (como rastro) e de uma modulação (como fluxo). Trata-se, sem dúvida aos olhos de Bergson, de um resto de visibilidade...” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 88-89).

primeiro plano, ficavam os sacerdotes e os fiéis mais graduados³⁸⁵, próximos das suas esposas (chamadas de “*okusans*”) e filhos. Isso significa que, além de uma composição embasada primariamente pela hierarquia dentro da religião, uma segunda função relacional, esta por afinidade (pais, filhos, irmãos e/ou amigos ficavam próximos), ali se encontrava, o que também constitui uma forma de ritual, que é visível exatamente pela pose fotográfica. Essas constatações, aparentemente óbvias, foram o ponto de partida para pensar a fotografia como um segundo ritual, que para mim apareceu e se deu a ver de forma imbricada com os rituais e práticas religiosas da HBS.

Neste sentido, é imprescindível ponderar que as fotos apresentadas nesta tese ressaltam pelo menos dois aspectos, que estão ligados tanto a fatores técnicos/estéticos quanto éticos: de um lado, existem as fotografias posadas, clássicos retratos de grupo e, de outro, as fotos “espontâneas”. O primeiro caso consiste precisamente em fotografias como a mostrada a seguir (e nas várias imagens de grupo voltado para o fotógrafo) e, o segundo, refere-se às várias imagens “não-posadas”, como as que foram apresentadas na parte em que discorro sobre as imagens endógenas e exógenas.

Essa constatação é provocante, na medida em que produz uma reflexão sobre o que poderia ser chamado de ritual fotográfico. De fato, embora nas fotos posadas a presença do fotógrafo seja algo evidente, isto é, constitua um elemento preconcebido por todos que compõem a cena, nas imagens que foram realizadas de forma “espontânea” essa presença também estava previamente aceita. Isso porque a presença dos fotógrafos, portando desde *smartphones* até máquinas profissionais, é algo cotidiano durante as cerimônias da HBS. Nesse caso, existe uma diferença que é mais de ordem ética, que distingue uma fotografia “não-posada” de uma fotografia “tomada na surdina”, tirada sem o consentimento do retratado³⁸⁶. Ao desconsiderar a realização de imagens desse tipo, a distinção de fotos posadas e “não-posadas” estaria novamente voltada para a questão dos gestos, corpos e olhares. No primeiro tipo de imagem, estes estão, na maioria das vezes, diretamente voltados para a lente do fotógrafo. Dessa forma, no meu contexto intersubjetivo, a pose e a não-pose fotográfica não constituem uma antítese, sendo que só parece plausível conceber uma em relação e a partir da outra.

³⁸⁵ Conforme visto no Capítulo 6, também existe uma hierarquia para os fiéis, que também segue critérios de senioridade.

³⁸⁶ Embora inclua fatores técnicos, já que para “roubar” uma fotografia é necessário que o fotógrafo passe despercebido, sem poder utilizar, por exemplo, um flash, que seria notado pelo retratado. Uma foto feita nestas circunstâncias também precipitaria fatores estéticos, já que este tipo de ato acarreta perdas em questões como enquadramento, composição, iluminação, etc.

Contudo, ao retornar para a fotografia mostrada anteriormente, notei que além das questões hierárquicas, essas imagens posadas, pela capacidade que possuem de ativar memórias (assim como fazem as “não-posadas”), serviram como fonte viva para perceber e rever acontecimentos, gestos e posturas rituais, símbolos (como o *Butsumaru*), composições dos espaços dos *Hondos*, vestimentas cerimoniais e outras nuances, que durante as pesquisas de campo muitas vezes não tive o tempo necessário para me atentar.

Também pude captar com as tomadas fotográficas a importância nuclear dos objetos sagrados da HBS, em especial da “Imagem e Escrita Sagrada, *Namumyohourengekyou*”. Esta, como já foi visto, tensiona a própria noção e conceito de imagem, já que é, ao mesmo tempo, uma escrita em *kanji* (ideograma japonês), uma imagem (pois chega até nós por intermédio da visão) e consiste, ainda, no Buda Primordial, uma espécie de divindade máxima para os adeptos da *Honmon Butsuryu-shu*, sem a qual não é permitido que nenhum ritual ou cerimônia sejam realizados.

Por meio da visualização cuidadosa das fotografias percebi, ainda, a presença constante do Correia *Odoshi*, interlocutor privilegiado que me permitiu realizar a pesquisa, – desde a primeira inserção em campo no Templo *Nikyoji* até a peregrinação pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal, realizada em 2014 –, ao estabelecer uma malha, no sentido que nos fala Ingold (2011, 2013, 2015), de relações com os mais diversos interlocutores (sacerdotes, fiéis e leigos), essencial para a plena realização do trabalho etnográfico³⁸⁷. Dessa maneira, após “fitar” completamente esse longo arquivo visual pela primeira vez em conjunto, comecei a elaborar associações e montagens imagéticas que permitiram o *insight* inicial da escrita do texto antropológico, ou, como nos diz Taussig (2011)³⁸⁸ especificamente sobre o desenho, a imagem serviu como uma forma de “destravar a escrita”.

Samain afirma (2012, p. 13), neste sentido, que se interessa por tais questionamentos de ordem antropológica diante das imagens, que possuem dois desdobramentos epistemológicos sucessivos. O primeiro diz respeito aos problemas complexos das singularidades e complementaridades entre os diversos suportes da

³⁸⁷ Observar com cuidado as fotografias também me fez notar, de forma enfática, a considerável presença de fiéis e até mesmo de sacerdotes que não possuem ascendência nipônica, o que conflui para as análises sobre o intuito da HBS de conquistar novos adeptos no Brasil.

³⁸⁸ Michael Taussig, em “I swear I saw this: Drawings in fieldwork notebooks, namely my own” (2011) irá referir-se especificamente ao desenho e as potencialidades que esse tipo de imagem possui de “destravar a escrita” antropológica. Esta discussão já foi realizada no capítulo 04, notadamente na parte na qual reflito sobre o Glossário Verbo-Visual e as suas múltiplas grafias.

comunicação humana (som, imagens, fala, escrita, etc.) e o segundo remete às questões das interações entre um chamado “pensamento selvagem” (LÉVI-STRAUSS) e um “pensamento domesticado” pela escrita (GOODY)³⁸⁹:

Existem dois modos distintos do pensamento científico, não evidentemente, dois estágios desiguais do desenvolvimento humano, mas sim dois níveis estratégicos, onde a natureza deixa-se atacar pelo conhecimento científico: o primeiro, aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação e o outro, deslocado, como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência – seja ela neolítica ou moderna – pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível, o outro, mais afastado (LÉVI-STRAUSS, 1962, apud SAMAIN, 2012a, p. 13).

Andrea Barbosa (2008, p. 71) caminha na mesma direção que Samain, ao considerar que o mundo consiste em uma experiência sensorial, emocional e também reflexiva. Ao tratar especificamente do cinema como objeto de estudo³⁹⁰, Barbosa nos mostra que com as imagens “abre-se uma nova possibilidade de construção de conhecimento que não a baseada no discurso verbal”. Um conhecimento em que o silêncio, os olhares, os gestos e os movimentos possam ser, de fato, “considerados elementos importante na reflexão sobre as relações nas quais cria sentido” (2008, p. 74).

Carlos Brandão (2005) é outro autor que me serve de inspiração, ao trabalhar exatamente na intersecção entre Antropologia e Arte, dando relevo ao importante papel das imagens fotográficas em suas pesquisas. Ele revela, ao falar dos trabalhos que elaborou quando ainda cursava o mestrado, que via a necessidade de voltar do campo com algo além de registros em cadernetas e entrevistas gravadas. “Era preciso voltar repleto de imagens, de fotografias em cores e em branco-e-preto. Era preciso voltar de ‘lá’ com trezentas fotos, mesmo que no texto eu fosse usar treze, ou nenhuma” (p. 160-161).

³⁸⁹ Para Samain, as interações entre o “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss e o “pensamento domesticado” de Jack Goody seriam mediadas pelas reflexões de Anne Marie Christin, para quem a escrita “é uma dupla imagem”: a de uma *figura* que se oferece ao nosso olhar e a de uma *tela branca* – outra imagem (o suporte) – sem a qual a “figura” não poderia emergir (2012a, p. 13).

³⁹⁰ Barbosa utiliza o argumento de David MacDougall (2006, p. 60), ao afirmar que o interesse em dar atenção especial aos sentidos no estudo das sociedades e culturas é que essa abordagem pode proporcionar uma forma de conhecimento de outra densidade, se comparado aos estudos que “privilegiam uma forma de conhecimento puramente conceitual. Razão e sensibilidade caminham juntas, e tratá-las conjuntamente parece ser um caminho interessante para a antropologia”. Assim, a autora pondera que: “[...] imagens que compõem o trabalho de campo se configuram tanto como modo de provocar como de expressar a pesquisa, situação que em alguns casos não seria possível somente com a escrita. Nessas situações, texto e imagens são absolutamente complementares, não por imaginar que o texto possa controlar a polissemia das imagens e por isso associar-se a elas em um caráter explicativo, mas por possibilitar entradas e construções diferentes dentro da temática trabalhada” (BARBOSA, 2008, p. 72).

Desse modo, Brandão questiona como, quando e para que incorporar diferentes alternativas de imagem aos trabalhos antropológicos, que quase sempre são transformados em textos acadêmicos. Ao mencionar que viveu um período em que a Antropologia não dava à imagem o mesmo valor teórico e o lugar reservado ao texto (e assim ainda não o é, hoje?), afirma que reinava, também, uma elaboração teórica pobre “a respeito da interação entre palavra e imagem nos escritos das ciências humanas” (2005, p. 163).

Ao levantar esses instigantes questionamentos, Brandão sugere uma experiência de uma “*antropoética*”, na qual o intuito seria gerar textos em que palavra e imagem se equilibram e procuram estabelecer, juntas, uma linguagem em dois tempos, sem que haja supremacia de uma “fala” sobre a outra.

Esses eram (e ainda são), também, os meus questionamentos, no momento em que comecei a escavar as imagens fotográficas que recolhi ao longo de sete anos de convívio com a comunidade HBS. Neste sentido, ao comparar o cinema com a fotografia, Samain (2005, p. 126-127) traz uma importante analogia ao dizer que “assistimos a um filme, enquanto mergulhamos numa fotografia”. Se por um lado tem-se um olhar horizontal (filme), por outro estamos diante de uma mirada “vertical, abissal”, na qual escavamos como um arqueólogo (2005, p. 126-127).

Essa concepção de escavador das imagens encontra alicerce também em Tim Ingold (2013), para quem a antropologia da arte costuma assumir o manto da história da arte. O autor destaca uma necessidade de reposicionar a antropologia e indica que os praticantes das artes poderiam sugerir novos caminhos para isso, ao não confinar as suas pesquisas nos textos escritos e ao explorar as relações entre percepção, criatividade, habilidade e as fronteiras entre arqueologia e antropologia. Ingold incentiva, dessa forma, a pensar as imagens (fotográficas, no meu caso) como um artefato a ser escavado.

Porém, essa escavação das fotografias, sempre polissêmicas, não consiste em uma tarefa banal. Segundo Brandão (2005), a imagem na escrita antropológica pode adquirir três dimensões. Na primeira, “a mais ilustrativa e rudimentar”, a fotografia “apenas” ilustra. Ela sugere ou complementa algo, mas poderia ser facilmente dispensada, sem grande perda analítica e/ou sensível. Ela também pode retratar “aquele de quem se fala, a cena humana que se descreve, o fragmento de história que se narra”, sendo ainda dispensável, mas uma boa auxiliar do texto, “a ilustração visual do que se diz (p. 169-170).

Foram dessas duas formas, mais ilustrativas, que tratei a maior parte das fotos na minha dissertação de mestrado, em que, ao tentar seguir o modelo metodológico de Gregory Bateson e Margaret Mead em “*Balinese character: A photographic analysis*”³⁹¹ (1942), dispus as imagens como um complemento dos textos, em pranchas verbo-visuais em que a legenda, por vezes, era uma mera síntese opaca das imagens. Ao ressaltar que “tentei” seguir o modelo proposto por Bateson e Mead, é necessário dizer que os autores, longe de pensarem a imagem apenas como ilustração, foram extremamente cuidadosos ao trazê-las para o célebre livro, considerado um marco no que se convencionou chamar de “Antropologia Visual”³⁹².

Samain (2000) afirma, neste sentido, que *Balinese character* é considerado um livro fundador da chamada “Antropologia Visual”, a fotográfica, para ser mais preciso. Contudo, o autor enfatiza que Malinowski utilizava, já em 1922, a fotografia nos seus trabalhos de campo. Samain (2001) nos diz, também, que na efervescente metade do século XIX, “marcada pela febre da ordem e do progresso, da racionalidade e das luzes”, os antropólogos-naturalistas franceses descobrem as possibilidades heurísticas que a fotografia ofereceria à “visão” que eles tinham da “antropologia”, “a saber essa tentativa de mapeamento da ‘espécie humana’, das raças e, dentre elas, dos tipos humanos, numa perspectiva claramente evolucionista” (p. 01).

Samain (2001), juntamente com outros importantes autores como Jehel (1998), Caiuby Novaes (2015) e Edwards (1999)³⁹³, mostram que a antropologia francesa e britânica acompanharam de perto a invenção da fotografia e os seus primeiros usos pela chamada “antropologia física”, ainda ligada ao vocabulário da anatomia e zoologia, espécie de história natural dos seres vivos, em uma necessidade de representar os “tipos” humanos. Assim, o caráter indicial da imagem nunca foi tão presente quanto no momento de sua aparição³⁹⁴.

³⁹¹ A pesquisa foi elaborada a partir do trabalho de campo realizado entre março de 1936 e fevereiro de 1939, na ilha de *Bali* (atual Indonésia), mais precisamente numa aldeia de 5.000 habitantes, chamada *Bajoeng Gedé*.

³⁹² Embora o empreendimento proposto por Gregory Bateson e Margaret Mead seja considerado um marco fundador, no momento em que foi retomado (e saiu do esquecimento) por John Collier Jr., na obra “*Visual Anthropology: Photography as a Research Method*” (1967), é salutar dizer que, desde o seu surgimento, a Antropologia utilizou-se das imagens fotográficas e, posteriormente, do cinema.

³⁹³ Em “Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno” (2012), Natalia Brizuela refletirá sobre os usos da fotografia no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889), na qual também foi empregada em prol da representação objetiva e positivista dos “tipos” humanos.

³⁹⁴ Portanto, a utilização destas imagens pela antropologia evolucionista reflete claramente o que o mundo científico, de modo geral, esperava dela: Não somente indícios, traços, marcas, mas também “evidências” e “provas”, que permitiam multiplicar o campo da observação, ao colocar um extenso conjunto de dados visuais ao alcance dos olhos, de forma direta e comparativa. Ao perceber este contexto de utilização,

De fato, é notório que a imagem fotográfica sempre foi utilizada pela antropologia muito antes de *Balinese character*, sendo que essas formas de apropriações da fotografia não consistem apenas em reflexos do contexto e dos processos históricos ocorridos (evolucionismo, funcionalismo, estruturalismo, etc), mas também ajudaram a produzir o próprio mundo. Isto significa que, assim como os arquivos escritos, esses acervos fotográficos não são meras representações do real: eles ajudaram a constituir essa realidade por meio de uma seleção do que foi contado³⁹⁵.

Porém, Samain (2000) fala sobre a mística de tal livro³⁹⁶, que apesar de não ser a primeira obra atenta à questão da utilização da imagem no discurso antropológico, consiste no “mais audacioso em encarar, de forma sistemática, a relação entre texto e imagem” (p. 65). Dessa maneira, a importância dessa obra se dá pela existência de dezenas de modelos de apresentação das fotografias, dispostas em um circuito de leitura diversificado (horizontal, vertical, diagonal, transversal, etc.). Também é importante ressaltar os tamanhos variados das imagens que compõem as pranchas, a existência de imagens *encenadas* (poucas delas), recortadas, editadas, além de diversos sentidos de visualização: de cima para baixo, da esquerda para a direita, de modo fluido, por composições feitas com fotografias e pinturas, em uma “desordem visual” com imagens produzidas em lugares e por autores diferentes, etc.

desde os primórdios tanto da Fotografia quanto da Antropologia, os referidos autores mostram que a imagem fotográfica tinha, ainda, um potencial insuficientemente explorado em termos de “manuseio” e de “*performance*”. Esse primeiro e longo percurso da antropologia visual é classificado por Samain (1994) como “primeira cegueira antropológica”: “Ao buscar provas e, ao mesmo tempo, suas credenciais, a antropologia física não conseguiu descobrir nem as primeiras nem as últimas. Teria de atravessar as epidermes humanas e penetrar no que seria a verdadeira carne. É o que tentará fazer a antropologia social e cultural” (SAMAIN, 1994, p. 117-118). O autor mostra, também, que ocorreu um segundo período de cegueira, no qual a antropologia (social e cultural) “que tem como objeto a organização social e os dispositivos culturais que regem os grupos humanos, vai progressivamente dando as costas à fotografia”, fazendo das imagens “uma espécie de prelúdio, uma muleta, reservando, ao processo de textualização dos fenômenos socioculturais observados, o lugar proeminente e quase ‘sagrado’ do pensar e do fazer antropológico” (SAMAIN, 1994, p. 118): “Observa-se, com efeito, que a fotografia ao passar do funcionalismo de Bronislaw Malinowski ao conceito de “estrutura”, noção já abstrata nas obras de Evans E. Pritchard e que perderá toda visibilidade direta nos trabalhos estruturalistas de Claude Lévi-Strauss, regrediu drasticamente no campo específico da antropologia social, reduzida que foi, até há pouco, para servir apenas de blocos de ilustrações, de cadernos de diversões exóticas ou de provas justificando claramente que o antropólogo bem “esteve lá” (SAMAIN, 1994, p. 118).

³⁹⁵ O Livro “Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial” (1995, p. 132-180), de Anne McClintock, traz um acervo fotográfico instigante, que é justaposto com outros materiais de arquivo para mostrar que o que tomamos como indícios e provas documentais não são apenas reflexos de um processo histórico acontecido, mas, efetivamente, produzem aquele mundo.

³⁹⁶ Em uma época que passava do funcionalismo de Malinowski (que fez uso das imagens em suas três monografias) para o estruturalismo de Lévi-Strauss (que tirava fotografias, mas somente voltou o seu olhar para elas na fase final de sua longa vida), não se discutiam as questões epistemológicas e heurísticas que os mais diversos suportes comunicacionais (fala, escrita e visualidade) poderiam explorar conjuntamente. E, por isso, o livro do casal de antropólogos é mítico (SAMAIN, 2000, p. 66).

Contudo, no caso específico de *Balinese character*, Samain (2000) mostra que, ainda assim, é necessário voltar ao texto que acompanha as pranchas visuais, para descobrir pistas do que nos fala essas mesmas composições de imagens. Desse modo, a escrita indicaria e definiria o que ela (imagem) é incapaz de *enunciar*. Já a fotografia revelaria o que o texto é incapaz de *mostrar*, em um processo complementar e necessário. O autor levanta, neste sentido, outros importantes questionamentos dos quais compartilho e que compõem esse processo que chamei de ritual: quando nos deparamos com um acervo imenso de imagens, no caso, as 25.000 fotografias de Bateson, das quais menos de 1000 foram utilizadas, o que fazer com as outras (mais de 24.000) imagens? Será que elas não nos mostram nada, não servem para nada? Por que e como se deu a escolha das 759 imagens que Bateson e Mead elegeram para o livro, lembrando que todas as outras também foram projetadas e vistas, uma a uma, durante um processo de seleção muito cuidadoso?

Desse modo, ao propor que a fotografia seja pensada como um ritual que envolve diversas fases e processos distintos, incluo entre eles a aplicabilidade ilustrativa que as fotos adquirem nos mais diversos meios (como jornais, revistas e até mesmo nas pesquisas antropológicas). Entretanto, a pretensão é propor experimentações que vão além dessa função da imagem fotográfica. Segundo Samain:

Parece-me, primeiro, que haveria de se perguntar novamente o que se espera das imagens em antropologia ou, mais precisamente, a que destinos entendemos dever conduzi-las, como e em vista a que invocamo-las, pretendendo utilizá-las e delas tirar proveito, antropológicamente falando. Será que as encararemos como um fim em si, objeto de pesquisa antropológica como tal? Neste caso – e somente então – poder-se-á falar de uma antropologia visual no sentido estrito da palavra. Será, pelo contrário, que a imagem deva servir de ponto de apoio, de isca ou de estopim, de âncora ou de suporte, de meio ou de argumento em vista a um discurso complementar ou subsequente (e geralmente verbal)?... Diria, então, – e sem dever minimizar o valor e a importância dessas outras abordagens – que a imagem, assim mobilizada, permanece um pré-texto (no duplo sentido da palavra), pretexto e alibi suficientes para que se possa fundar uma antropologia que, todavia, chamaria de antropologia (exploratória) do visual (SAMAIN, 1994, p. 35).

Neste sentido, outras questões importantes para pensar a fotografia como ritual podem ser levantadas, seguindo os passos de Samain (2001): qual será, nos quadros de uma antropologia que questiona o imperialismo da verbalidade na elaboração de seu discurso, o lugar da imagética em um mundo onde, em toda parte, a

imagem se faz presente, não mais e apenas como prova, índice ou réplica “objetiva” da realidade, mas como “molde” cognitivo que define os seres humanos e as estruturas de suas inter-relações sociais? De que imagens e de que suportes imagéticos precisaremos para entender os homens e as sociedades que se constroem com elas? Ou, ainda: como e por meio de quais novos suportes chegaremos a entender a “espécie” humana e as “raças” devotas do expansionismo imagético e informático (p. 117-118)?

Da mesma maneira que Bateson, produzi – mesmo que em um contexto de campo reduzido e utilizando a fotografia digital, muito mais fácil de lidar do que a analógica (a primeira permite tirar muitas imagens com um preço reduzido e de forma bem mais prática) –, milhares de fotografias durante as pesquisas de campo. Além disso, utilizei o formato RAW³⁹⁷ para fotografar. Na verdade, esse formato não é uma imagem propriamente, mas, grosso modo, um conjunto de informações ordenadas. Para criar um arquivo (em formato “.jpeg”, “.jpg” ou “.gif”), ou seja, uma imagem propriamente, tive que abrir todas as tomadas realizadas (cada uma resulta em uma fotografia/imagem) em RAW, uma a uma, com a opção de editar esse “negativo digital”, como se passasse, analogamente, por um processo de revelação. Após essa edição primária (com pequenas correções de luz, cores, saturação, etc.), o arquivo finalmente gera uma imagem em “.jpg” (e somente então consiste em uma imagem).

Nesse processo de seleção, que de fato possui certa arbitrariedade, tive que escolher apenas uma imagem em grupos amplos de fotografias, pois não poderia dispor todas ao longo da tese. O processo, que não deixa de ser uma edição, é um componente capitular do ritual fotográfico que relato até aqui e remonta, neste sentido, ao método de escolha e análise utilizado em *Balinese character*: enquanto Bateson reuniu 25.000 clichês fotográficos e 07 quilômetros de película (filme), Mead elaborou um conjunto de cadernos de campo, nos quais ela descrevia com minúcia de detalhes o contexto de produção do acervo imagético. Além disso, foram 1.288 quadros (pinturas) feitos pelos próprios nativos e centenas de fantoches sagrados pintados³⁹⁸.

A sequência de mosaicos que exponho a seguir mostra, nesse sentido, um exemplo de como se deram as minhas eleições de imagens em níveis variados, até

397 “Raw” ou formato cru é uma denominação dos formatos de arquivos de imagens digitais, que contêm a totalidade dos dados das imagens fotográficas, tal como captada pelo sensor da câmera. Tais formatos originam imagens, não sem que ocorra uma compressão com perda de informações. É considerada, de forma análoga, ao “negativo” da fotografia de filme, embora origine imagens já positivadas.

³⁹⁸ Interessante pensar na correlação entre escrita e imagem na obra, seguindo uma associação complementar (de personalidade, de importância acadêmica e durante a própria pesquisa) entre Bateson, que tirava as “montanhas” de fotografias, e Mead, que escrevia muitos cadernos de campo.

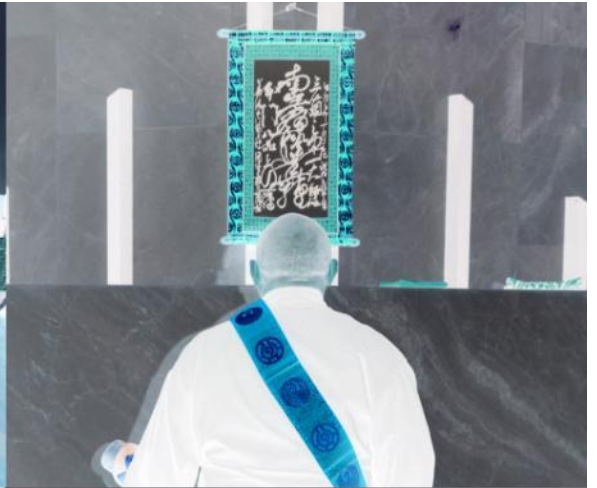
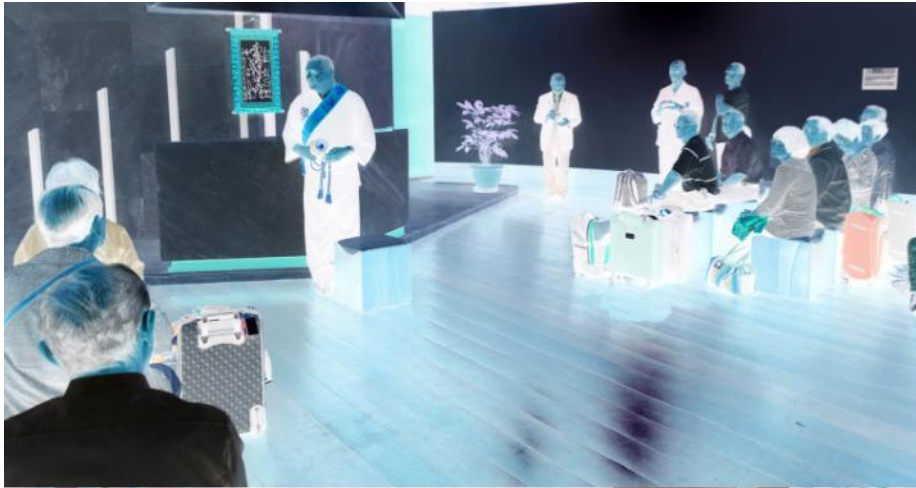
selecionar as que foram inseridas no presente trabalho, referentes ao contexto das pesquisas de campo. Embora tenha pensado em elaborar esse arranjo visual para cada uma das imagens selecionadas, tal processo seria improdutivo. Desta maneira, enfatizo que mostrarei apenas uma dessas escolhas, estabelecendo que recorri a este “método” de exposição e seleção das fotografias em grupos, um complexo e difícil processo, até chegar às imagens (poucas, dentro de um escopo amplo) para compor a tese.

Ao mesmo tempo em que mostro as fotos escolhidas, dou a ver, de certo modo, mesmo que em negativo, as que foram “deixadas” de lado. Acredito que não exista a necessidade de mostrar as imagens, todas, em positivo. Cabe como uma metáfora visual, os bastidores dos outros processos de associação e montagens de imagens mostradas ao longo da tese (na forma dos cadernos visuais e do glossário verbo-visual), e que foram apresentadas e “decupadas” metodologicamente no Capítulo 4. Portanto, a presença dos mosaicos a seguir indica e acentua uma complexa questão de escolha, seleção, montagem, edição e revelação (mesmo que digital), que remete ao histórico da fotografia na Antropologia, caracterizando uma importante fase do ritual fotográfico.

Com a diminuição do número de imagens, as fotografias que resistiram às seleções são expandidas, como em um ampliador analógico, de laboratório fotográfico mesmo (me remete novamente ao filme “Blow Up – Depois daquele beijo” (1966), do cineasta Antonioni). Dessa forma elas podem, finalmente, se dar a ver e a conhecer. É como se, inicialmente, as fotos me soterrassem (mesmo que digitalmente) aos montes. Ao olhar com cuidado para os “negativos” digitais (em RAW), vou selecionando e ampliando até chegar às fotos escolhidas. Essas sim, positivadas.









7.6 Montagens como ordenações do olhar

A partir dessa composição de mosaicos, que mostra, também por imagens, como se deu o processo de escolhas das fotografias que compõem o trabalho, retomo a questão da montagem como uma possível “saída” para pensar a imagem como uma forma de narrativa distinta da escrita, mas, ao mesmo tempo, complementar.

Mesmo em *Balinese character* (BATESON & MEAD, 1942), é importante lembrar a existência de uma primeira parte escrita composta por 60 páginas, muitas delas voltadas para justificar a aplicação de um “método” que ressalta as possíveis complementaridades entre escrita e imagem. Evidentemente, ao contextualizar a época

de produção da obra, na qual a hegemonia da escrita era ainda mais contundente do que hoje, é possível compreender que o casal de antropólogos se preocupasse em elaborar tal justificativa, ao afirmar que o trabalho consistia em uma “experimentação” antropológica. Dessa constatação surgem outras questões fundamentais para pensar a fotografia como um ato ritual: será que é necessário, ainda hoje, justificar o uso das imagens na antropologia? Porque é comum, atualmente (eu mesmo já o fiz e faço, muitas vezes sem perceber), essa necessidade dos pesquisadores em legitimar, quase como uma *mea culpa*, tal utilização?

Assim, estou com Brandão quando o autor sugere que o melhor é que a imagem fotográfica pretenda ser “quase um outro texto inserido no texto”, que quase salte para o “plano de uma fala que diz a seu modo o mesmo, ou uma outra coisa”, “um texto-de-outra-fala, não complementar, mas paralelo ao que foi escrito”, “o caso de um outro patamar do convocar a foto ao texto etnográfico” (2005, p. 170).

Uma imagem que não apenas diga, mas diga com graça, com uma densidade que nunca se esgota na informação ou em uma compreensão, mas que prende o olhar porque é bela, bem acabada. Boa de ser vista. Quanto a isto houve mesmo um crescendo de preocupação estética. E ela acompanha uma confessada passagem de uma escrita de antropologia para uma assumida escrita de antropoética. [...] Uma vez mais tenho dúvidas sobre se o termo “antropologia visual” – que sempre me pareceu um nome inadequado, inclusive no suposto de opor-se a uma “antropologia verbal” – cabe aqui. Possivelmente sim, ou não [...] Não pretendo gerar livros com imagens e nem álbuns de fotos com palavras. Menos ainda, não é minha intenção usar imagens em meus textos. Ao contrário (ou quase), pretendo criar com as imagens uma linguagem etnográfica para além da objetiva competência informativa. É um dado de quase aura, no sentido Walter Benjamin da palavra. Mais do que apenas colocar imagens em meus escritos, quero colocar-me *para a e diante da* imaginação das imagens, desde os primeiros momentos da pesquisa de campo. Não quero tomar fotos pensando no lugar e na utilidade delas em um texto futuro. Quero obter, extrair, compor imagens de uma realidade dada aos meus olhos, à minha sensibilidade e à minha imaginação, mais do que às minhas ideias ou teorias sobre o tema de minha pesquisa (BRANDÃO, 2005, p. 170-176).

Samain nota, nesse sentido, que a relação da Antropologia com a imagem pode ir muito além da função ilustrativa que ela (imagem) exerce nos livros, sempre acompanhada de uma legenda, que nunca tem o poder de esgotar todo o seu conteúdo. Para o autor, as imagens nunca nos mostram um pensamento único e definitivo, mas as lembranças, memórias e esquecimentos nele contidos. “Toda imagem se choca, arrebatando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas”

(2012a, p. 06). A respeito dessa polifonia ou multivocalidade de sentidos das imagens, Samain nos diz que:

[...]haverá ainda de se perguntar a que destinamos essas imagens. Servirão elas para documentar, descrever uma realidade, inventariar situações particularmente complexas ou rememorar? Servirão elas para instrumentalizar politicamente uma população, para fazer sentir e fazer pensar tais outros segmentos de uma sociedade ou, ainda, resgatar a memória de um grupo humano que desaparece...? As finalidades podem ser das mais diversas; resta que as metodologias de abordagens não são menos diversas. Esta clivagem me parece mais decisiva, desta vez, se, efetivamente optarmos por fazer uma antropologia visual no sentido estrito do termo. Neste caso o antropólogo deverá necessariamente se desdobrar e ser, ao mesmo tempo e pelo menos, um profissional consciente dos problemas postos por toda imagem na medida em que pedimos a esta imagem que seja tanto mensagem como informação crítica e estética de um real humano; na medida, também, em que esta imagem alimenta, provoca e engaja, de uma outra maneira do que sob o registro da escrita, nosso pensamento e nosso imaginário. O antropólogo visual deve ser mais do que um antropólogo [...] Assim sendo, acrescentaria que não são somente problemas de natureza mais teórica que, ao se impor, requerem toda a atenção do antropólogo visual; são ainda esses tantos outros questionamentos relativos aos processos, códigos e condições – e de produção, e de transmissão, e de recepção/leitura – dessas mensagens e dessas estéticas imagéticas que se tornam imprescindíveis de serem desvendados, se quisermos constituir uma antropologia visual. Sem isto, ou conseguiremos expressar mal, através de imagens, aquilo que podíamos já dizer – e, às vezes, de maneira mais satisfatória – por meio de palavras; ou deveremos renunciar e, de antemão, enterrar o projeto de se fazer descobrir, por meio das imagens, aquilo que os discursos antropológicos, quanto muito, podiam esperar evocar, sugerir parcialmente ou, simplesmente, dever esquecer de vez (1994, p. 35-43).

Harun Farocki (1981) caminha na mesma direção, ao afirmar que as “imagens implicam, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos”. Para Farocki, consiste em um “absurdo tentar desqualificar uma imagem dizendo que esta foi manipulada, pois todas são resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário no qual intervém a mão do homem” (p. 13). A questão, então, coloca-se de outra maneira: como determinar em cada imagem como e com que propósito essa manipulação teve lugar e foi realizada? Perguntar, diante da imagem, “como a olhamos, pensamos e tocamos?” (FAROCKI, 1981, p. 14). É disso que pretendi tratar, tanto com as composições e sobreposições dispostas ao longo da tese, que constituem capítulos (ou cadernos) visuais, quanto nos capítulos escritos de forma mais “convencional”, nas quais as imagens também se fizeram presentes de maneira intensa.

EPÍLOGO

Quase oito anos se passaram desde a minha primeira visita à Catedral *Nikkyoji*, realizada precisamente no dia 13/03/11 (um domingo, dia do Culto Matinal com mais participantes presentes), juntamente com os meus tios Paulo *Hideo* e *Teruko Nakaoka Hideo*. Desde então, ao ser apresentado para o Correia *Odoshi* e ao sacerdote *Kyougyou* Amaral, foram inúmeras as experiências de campo vivenciadas, em que as trocas intersubjetivas com a comunidade HBS tornaram-se cada vez mais intensas e afetuosas.

Sempre com a máquina fotográfica em mãos, inicialmente era um fotógrafo compulsivo, sem quaisquer experiências com a metodologia de pesquisa etnográfica que se tornou célebre desde Malinowski (1922), a famosa observação participante. Mais do que isso, não sabia o que me esperava na empreitada que, felizmente, aos poucos se mostrou mais como uma rica experiência de vida do que como um conjunto de tarefas tediosas a serem cumpridas para conseguir um título acadêmico (primeiramente, o de mestrado e, agora, o de doutorado).

Dessa maneira, comecei a construção de uma malha de relações com a comunidade HBS do Brasil, com o auxílio do Correia *Odoshi*. Gradativamente, esse emaranhado de vínculos se estendeu para os adeptos japoneses da religião, após a experiência obtida ao longo da peregrinação pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal, em 2014.

De forma enfática, a presença constante do Arcebispo Correia, um grande narrador e atualizador dos mitos budistas e da tradição da *Honmon Butsuryu-shu*, não era inicialmente óbvia. As etapas de pesquisa de campo e as (muitas) fotografias ali confeccionadas ressaltaram a figura desse importante elo com a HBS. Embora o meu intuito inicial não fosse dedicar uma parte do trabalho para compor uma (foto)etnobiografia de um personagem específico, a reflexão me pareceu muito mais potente, pertinente e generosa (comigo e com o leitor) do que recontar, em uma ordem historicista e historicizante, a trajetória realizada pelo Budismo até chegar ao Brasil.

Assim, pude introduzir as facetas de uma tradição específica do Budismo japonês que se faz presente no Brasil, ao articular, para tanto, os conceitos religiosos e filosóficos da tradição HBS com as experiências de vida transmitidas por meio das narrativas do Correia *Odoshi*. Ao dar ênfase especial aos rituais, cerimônias e relações

interpessoais encontradas em campo, ressaltei que todo o cenário religioso encontrado orbita ao redor do mantra, imagem e escrita sagrada, *Namumyouhourenguekyou*.

A partir dessas experiências em campo, percebi e, mais do que isso, vivenciei as diversas práticas da comunidade. Essas possibilidades foram, neste sentido, intensificadas pelas potencialidades das imagens, incluindo neste íterim o poder de “detonação” mnemônica que nos é oferecido pelas fotografias. Assim, fui atrás dos gestos rituais, dos objetos sagrados, dos instrumentos musicais e das relações intersubjetivas entre os adeptos da HBS, expressas principalmente durante as diversas práticas cerimoniais, nas quais, inclusive, eu participava não apenas como *fotógrafo-antropólogo*, mas *quase* como um fiel convertido. Esse aspecto desestabilizou a dicotomia expressa no binômio sujeito-objeto ao retomar a noção de experiência (a dos meus interlocutores e a minha própria), pois, se a fotografia e o meu lugar de fotógrafo me aproximavam da figura de devoto da HBS, de forma concomitante, as experimentações com as imagens por mim realizadas no pós-campo (ou na pós-edição das fotos) me levaram para mais próximo do lugar do *antropólogo-fotógrafo*, em uma aparente desarmonia que mantém e expressa, precisamente, a tensão mencionada.

Com base nas observações, reflexões e descrições dos rituais da HBS e dos elementos que os constituem, passei a considerar, inicialmente de forma metafórica e indireta, depois literalmente, a fotografia como uma prática ritual no contexto antropológico no qual me inseri. Notei, então, que o ambiente em que imergi estava repleto de relações que, embora sejam aparentemente óbvias e simples, possuem um alto grau de complexidade e exigem a apreensão de um certo *ethos* da HBS, no sentido proposto por Bateson (1936, 1942).

Além dessa importância do ato fotográfico como intermediador fundamental na pesquisa com a HBS, o que por si já diz muito sobre as relações estabelecidas a partir da minha posição de fotógrafo-antropólogo (ou de antropólogo-fotógrafo), legitimada por um sacerdote com elevado grau hierárquico, fez-se necessário mencionar e refletir sobre os outros e diversos “usos” possíveis desse inventário imagético. Sem querer, tampouco poder, esgotar o tema, optei (por certa conveniência, tendo a admitir) por refletir sobre as formas que o próprio pesquisador se apropriou dessas imagens.

Ao estabelecer um segundo, ou melhor, um duplo foco de pesquisa, que se entrelaça de forma estreita com o “tema principal” estudado – a saber, a comunidade budista *Honmon Butsuryu-shu* –, a questão das imagens (em especial a fotográfica) também se fez presente ao longo da pesquisa, das mais diferentes maneiras.

Assim, a fotografia apareceu, de forma imediata, como abertura das reflexões na Introdução, ao apresentar e tensionar uma questão instigante ao longo da tese, que diz respeito exatamente às formas como diferentes grafias (fotografias, desenhos, escrita, narrativas verbais) podem dialogar dentro do “texto-imagem” etnográfico.

Dessa forma, ao partir de conceitos como “experimentação” e “invenção”, o intuito foi menos o de realizar uma crítica ao realismo e às imagens como representação dessa realidade, e mais o de dar relevo a uma “aplicação” do tipo de análise que proponho. Para tanto, procurei evidenciar o enlace entre a forma e o conteúdo da tese, pensada também em sua materialidade e na relação estabelecida com o seu próprio leitor-visualizador .

Dessa maneira, as diversas formas de inserção das imagens na presente pesquisa, sejam nos cadernos estritamente visuais, que mostram um conhecimento *por* imagens; no interlúdio que ressalta os meus percursos nessas mesmas experimentações; na capa em goma bicromatada e com fragrância de incenso, capaz de evocar outras experiências sensoriais; nas fotografias justapostas com os textos escritos nos capítulos mais “tradicionais”; nas diversas metáforas imagéticas propostas; ou, ainda, no Glossário Verbo-Visual, no qual busco relacionar diretamente fotografias, ideogramas (desenhos/escrita) e textos, a intenção é ponderar sobre as possíveis relações entre o formalismo/estrutura e o conteúdo que produziu a própria tese.

Neste sentido, arrisco a dizer, muito influenciado não apenas pelos filmes, mas também pelas reflexões escritas de Serguei Eisenstein (2002 [1929] e 2002 [1942]), assim como as de Aby Warburg (2000, 2003 e 2013 [1932]) e Georges Didi-Huberman (2000, 2004, 2006, 2007, 2009, 2010a, 2010b, 2012, 2013a, 2013b, 2015a, 2015b, 2016, 2017), que a metodologia utilizada para a constituição e concatenação entre a forma e o conteúdo na tese se estabeleceu por intermédio da *montagem*. Contudo, é necessário ressaltar que esta se dá no presente estudo em, pelo menos, quatro níveis³⁹⁹ distintos:

Primeiramente, resalto a importância das montagens estritamente visuais presentes nos cadernos de imagens I e II, compostos de camadas, sobreposições, dobras, elementos gráficos, desenhos digitais, etc. Essas experimentações constituem dois capítulos “oficiais” da tese por um motivo político, a saber, o de assumir a importância

³⁹⁹ Para Eisenstein (2002a [1929] 2002b [1942]), a montagem é a metodologia para a construção não apenas do Cinema, ofício no qual obteve grande destaque, mas também de todas as outras formas artísticas e de pensamento. Não obstante, para o autor “tudo é montagem”, e isso inclui a pintura, o desenho, a fotografia, o teatro, a escrita ideogramática e até mesmo a memória e a imaginação.

dos experimentos imagéticos como constituintes das reflexões, e não somente como anexos.

Depois, existe uma montagem heterogênea entre os textos escritos, principalmente os dos capítulos 2, 3, 6 e 7, com as fotografias inseridas. Essas imagens, ao mesmo tempo em que constroem outra entrada no tema, possibilitam um profícuo diálogo com as narrativas verbais coletadas (principalmente as do Correia *Odoshi*, mas também as de outros personagens) e com as reflexões por mim elaboradas a partir das experiências e observações em campo.

Além disso, o Glossário Verbo-Visual mostrou-se fundamental para pensar, de forma mais direta, na relação entre diversas formas de grafias. Ao apresentar textos e fotografias justapostas por meio de uma grande montagem, o glossário apresenta os ideogramas em *kanji*, um elemento gráfico que estabelece, a meu ver, a mediação entre os componentes anteriores (texto escrito e fotografia).

Por fim, ao considerar a materialidade da tese, com todas as possibilidades que um volume impresso proporciona, mas sem descartar as particularidades e vantagens do artefato digital, sublinho que a imagem é o elemento transversal em todo o trabalho, que conecta e dá relevo às potencialidades conceituais da montagem como metodologia na pesquisa antropológica. Constitui, assim, o elo entre a forma e o conteúdo, que destaca, nesse movimento, as mais variadas sensações sinestésicas (observação, olfato, tato, imaginação e sonho), além de oferecer um poderoso viés analítico para o investigador.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: Um estudo da antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

ADEUS À LINGUAGEM. Direção: Jean-Luc Godard, Produção: Alain Sarde, Brahim Chioua e Vincent Maraval. França/Suíça: Canal Plus e Centre national du cinéma et de l'image animée, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire. Aby Warburg. La science sans nom*. Paris: Editions Hoebeke, 1998.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2010.

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALVES, André; ETIENNE, Samain. *Os argonautas do mangue*. 1ª. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: EDUC, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Tradução de Rubén Masera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. (Original publicado em 1969).

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 2001.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Editora Papyrus, 2013.

AZEVEDO, Aina. Diário de campo e diário gráfico: contribuições do desenho à antropologia. *Alterar Revista de Antropologia*, v. 2, n. 2, 2014, p. 100-119.

_____. Um convite à antropologia desenhada. *Revista METAgraphias*, v. 01, 2016, p. 194-208.

BAITELLO JR., Norval. *O Pensamento Sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BARBOSA, Andrea. *Imagens e memórias na construção de uma experiência da e na cidade de São Paulo*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 22, 2007, p. 23-40.

_____. Imagem, Pesquisa e Antropologia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, 2014, p. 03.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

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

_____. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

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).

_____. The Birth of a Matrix, or Double Bind and Epistemology. In. DONALDSON, R. E. (ed.). *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*. Nova Iorque: Harpers Colin Publishers, 1991, p. 190-213.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character. A photographic analysis*. Nova Iorque: The New York Academy of Sciences, 1942.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BELTING, H. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Paris: Gallimard, 1989.

_____. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, 2005, p. 64-78.

_____. *A verdadeira imagem*. Porto: Edição Dafne Editora, 2011.

_____. Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem da Iconologia. *Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n. 8, 2006.

_____. *Antropología da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Editora Abril, 1980.

_____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 4a Ed. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____. *Experiência e pobreza*. In. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119. (Original publicado em 1933).

_____. 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.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Original publicado em 2013).

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Original publicado em 1939).

BLOSSFELD, Karl. *Natural Art Forms. Dover Publications*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Original publicado em 1932).

BLOW UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni, Produção: Carlo Ponti, Reino Unido/Itália: Metro-Goldwyn-Mayer, 1966.

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

BOBBIO, Norberto. *O Tempo da Memória: De senectute e outros escritos autobiográficos*. Tradução Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Buda*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1977.

BRANDÃO, Carlos. Escrito com o olho. Anotações de um itinerário sobre imagens e fotos entre palavras e ideias. In: MARTINS, José de Souza et al. (org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. EDUSC, Bauru, 2005, p. 157-184.

BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia*. 2009. 351f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campina, 2009.

BRUNO, Giuliana. *Atlas Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova Iorque: Verso, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Editora EDUSC, 2004.

BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 1, n. 1. São Paulo, 1999.

_____. *Revista Lótus*: ano 2, n. 2. São Paulo, 2000.

_____. *Revista Lótus*: ano 2, n. 3. São Paulo, 2000.

_____. *Revista Lótus*: ano 2, n. 4. São Paulo, 2000.

_____. *Revista Lótus*: ano 2, n. 5. São Paulo, 2000.

_____. *Revista Lótus*: ano 4, n. 31. São Paulo, 2002.

_____. *Revista Lótus*: ano 4, n. 33. São Paulo, 2002.

_____. *Revista Lótus*: ano 6, n. 57. São Paulo, 2004.

_____. *Revista Lótus*: ano 6, n. 58. São Paulo, 2004.

_____. *Revista Lótus*: ano 7, n. 67. São Paulo, 2005.

_____. *Revista Lótus*: ano 7, n. 70. São Paulo, 2005.

_____. *Revista Lótus*: ano 7, n. 71. São Paulo, 2005.

_____. *Revista Lótus*: ano 7, n. 72. São Paulo, 2005.

_____. *Revista Lótus*: ano 7, n. 74. São Paulo, 2005.

_____. *Revista Lótus*: ano 8, n. 81. São Paulo, 2006.

_____. *Revista Lótus*: ano 8, n. 82. São Paulo, 2006.

_____. *Revista Lótus*: ano 8, n. 83. São Paulo, 2006.

_____. *Revista Lótus*: ano 8, n. 86. São Paulo, 2006.

_____. *Revista Lótus*: ano 9, n. 89. São Paulo, 2007.

_____. *Revista Lótus*: ano 9, n. 90. São Paulo, 2007.

_____. *Revista Lótus*: ano 9, n. 91. São Paulo, 2007.

_____. *Revista Lótus*: ano 9, n. 94. São Paulo, 2007.

CAETANO, Kati. O espectador integrado: modos de figuração da fotografia. In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 191-206.

CALLE, Sophie. *Prenez soin de vous*. Arles: Actes Sud, 2007.

CAMARGO, Marcos Ubirajara de Carvalho. *O Sutra da Flor de Lótus da Lei Maravilhosa*. Curitiba: Editorama Editora LT, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, v. 39, n. 1, 1996, p. 13-36.

CARDOSO, Vânia. Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.), *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 37-60.

CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In. FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003. (Original publicado em 1952).

CASTANEDA, Carlos. *El Conocimiento Silencioso*. São Paulo: Editora Gaia, 1994.

_____. *Relatos de Poder*. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 2001. (Original publicado em 1974).

CHIESA, Gustavo Ruiz. Pai Valdo: fragmentos de uma religião em movimento. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.), *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 217-233.

CHIODETTO, Eder (curadoria). *Poder provisório*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la Déraison Graphique*. Paris: Flammarion, Col. Idées et Recherches, 1995.

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

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

_____. A imagem e a letra. *Escritos*. Ano 2, n. 2, , p. 337- 349, 2008.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. (Original publicado em 2002).

COLLIER, John. *Antropologia Visual: A fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EdUSP, 1973. (Original publicado em 1967).

COPQUE, Bárbara; PEIXOTO, Clarice; LUZ, Gleice Mattos (orgs.). *Famílias em imagens*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CORREIA, Kyouhaku. *O que é Primordial: Budismo 100 anos*. São Paulo: Ed. Rmc, 2008.

_____. *O significado de Honmon Butsuryu-shu*. 2010. Disponível em <<http://www.budismo.com.br/significado.php>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

_____. *A doutrina da Honmon Butsuryu-shu escrita pelo grande mestre Nissen Shounin em 1872*. 2010. Disponível em <<http://www.budismo.com.br/doutrina1.php>> Acesso em: 15 mar. 2011.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana* [online]: v.10, n. 2, 2004, p. 287-322.

DAMATTA, Roberto. *Poe e Lévi-Strauss no Campanário ou A obra literária como etnografia*. Ensaios de Antropologia Estrutural. 2ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In. SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p. 96-105.

DERRIDA, J. *Mal d'Archive: une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée, 1995.

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

_____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madrid: Editorial Abada, 2009. (Original publicado em 2002).

_____. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Miracle Paidós, 2004.

_____. *Cuando las imagenes toman posicion*. Tradução: Antonio Machado. Buenos Aires: Tapa Blanda, 2006.

- _____. *La Imagen Mariposa*. Barcelona: Mudito & Co., 2007.
- _____. Atlas: Como llevar el mundo a cuestras?. *Sopro*, n. 41, 2010a.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2010b.
- _____. Quando as imagens tocam o real. *Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- _____. Cascas. *Revista Serrote*, v. 13, p. 99-133, 2013b.
- _____. *Falenas*. Lisboa: Imago, 2015a.
- _____. Devolver uma imagem. In. ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b, p. 205-225.
- _____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *Imagens-ocasiões*. São Paulo: Fotô Editorial, 2017.
- DO BRASIL, IBGE. Recenseamento Geral. Censo demográfico. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/educacao/9662-censo-demografico-2010.html?=&t=o-que-e>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo. *Haikai. Antologia e história (4ª edição)*. Campinas: Editora Unicamp, 2014. (Original publicado em 1990).
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 11ª. Ed. Campinas: Papirus, 2008. (Original publicado em 1994).
- _____. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DULLEY, Iracema. Imbricamentos entre etnografia e biografia: um estudo sobre Roy Wagner. In. KOFES, Suely; MANICA, Daniela. (orgs.). *Vida e Grafias: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 111-135.
- EDWARDS, Elizabeth. Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In. BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology* New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- _____. Rastreado a fotografia. In. BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 153-190.
- 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, Alexsânder Nakaóka. *Imagem e memória: Por uma reconstrução do Budismo Primordial*. 2013. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ELIOT, Charles. *Japanese Buddhism*. Londres: Editora Routledge, 1959.

ENTLER Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*, Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 133-150.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *Os Nuer. Uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Original publicado em 1940).

FARGE, Arlete. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: EdUSP, 2009.

FARINA, Mauricius Martins. *Da fotografia para a imagem*. *Revista Studium*, Campinas, 2008. Disponível em <www.studium.iar.unicamp.br/28/05.html> Acesso em 28 jun. 2011.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Cidade: Caja Negra Editora, 2013 (Original publicado em 1981).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Relume-Dumara, 1983.

_____. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 1985.

FOGO INEXTINGUÍVEL. Direção: Harun Farocki, Produção: Harun Farocki. Alemanha Ocidental: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), 1969.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução Fátima Murad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A arqueologia do saber* Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia como documento social*. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GEERTZ, Clifford. *Religion of Java*. Glencoe: Free Press, 1960.

GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia. *Novos estudos-CEBRAP*, n. 89, 2011, p. 195-211.

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

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.) *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 19-36.

_____. Prefácio – Imagem e experiência. In. BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 19-25.

GONÇALVES, Ricardo Mário. *Textos Budistas e Zen-Budistas*. São Paulo: Cultrix, 1967/1976.

_____. YUIEN – *Tannisho – Tratado de Lamentações das Heresias*. São Paulo: Templo Higashi Honganji, 1974/1987.

_____. *A ética budista e o espírito econômico do Japão*. São Paulo: Elevação, 2007.

GOODY, Jack. *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Lisboa: Presença, 1988. (Original publicado em 1977).

GOVEIA, Fabio. *Materialidade e imaterialidade; memória e fotografia*. In. *Revista Studium*, Campinas, 2008. Disponível em <www.studium.iar.unicamp.br/28/02.html> Acesso em 28 jun. 2011.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

HARTMANN, Luciana. Tomazito, eu e as narrativas: Porque estoy hablando de mi vida. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.) *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 180-194.

HBS DO BRASIL. Lista de sacerdotes. Disponível em: <<http://budismo.com.br/bispos-e-sacerdotes-do-brasil/>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

HEAD, Scott. “Mestre Russo de Caxias”: um jogo improvisado entre etnografia e biografia. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.) *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 83-105.

HSING, Yun. *Budismo Puro e Simples*. São Paulo: Cultura, 2010.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.

_____. *Redrawing Anthropology: material, movements, lines*. Londres: Routledge, 2011.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, n. 37, 2012, p. 25-44.

_____. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013.

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

JANELA INDICRETA. Direção: Alfred Hitchcock, Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954.

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

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 5ª Ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2002.

KAWAMURA, Lili. *Para onde vão os brasileiros? Imigrantes brasileiros no Japão*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

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.

_____. *Dilemas na maçonaria contemporânea: um experimento antropológico*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2ª. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Fotografia e História*. 2ª. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória: Ensaio em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Macula, 1990.

KUSCHNIR, Karina. Desenhando cidades. *Revista de Sociologia e Antropologia*, v. 02, p. 295-314, 2012.

_____. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], vol. 3, n. 2, p. 23-46, 2014.

KYŌKAI, Bukkyō Dendō. *A doutrina de Buda*. 4ª Ed. São Paulo: Fundação Educacional e Cultural Yehan Numata, 1998.

LANGDON, Esther; WIJK, Flávio. Antropologia, saúde e doença: uma introdução ao conceito de cultura aplicado às ciências da saúde. *Revista Latino Americana de*

Enfermagem, v. 18, n. 3, 2010, p. 459-466.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009. (Original publicado em 1991).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Paris: Plon, 1955.

_____. *O cru e o cozido*. Paris: Plon, 1964.

_____. *Do mel às cinzas*. Paris: Plon, 1967.

_____. *A origem das maneiras à mesa*. Paris: Plon, 1968.

_____. *O homem nu*. Paris: Plon, 1971.

_____. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses universitaires de France, 1975. (Original publicado em 1949).

_____. *Histoire de Lynx*. Paris: Pocket, 1991.

_____. *Regarder écouter lire*. Paris: Plon, 1993.

_____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 5º Ed., 2006. (Original publicado em 1962).

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Original publicado em 1922).

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1996.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARESCA, Sylvain. Refletir as Ciências Sociais no Espelho da Fotografia, In. *Pluralismo, Espaço Social e Pesquisa*: Editora Hucitec, 1995, p. 326-339.

_____. O silêncio das imagens. In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 37-40.

MARQUES, Roberto. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 66-79.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Catolicismo popular e pajelança na região do Salgado: as crenças e as representações. In. SANCHIS, Pierre (org.). *Catolicismo. Unidade religiosa e pluralismo cultural*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 197-230.

_____. Cura e Religião: pajés, carismáticos e médicos. In FLEISCHER, S.; TORNQUIST, C. S.; MEDEIROS, B. F. de. *Saber cuidar, saber*

contar: ensaios de antropologia e saúde popular. Florianópolis: UDESC, 2009, p. 125-142.

MAUSS, Marcel. *Essai sur le don*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. (Original publicado em 1925).

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In. HOCKINGS, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Paris: Den Haag (Mouton Publishers), 1975, p. 3-10.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O corpo. Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MICHAUD, Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2010. (Original publicado em 1998).

NANCY, Jean-Luc. *Imagem, mimesis & méthesis*. In. ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 55-73.

NINA, Ana Cristina Lopes. *Ventos da Impermanência*. São Paulo: EdUSP, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *O uso da imagem na Antropologia*. In. SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p. 107- 113.

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

NOVAK, Philip; SMITH, Huston. *Budismo: Uma introdução concisa*. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

PASSEGGI, Maria da Conceição. A experiência em formação. *Educação*, v. 34, n. 2, 2011, p. 147-156.

PAUL-DUMONT, Jean. *Le Scepticisme et le phénomène. Essai sur la signification et les origines du pyrrhonisme*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris: 1985. (Original publicado em 1972).

PEIRANO, Mariza (org.). *O Dito e o Feito. Ensaaios de Antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

PEÑUELA, E. Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamentos (Anotações delirantes sobre [a]sombrografia). In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*, Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 107-132.

_____. *El oscuro encanto de los textos visuales. Dos ensayos sobre imágenes oníricas*. 1ª. ed. Sevilla: Arcibel Editores, v. 01, 2010.

PIETTE, Albert. *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*. Louvain: Neuve (Peeters), 1992.

PRELÓRAN, Jorge. (1987). *El Cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Búsqueda, 1987.

RAMOS, Alcida Rita. *O índio hiper-real*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 10, p. 5-14, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *Etnografia com imagens: práticas de restituição*. *Tessituras*, v. 2, n. 2, 2014, p. 11-43.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. *Mito e Fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua*". In. *Antropologia Visual. Caderno de Textos*, Rio de Janeiro (Museu do Índio), 1987, p. 46-49.

_____. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 6, 1998, p. 141-158.

_____. *Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal La Lumière (1850 – 1860)*. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 2, 2001, p. 89-126.

_____. Por uma antropologia da comunicação: Gregory Bateson. In. MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 129-155.

_____. Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. *Cadernos de antropologia e imagem*, v. 21, n. 2, 2006, p. 115-132.

_____. As peles da fotografia: Fenômeno, memória-arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, 2012, p. 151-166.

_____. *Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX*. *Boletim do Centro de Memória da Unicamp*, v. 5, n. 10, p.11-32, 1995.

_____. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In. NETO, Antonio Fausto; BRAGA, J. L.; PORTO, S. D. (Orgs.). *Brasil. Comunicação, Cultura Política* (Org.), Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994, p. 33-46.

_____. Ver e Dizer na tradição etnográfica. Bronislaw Malinowski e a Fotografia. *Horizontes Antropológicos*, ano 01, n. 2, p. 23-60, 1995.

_____. Os riscos do texto e da imagem. Em torno de Balinese Character (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 14, p.63-88, 2000.

_____. Vestígios de um Diário Fotográfico. *Gesto, Imagem, Som*, v. 01, n. 01, 2016, p. 214-228.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

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

SAMAIN, Etienne; MENDONÇA, João Martinho de. Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 1, 2000, p. 185-246.

SAMAIN, Etienne; BRUNO, Fabiana. Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência. *Revista Visagem*, v. 2/1, 2016, p. 93-113.

SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In. SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p 295-308.

SARTRE, J.P. *L'Imagination*, Paris, PUF, 1936.

SAXL, F. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Forma, 1989.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz; MAMMÍ, Lorenzo (Orgs.). *8 X fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

SANTOS, Alessandra Carla Baia dos et al.. Antropologia da saúde e da doença: contribuições para a construção de novas práticas em saúde. *Revista Nufen*, v. 4, n. 2, 2012, p. 11-21.

SEVERI, Carlo. Pour une anthropologie des images: histoire de l'art, esthétique e anthropologie. *L'Homme*, n. 165, 2003, p. 07-10.

_____. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris: Éditions Rue d'Ulm – Musée du Quai Branly, 2007.

SEVERI, Carlo; HOUSEMAN, Michael. *Naven, ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda - caminhos da devoção brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Selo Negro - Grupo Summus, 2005.

_____. *O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. A crítica antropológica pós-moderna e a construção textual da etnografia religiosa afro-brasileira. *Cadernos de Campo* v. 01, n. 01, 1992, p. 47-60.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Imagem e memória*. In. Etienne Samain (org.) *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005, p. 19-32.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005. (Original publicado em 1998).

STARK, Rodney. *The rise of Christianity: A sociologist Reconsiders History*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1996.

STOLZE LIMA, Tânia. O campo e a escrita: relações incertas. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 5, n. 2, 2013, p. 9-23.

TACCA, Fernando Cury de. *Imagens do sagrado. Entre Paris Match e O Cruzeiro*. 1ª. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Sapateiro: retrato da casa, representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico*. 1990. 319f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

TAMBIAH, Stanley. *Buddhism and the Spirit Cults in North-East Thailand*. Cambridge: University Press, 1970.

_____. *Sri Lanka: Ethnic Fratricide and the Dismantling of Democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª. ed., 1998.

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.

_____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

_____. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1974.

_____. *Dramas, Campos e Metáforas*. Rio de Janeiro: Eduf, 2008. (Original publicado em 1974).

TURNER, Victor; TURNER, Edith. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Columbia University Press, 1978.

USARSKI, Frank (org.). *O budismo no Brasil*. São Paulo: Editora Lorosae, 2002.

USARSKI, Frank. Upaya - um “meio habilidoso” pacífico? In: Sociedade de Teologia e Ciências da Religião - SOTER. (Org.). *Religiões e Paz Mundial*. São Paulo: Paulinas, 2010, p. 61-78.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011. (Original publicado em 1909).

WAGNER, Roy. *The Curse of Souw: Principles of Daribi Clan Definition and Alliance in New Guinea*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

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

_____. *Symbols That Stand for Themselves*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. (Original publicado em 1986).

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




_____. *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris: Macula, 2003.






_____. *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. (Original publicado em 1932).





WILLIAMS, Paul. *Mahayana Buddhism. The Doctrinal Foundations*. Londres: Editora Routledge, 1999.





WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papyrus, 1998.




GLOSSÁRIO VERBO-VISUAL






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




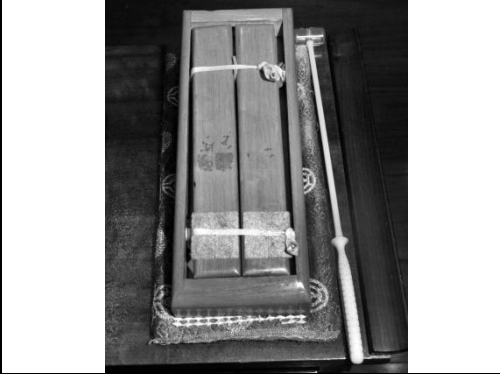
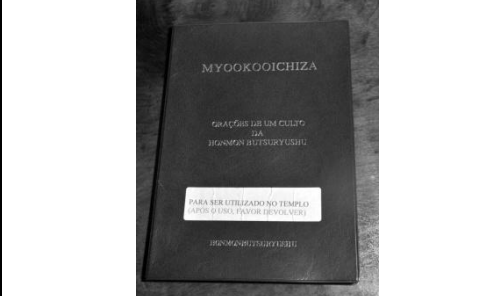
	Bossatsu ou <i>Bodhisattva</i>	ぼ っ さ つ	Aquele que busca atingir a Iluminação, mas cujo intuito principal é o de auxiliar os demais seres a alcançarem este ideal.
	Butsumaru	打 つ 丸	Símbolo da HBS, instituído por <i>Nissen Shounin</i> .
	Hondo	本 土	Nave do Templo.
	Ibaragui Nissui Shounin	茨 木 日 水 商 人	Primeiro sacerdote ou monge budista a chegar ao Brasil, em 1908. Padroeiro da HBS do Brasil.
	Ikebana	生 け 花	Arranjo de flores japonês.






	<p>Enbi</p>	<p>塩 ビ</p>	<p>Chapéu sacerdotal, utilizado por clérigos com elevado status hierárquico na HBS.</p>
	<p>Gashou</p>	<p>合 唱</p>	<p>Rito/gesto manual. É a tradicional postura de reverência durante a entoação do Mantra Sagrado, com o <i>Odyuzu</i> entre as mãos.</p>
	<p>Godi Gohonzon</p>	<p>誤 字 ご 本 尊</p>	<p>Altar sagrado residencial, concedido mediante um pedido formal ao diretor de Expansão do Templo onde o fiel frequentará. O <i>Godi Gohonzon</i> tem o nome do solicitante (fiel), sendo personalizado mediante um agradecimento do devoto em forma de <i>Ofussê</i> (doação).</p>
	<p>Goeku</p>	<p>越 来</p>	<p>“Culto Póstumo” ou “Culto aos Antepassados”. Como os termos remetem, consistem em cerimônias realizadas em homenagem e reverência a algum fiel falecido, com o mesmo intuito observado no Culto aos Três Grandes Mestres. A palavra “Culto Póstumo” vem do original japonês “<i>Ekou</i>”, que significa “Transferência de Virtudes”.</p>





	<p>Gohan</p>	<p>ご飯</p>	<p>Significa “arroz”. No Brasil, o termo <i>gohan</i> é utilizado de forma distinta, pelo fato da preparação e do cozimento ser diferente do arroz “brasileiro”.</p>
	<p>Gohouzen</p>	<p>ご本然</p>	<p>Altar Sagrado.</p>
	<p>Gohouzen Gakari</p>	<p>御宝前掛り</p>	<p>Sacerdote que auxilia o celebrante das cerimônias, levando as preces, os agradecimentos e as orações póstumas feitas pelos devotos pra o Altar Sagrado. Além disso, este monge realiza o zelo do Altar, sendo responsável, por exemplo, por trocar os incensos durante as celebrações.</p>
	<p>Gohonzon</p>	<p>ご本尊</p>	<p>Imagem Sagrada, <i>Namumyouhourenguekyou.</i> Manifestação do Buda Primordial.</p>





	<p>Gohoukou</p>	<p>ご奉公</p>	<p>Ação voluntária em prol da religião e expansão dos ensinamentos.</p>
	<p>Gohoumon</p>	<p>ご訪問</p>	<p>Discurso religioso proferido pelos sacerdotes nos cultos, visando o ensinamento da prática da fé.</p>
	<p>Gokoyuu</p>	<p>ご固有</p>	<p>No Japão, utiliza-se o termo <i>Gokoyuu</i> para designar o sacerdote com o grau hierárquico mais elevado e o chefe religioso, que possui um mandato temporário, sendo substituído por votação entre os sacerdotes superiores. O mandato dura 03 anos e pode haver uma única reeleição direta (segundo mandato consecutivo), assim como acontece para os cargos de Arcebispo brasileiro e para os mandatos das diretorias dos fiéis dos templos, tanto no Brasil quanto no Japão. No Brasil, é chamado de Papa Budista ou Sumo Pontífice.</p>

	Goriyako	ご利益	<p>Em uma tradução livre, significa “bênção”. É uma prova concreta e irrefutável recebida a partir da prática de <i>Bossatsu</i>.</p>
	Goyushi	五油脂	<p>Toda doação voluntária, tanto em dinheiro como em objetos para o templo ou para os sacerdotes.</p>
	Honmon Butsuryu-shu ou HBS	本門佛立宗	<p>Escola do Budismo japonês pertencente à tradição <i>Mahayana</i> e que segue a linhagem do grande mestre <i>Nichiren Daibossatsu</i>. O cerne da doutrina consiste no Sutra Lótus da Lei Excelente, expresso pelo mantra <i>Namumyouhourenguekyou</i>.</p>
	Hottoussouzoku	発頭相統	<p>Termo que designa “hereditariedade” ou “herança religiosa”, incentivada através de práticas de expansão da religião, como, por exemplo, a catequese budista e as passeatas por locais movimentados.</p>
	Kesa	家座	<p>Faixa sacerdotal.</p>






	Koromô	頃 も	Batina sacerdotal.
	Kushou	苦笑	A prática do <i>Odaimoku</i> (título do Sutra Lotus), que consiste em pronunciar repetidas vezes o Mantra Sagrado <i>Namumyouhourenguekyou</i> .
	Minarai	見 倣 い	Aprendiz sacerdotal.
	Mokkin	も っ き ん	Instrumento musical de percussão, composto por duas lâminas de madeira dispostas paralelamente e um bastão (ou baqueta), utilizado nas cerimônias e rituais.
	Myookooichiza	ミ ヨ 大 光 一 座	Livro que contém as orações de um culto da HBS.






	<p>Namu Amida Butsu</p>	<p>南無阿彌陀仏</p>	<p>Mantra entoado pelo Budismo de Terra Pura, cuja tradução é: “Eu me refugio no Buda <i>Amida</i>”.</p>
	<p>Namumyohourengekyou</p>	<p>奈妙法蓮華經</p>	<p>Título do Sutra Lótus Primordial, ensinamento sagrado seguido pela HBS. Considerado a doutrina, a imagem e a escritura sagrada, manifestação do Buda Primordial.</p>
	<p>Nichiren Daibossatsu</p>	<p>日蓮大ぼっ殺</p>	<p>Mestre precursor da HBS e de outras escolas do Budismo japonês. Foi o primeiro a pronunciar o <i>Namumyohourengekyou</i>.</p>
	<p>Nikkyoji</p>	<p>に興じ</p>	<p>Catedral e Templo central da HBS do Brasil.</p>
	<p>Nissen Shounin</p>	<p>ニッセン商人</p>	<p>Corpo posterior de <i>Nitiryu</i>, fundador da <i>Honmon Butsuryu-shu</i>.</p>

	<p>Nitiryu Daishounin</p>	<p>日 流 大 証 人</p>	<p>Segundo mestre na linhagem da HBS. Considerado como o reestruturador da doutrina deixada por <i>Nichiren</i>, assim como o seu corpo posterior.</p>
	<p>Nokotsudo</p>	<p>の コ ツ 度</p>	<p>Consiste em uma sala localizada dentro dos templos da <i>Honmon Butsuryu-shu</i>, que contém os restos de corpos exumados dos adeptos falecidos. Cada compartimento (armário) guarda as cinzas dos antepassados de uma mesma família, sendo que uma parte destas matérias é utilizada nas homenagens durante os Cultos Póstumos.</p>
	<p>Odaimoku</p>	<p>お 題 目</p>	<p>Prática da recitação do <i>Namumyouhourenguekyou</i>.</p>
	<p>Odoshi</p>	<p>齋 し</p>	<p>Significa, em uma tradução literal, “mestre budista”. Normalmente, ocupa um nível hierárquico elevado dentro da HBS, sendo o responsável por um Templo e pela instrução de jovens sacerdotes.</p>

	Odyogyo	お嬢業	Visitas assistenciais.
	Odyuzu	お数珠	“Terço budista”, objeto sagrado utilizado nos rituais.
	Ofussê	お布施	Doações ou oferendas diversas, que são realizadas pelos fiéis e admiradores. É através do <i>ofussê</i> em dinheiro que os templos e os sacerdotes se mantêm, financeiramente.
	Okankin	お換金	Oração realizada no Altar Sagrado residencial de um fiel, na parte da manhã e da noite. Reza-se na parte da manhã, antes de sair para o trabalho, escola, compras, passeios, etc., para pedir a proteção de qualquer perigo que possa ocorrer durante o dia. À noite, a oração é feita para agradecer pelo dia que transcorreu. É recomendado ao fiel que pronuncie o <i>Namumyohourengekyou</i> por, no mínimo, 10 minutos a cada oração, o que corresponde a cerca de 1.000 recitações.

	Okou	お香	Cultos ou cerimônias cotidianas.
	Okoussui	お湖水	Água sagrada ou benzida.
	Okussan	奥さん	Esposa de sacerdote.
	Okyuudi	お給仕	O mesmo que “Zelo”.
	Omamori	お守り	Protetor ou amuleto sagrado.

	<p>(O)saquê</p>	<p>お酒</p>	<p>Bebida fermentada tradicional no Japão, fabricada pela fermentação do arroz e, normalmente, tomada gelada em grandes eventos, como o Ano Novo e em cerimônias de casamento. Na HBS, é utilizada em diversas comemorações e como oferenda (<i>Ofussê</i>) para o Altar Sagrado.</p>
	<p>Oterá</p>	<p>お寺</p>	<p>Templo.</p>
	<p>Rentokuji</p>	<p>蓮 篤 二</p>	<p>Templo da HBS no Brasil, localizado em Campinas.</p>
	<p>Sangha</p>	<p>サン ガ</p>	<p>Comunidade budista.</p>
	<p>Siddharta Gautama</p>	<p>シ ダ ル タ ガ ウ タ マ</p>	<p>Príncipe que viveu na Índia. Após atingir o Nirvana e se tornar o Iluminado, passou a ser chamado de Buda <i>Shakyamuni</i> ou Buda Histórico, precursor da religião.</p>

	<p>Sistema Motiyori</p>	<p>システム持ち寄り</p>	<p>Colaboração entre os fiéis na realização dos eventos nos <i>Oterá</i>.</p>
	<p>Sutra</p>	<p>ストラ</p>	<p>Um dos 84.000 ensinamentos transmitidos pelo Buda Histórico, de forma oral.</p>
	<p>Taiko</p>	<p>太古</p>	<p>Instrumento de percussão, uma espécie de tambor japonês utilizado nos cultos.</p>
	<p>Yorumaeri</p>	<p>寄る前</p>	<p>Culto Noturno (“yori” significa “noite”, “maeri” significa “prece”).</p>
	<p>Zuikô</p>	<p>随行</p>	<p>Sacerdote ou fiel graduado que acompanha o <i>Odoshi</i> realizador de uma cerimônia, sendo o responsável por auxiliá-lo a vestir o <i>koromô</i> (batina) e o <i>kesa</i> (faixa).</p>