

Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias nikkeis¹

Alexsânder Nakaóka Elias (UFRGS, Porto Alegre, Brasil)²

Palavras-chave: *nikkeis*, montagem, grafias.

O presente *paper* tem o intuito de revelar as nuances dos primeiros passos da pesquisa que realizo no âmbito do meu estágio pós-doutoral junto ao “Núcleo de Antropologia Visual” (NAVISUAL) da UFRGS. Busco, aqui, evidenciar as potencialidades que as relações entre distintas formas de narrativas e grafias é capaz de gerar na confecção do saber antropológico, tensionando a prática e a escrita etnográfica por meio da montagem. Para tanto, tenho realizado trabalhos de campo multissituados (Marcus, 1995) com interlocutoras/es *nikkeis* na minha região de origem, Vale do Aço-MG, e no Rio Grande do Sul, em especial na maior colônia japonesa do estado, localizada na zona rural da cidade de Ivoti.

O início do processo migratório entre Japão e Brasil data da primeira década do século XX, quando o navio *Kasato Maru* zarpou do porto de *Kobe* e, após 52 dias, desembarcou no cais de Santos trazendo a bordo 781 pessoas, divididas em 165 famílias (Usarski, 2002; Correia, 2008). Do dia 18 de junho de 1908 para cá, são 114 anos de uma contínua imigração, marcada por ondas mais ou menos intensas, mas sempre existentes, que constitui uma comunidade heterogênea e espalhada por todo o país, totalizando 1.228.000 pessoas, com destaque para o estado de São Paulo (887.000, sendo que 326.000 somente na capital) e a região Sul (143.000, a maioria no Paraná, mas também no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina).

Sobre esse processo migratório é fundamental dizer que a vinda dos japoneses e a formação dos grupos de *nikkeis* gerou um fenômeno no sentido inverso, isto é, a emigração de brasileiros, em sua maioria com ascendência nipônica, para a “Terra do Sol Nascente”. Nos dois casos, tais migrações foram acarretadas por momentos de crise e possuem o “trabalho” (ou a busca por ele) como característica comum: de um lado, os japoneses vieram para o Brasil inicialmente pela necessidade de aliviar a tensão

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

² Pós-doutorando em Antropologia Social, com apoio de bolsa de pós-doutoramento júnior do CNPq, vinculado ao “Núcleo de Antropologia Visual” (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS), sob supervisão da professora Dra. Cornelia Eckert. Doutor em Antropologia Social e Mestre em Fotografia e Cinema (Multimeios) pela Unicamp. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Ufes.

socioeconômica no país, resultante de uma grande densidade/explosão demográfica e, posteriormente, devido aos períodos de escassez entre as duas grandes guerras. Esse foi, aliás, exatamente o caso da minha avó materna *Fumiko Nakaoka*, que por aqui chegou, em 1937 (aos 12 anos de idade), com toda a família para trabalhar nas lavouras de café no interior de São Paulo e do Paraná. Por outro lado, o movimento inverso se deu devido à (eterna) instabilidade e desamparo socioeconômico em que vivemos, havendo no Japão cerca de 180.923 *decasséguis*³, de acordo com dados publicados em 2017 pela Bloomberg⁴, dentre os quais está a minha mãe, *Midori Rosa Nakaóka*.

Tais movimentos migratórios dos *decasséguis* acrescentam outra dimensão instigante à pesquisa, já que abre a possibilidade da realização de investigações com interlocutores/as no Japão. Desse modo, essa etapa contribuiria não para traçar uma mera análise comparativa entre a vida dos grupos no Brasil e no Japão, mas para evidenciar um aspecto capitular, a saber, as complexidades dos fluxos migratórios entre os dois países. Embora exista uma importante questão relativa à “identidade”, uma vez que os brasileiros com ascendência nipônica são vistos com *decasséguis* no Japão, ou seja, não são “legítimos” japoneses”; enquanto os japoneses e suas proles são considerados como *nikkeis* no Brasil, isto é, não são “totalmente” brasileiros (Hikiji e Kishimoto, 2008), o caminho mais potente parece ser o de investir nessa via de mão dupla que envolve não apenas pessoas que cruzam barreiras geográficas, mas também o trânsito – físico e via internet – de dinheiro, informações, fotografias, vídeos, etc.

Assim, ao refletir sobre essas amplas relações, surgem questões instigantes: Como seguir os rastros das famílias de interlocutores/as no Brasil e no Japão? Que imagens elas trocam e/ou guardam, para que sirvam como alicerce da memória familiar, pensando numa etnografia da duração (Eckert, 1991; Rocha, 1994; Eckert e Rocha, 2011, 2013)? Quais imagens desses trânsitos eu posso produzir? Como poderei montar um “álbum familiar” heteróclito para salvaguardar tais memórias? Em suma, como pensar nessa complexidade de fluxos (e desfluxos)?

Minha aproximação e facilidade de acesso ao campo, portanto, ocorre não somente pelo fato de eu compartilhar dessa ancestralidade nipônica, – sendo que a minha história familiar materna é marcada por tais processos migratórios –, mas também pela

³ *Decasségui* ou *dekasegi* é resultado da junção dos termos “*deru*”, que significa “sair” e “*kasegu*”, que significa “para trabalhar” ou “para ganhar dinheiro trabalhando”.

⁴ <https://www.bloomberg.com/>.

longa experiência de pesquisa (2013, 2018) junto à comunidade budista japonesa *Honmon Butsuryu-shu*. Essas circunstâncias fazem com que eu esteja familiarizado com a temática, voltando-me para questões e formas de sociabilidade pelas quais perpasssei tangencialmente durante o doutoramento, tentando, agora, desenrolar as “malhas dessas relações” (Ingold, 2015).

De fato, pesquisar o amplo grupo dos *nikkeis* no Brasil mostra-se relevante, visto que apresenta-se como uma “cultura” (com aspas) que não deixa de carregar importantes traços da cultura (sem aspas) japonesa. Sem me atrever, aqui, a entrar nesse complexo debate proposto por Carneiro da Cunha (2000), opto por utilizar e reiterar a presença de um *estilo de vida* dessas comunidades. Koury (2010) e Velho (1995) nos dizem, a partir das definições de culturas “objetivas” e “subjetivas” de Simmel (1998), que o estabelecimento do *estilo de vida* está relacionado ao processo de individualidade na sociedade, em especial às formas de sociabilidades urbanas. Para Koury, a cultura subjetiva é formada na troca interacional entre indivíduos, o que permite o aumento da diferenciação entre cada um deles e nos grupos e arranjos sociais por eles organizados, fator que complexifica a relação e a vida na cidade. Seria o jogo entre essas liberdades *em relação*, que não se satisfaz de forma totalmente harmônica, mas a partir de formatos conflituais mais ou menos estáveis, que compõem os grupos, classes, instituições, estilos e modos de vida como cultura objetiva (Koury, 2010, p. 41-42).

Por sua vez, Velho (1995, p. 231) chama a atenção não apenas para a “coexistência de diferentes visões de mundo e estilos de vida”, mas para a necessidade de se perceber “como os indivíduos lidam e se deslocam entre códigos e mundos diferenciados quanto aos valores, orientações e sistemas classificatórios”. Segundo o autor, tratamos aqui de um processo contemporâneo que agrega indivíduos dos mais variados estratos e procedências, assim como ocorre com os *nikkeis*, cujos sujeitos exercem as mais diversas funções sociais. Todas essas questões partem, assim, do campo de debate da Antropologia Urbana, refletindo sobre a existências das “sociedades complexas” (Peirano, 1983; Velho, 1981, 1994), isto é, analisando a urbe em toda a sua pluralidade, composta por um conjunto heteróclito de formas de sociabilidade e experiências. Aqui, é essencial dizer que seguirei os rastros deixados pela antropóloga Ruth Cardoso (1963, 2010), pioneira nos estudos sobre a temática no país. Segundo a autora:

No ano em que eu entrei na USP, era ou japoneses ou alemães, porque naquela época não se escolhia tese de doutorado! Pelo menos aqui na USP, não se

escolhia! Eu me dirigi para o lado dos japoneses, até porque havia muito *pouca* coisa publicada! O bairro japonês não é produto dessa migração, dessa primeira migração. Eles vêm, ocupam todos os bairros, pequenos negócios. Então, não tem uma *paisagem* muito clara ligada a esse trabalho. Exatamente o meu trabalho foi a urbanização de uma imigração que era tipicamente rural. Eu acho que até tenha sido, também, meio pioneira ao tomar esse ângulo, o ângulo da urbanização dos japoneses. É uma imigração com diferenças culturais enormes, muito maiores do que italianos, espanhóis e, até mesmo, do que alemães: língua completamente diferente, religião, tudo era bastante distinto. E, no entanto, com processo de integração rapidíssimo! E isso me interessou e eu fui olhar por esse lado do processo de urbanização a partir de uma migração que vem claramente dirigida para a área rural! (Narradores urbanos, antropologia urbana e etnografia nas cidades brasileiras: Ruth Cardoso/2010).

A partir das constatações de Cardoso, que já em 1963 indicava uma rápida urbanização e integração dos *nikkeis*, cuja imigração era “tipicamente rural”, parece instigante perscrutar “os arranjos temporais que ritmam o viver cotidiano dos habitantes nas cidades contemporâneas, configurados em suas expressões narrativas” seguindo o conceito de “etnografias da duração” (Eckert, 1991; Rocha, 1994; Eckert e Rocha, 2011, 2013). Tal conceito, que tem por inspiração os estudos das sociedades complexas a partir da análise das multiplicidades de *estilos de vida*, demonstram que essas diversidades de formas sociais descontínuas apresentam “conexões simbólicas entre os acontecimentos que permeiam as experiências urbanas de seus habitantes, isto é, suas intrigas, crises e conflitos”, sendo, simultaneamente e em vários âmbitos, “expressão autoral de seus habitantes e condição existencial de um querer-viver coletivo” (Maffesoli, 1979, 1985 apud Eckert e Rocha, 2011).

Nessa direção, é fundamental mencionar a existência de outro aspecto nas comunidades *nikkeis*, que consiste no fato delas apresentarem, simultaneamente, uma noção de pertencimento local e global. Local, pelo fato de cada família, dependendo das regiões de fixação, apresentar particularidades e expressar com maior ou menor intensidade as características desse *ethos* japonês, como se formassem espécies de “clãs” (Evans-Pritchard, 1978; Lévi-Strauss, 1949; Radcliffe-Brown, 1973) que incluem não somente laços de consanguinidade, mas também de afinidade.

Depois, existe uma relação global, já que comunidades *nikkeis/decasséguis* são formadas não apenas no Brasil e no Japão, mas em todo o mundo, revelando as dimensões transnacionais dessa mesma identidade. Para Velho (1995, p. 228), as inovações econômicas e tecnológicas, que foram aceleradas a partir do século XVIII (com a Revolução Industrial e o Capitalismo), mas cujas origens remontam aos séculos XV e

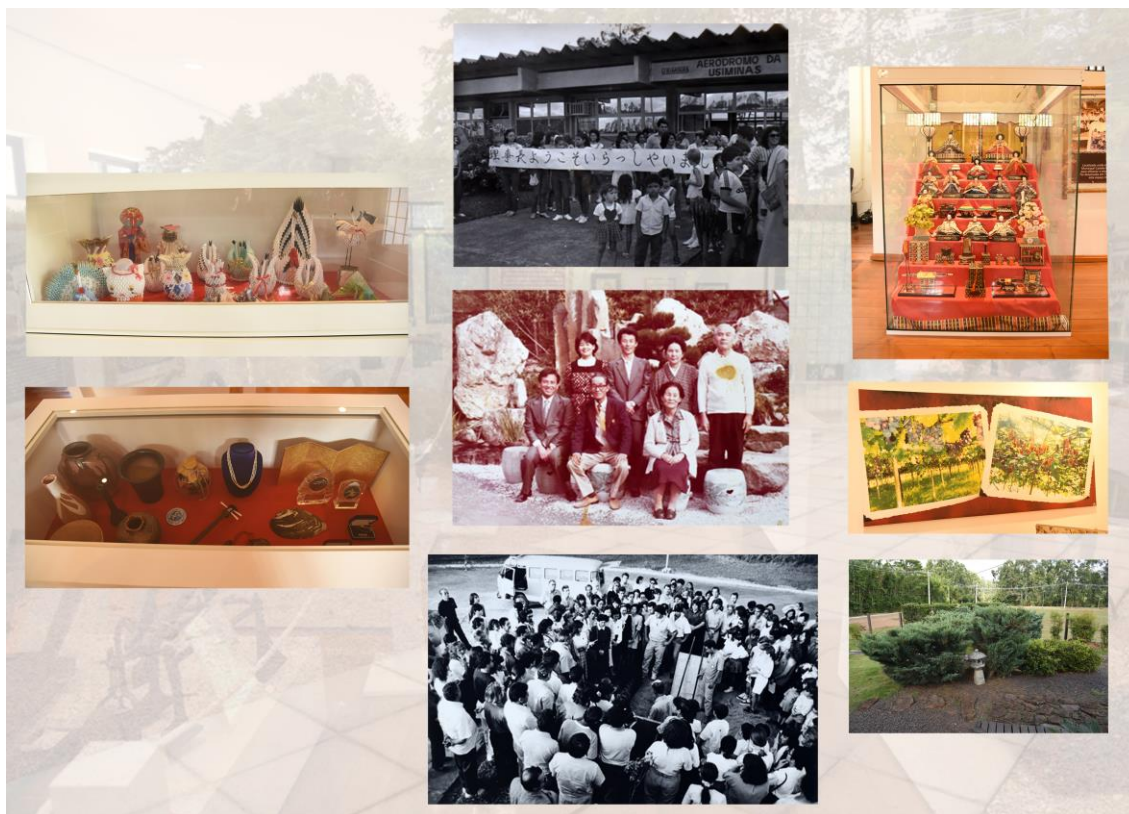
XVI, geraram “um processo inédito de globalização ao estabelecerem vínculos econômicos, políticos e culturais entre quase todas as grandes regiões do planeta”. Aqui, “tanto a liberdade individual quanto a identidade singular de grupos situam-se num mundo de relações cujas fronteiras, em muitos casos, podem ser planetárias” (Velho, 1995, p. 230) e esse jogo de relações não se estabelece sem diferenciações e momentos de crise e ruptura. Como ressalta Koury (2010, p. 46), existem sempre novas inserções e registros sociais que ampliam a cultura subjetiva de um dado espaço-tempo, compondo novas performances individuais e em grupo dentro de um *estilo de vida* existente.

UM DIÁRIO (QUASE) NO SENTIDO ESTRITO DO TERMO

Recém-chegado à cidade de Ivoti, localizada a cerca de 50 quilômetros da capital Porto Alegre, cidade onde inicialmente iria morar, me dirijo na manhã de um sábado entremeado de sol e nuvens, ao “Memorial da Colônia Japonesa”, localizado próximo das habitações para onde, a partir do ano de 1966, 26 famílias de imigrantes japoneses/as se direcionaram. Vindas principalmente das cidades gaúchas de Gravataí e Viamão, mas originárias de Kagoshima-Ken, Kumamoto-Ken (sul do Japão) e Hokkaido (ilha mais ao norte) (Dilly e Gevehr, 2020), se estabeleceram na zona rural adotando os moldes de uma associação cooperativa. Depois, juntaram-se a elas mais 19 famílias, totalizando 45, que adquiriram 37 lotes de terras, formando a Colônia Japonesa de Ivoti. Cada família possuía inicialmente cerca de 5 hectares, cultivando uvas do tipo Itália.

A produção de uva se tornou rentável economicamente na década de 70, período de grande crescimento na colônia, da construção de melhores moradias (transição das casas de madeira para de alvenaria, por exemplo) e compra de caminhões para o transporte das mercadorias. Os 200m² construídos do Memorial – que se situa entre as ruas Monte Fuji e Sakura e possui arquitetura em estilo tradicional japonês, incluindo o seu belo jardim (projetado pela arquiteta Madalena Fuke), com árvores geometricamente podadas e um pequeno lago –, assim como os 900m² do entorno, foram resultados da parceria entre a prefeitura municipal de Ivoti e a Associação Cultural Nipo-brasileira da Colônia de Ivoti, iniciado como projeto em 2009. As obras foram concluídas ainda em 2010 e reúne objetos de viagem, ferramentas do trabalho agrícola, roupas, utensílios domésticos, brinquedos, objetos sagrados, vestígios e narrativas dos/as japoneses/as que ali se instalaram. Além do acervo local, o Memorial abriga relíquias da província de

Shiga, estado coirmão do Rio Grande do Sul, com 81 peças representativas da economia e da cultura, como cerâmicas e outros objetos.



Após a visitação, ocorrida no dia 23 de abril de 2022, e a aquisição de dois livros na loja de produtos japoneses que fica ao fundo do Memorial, comecei a perambular pelo amplo terreno, onde, eu saberia mais tarde, acontecem feiras mensais, sempre no último domingo de cada mês, nas quais as famílias vendem alimentos típicos do Japão (sashimi, sushi, tonkatsu, yakissoba, etc.), hortaliças e objetos como souvenir. O campo de *gateball* (esporte que remete ao críquete), ainda com as poças das chuvas dos últimos dias, chamou prontamente minha atenção. Me recordo de uma foto dos meus avós maternos praticando o jogo, e fico sabendo que a prática é corriqueira na colônia, principalmente praticado aos finais de semana por *bachans* (vovós) e *dichans* (vovôs).

Percebo uma pequena movimentação vinda de duas salas justapostas, no extremo oposto ao Memorial. Me aproximo das salas e vejo um homem pintando os rodapés. Logo começo a conversar com o senhor Alcides, que me conta sobre o seu trabalho voluntário junto à Associação Japonesa, da qual é o diretor financeiro. Ele aponta o interior da dependência, e me mostra a sensei (professora) Yayoi Tao, que no momento ministrava aula de japonês (*nihongō*) para uma turma de iniciantes. O senhor Alcides pede que eu a

espere para conversar, mas, como após a primeira aula se inicia, em seguida, outra turma, agora de crianças, decido estabelecer esse diálogo em outra ocasião.

Tal oportunidade, de fato, não tardaria, visto que o dia seguinte era, precisamente, o último domingo do mês. Em 24 de abril de 2022 bem cedo me arrumo, pois precisava pegar o uber até a colônia, na parte rural da pequena cidade de Ivoti, que possui cerca de 25.000 habitantes. Ao chegar, me deparei, em um belo dia de sol, com diversas mesinhas e cadeiras de madeiras com guarda-sóis verdes, nos quais centenas de pessoas desfrutavam de petiscos, comida japonesa e um bom chope. Me atentei, na parte da manhã, para uma exibição de *Shorinji Kempo*, arte marcial japonesa que tem suas raízes nos monges do Templo budista Shaolin, na China dos idos do século VI. Esta arte, inicialmente ministrada apenas para os sacerdotes, mistura a defesa pessoal com a meditação *Zazen*.

Na parte da tarde, outra exibição de arte marcial, dessa vez o *Judô* (caminho suave), criada pelo grão-mestre Jigoro Kano, em 1882. Jigoro Kano conheceria um aluno franzino, chamado Mitsuyo Maeda, prontamente enviado para treinar com o sensei (mestre) Tsunejiro Tomita (4º dan), o menor dos professores da escola Kodokan. Chegando ao Brasil em 1914, Maeda ensinaria Judô aos irmãos Gracie e Luiz França, fundadores do Jiu-jitsu brasileiro. Nesta mesma feira, seria finalmente apresentado para a sensei Yayoi, com quem iniciaria aulas de japonês no mesmo mês e que seria (é) uma das “interlocutoras privilegiadas” (Turner, 1967; Bateson, 1936; Wagner, 1967; etc.) da pesquisa, quem me contactou, apresentou e integrou como “fotógrafo-antropólogo” (Elias, 2018) para a comunidade.

Na feira do mês de maio, realizada no dia 29, o evento se inicia com uma apresentação de um dueto de violinistas. Mais tarde os conheceria e saberia que são Haruka e Anthony Tao, filhos da sensei Yayoi. Teria a oportunidade de fotografar, filmar e ter boas conversas com elas/es em várias ocasiões. Depois, participei de uma palestra sobre “Filosofia Japonesa”, ministrada por Leonardo Kussler, com quem, a pedidos da sensei, conversara dias antes, via Meet, sobre trabalhos acadêmicos, cultura japonesa e a vida.

No início da tarde, tivemos a palestra de Ariany Steigleder, conhecida pelo codinome Nanashi⁵, sobre *cosplay*, arte performativa na qual os/as adeptos/as usam fantasias e acessórios de personagens de *animes*, neste caso, de *animes* japoneses. Nanashi, que é “peruqueira”, ou seja, trabalha profissionalmente confeccionando perucas para compor fantasias, falou um pouco da sua arte e das dificuldades do ofício, cuja demanda é bem específica e restrita e as matérias-primas dispendiosas.

No dia 26 de junho de 2022 ocorreu uma feira especial, em comemoração ao 114º aniversário da imigração japonesa ao Brasil, comemorada especificamente no dia 18 de junho, como anteriormente mencionado. Este evento teve uma ampla programação, além das já tradicionais barracas de comida e objetos japoneses. No primeiro ato, tivemos a apresentação dos *taikos*, os famosos tambores nipônicos, intercalados com apresentações de dançarinas que celebram o *Bon Odori*, festival que ocorre durante o verão do Japão, entre julho e agosto.

Depois, teve início, oficialmente, o evento, com a presença de autoridades locais (prefeito, vereadores/as, etc.) e do cônsul do Japão em Porto Alegre, Takashi Yokoyama. A monja Kokai, mestra zen-budista residente na cidade de São Leopoldo (20km de Ivoti) realizou, então, um culto matinal, abrindo as festividades.

Após a cerimônia, o agora quarteto “Tao” brinda um grande público com músicas tradicionais japonesas e canções populares brasileiras. Ainda tivemos a exibição de artes marciais como o *Judô*, *Kendô* e *Aikidô*, encerrando-se o evento com uma tradicional cerimônia do chá (*Chadô*). Esta mesma cerimônia foi por mim observada na cidade de Ipatinga, Minas Gerais, junto à minha outra interlocutora privilegiada, Yoshiko Inoue Honda, mestra nessa arte e profunda conhecedora da cultura japonesa, em geral (culinária, ikebana, origami, etc.). Além de ter presenciado tal cerimônia em 16 de janeiro de 2021, já havia realizado uma longa entrevista, em tom de diálogo, com Yoshiko, no dia 17 de dezembro de 2021. Nesta ocasião, inclusive, tive acesso a um baú com cerca de 470 fotografias, que me foi emprestado pela sua guardiã para que eu as fotografasse/reproduzisse digitalmente.

⁵ Mangá japonês, adaptado para anime em 2021. Nanashi também é um pseudônimo para o número “774” (“nana” significa “sete” e “shi” significa “quatro”).



Estas interlocuções tiveram início quando, a convite do meu cunhado (irmão da minha companheira), fui ao restaurante “Recanto Japonês Takê”, cujos proprietários são Yoshiko e seu marido. Depois, retornaria ao local para jantar com minha companheira, irmã, cunhado e sobrinhas/os, e descobriria que Yoshiko conhecia minha mãe há décadas, pois uma de suas irmãs mais jovens havia trabalhado com ela nos idos da década de 80, numa empresa nipo-brasileira chamada Cenibra. Também havia participado, a convite do casal, de uma cerimônia da *Sokka Gakkai* no dia 26-09-21. A *Sokka Gakai* é um segmento do Budismo japonês que também venera o mantra *Namumyouhourenquekyou*, o mesmo entoado na comunidade budista *Honmon Butsuryu-shu*, com quem realizei minhas pesquisas de mestrado e doutorado. Tentei obter mais informações sobre o assunto, que me interessa desde sempre, mas foi-me dito que determinados acessos só eram possíveis para adeptos/as. Não insisti, por hora, na questão.

Com as lembranças do incrível sabor e aroma do chá e dos doces que o acompanhavam, pois na cerimônia em Minas Gerais também era um dos convidados de Yoshiko, permitam-me voltar à Ivoti... Em 02 de julho de 2022 filmei e fotografei o recital de violino de Haruka, que o ofereceu às/aos amigos e parentes como forma de contradiária (Mauss, 1925) aos estímulos, tanto financeiros como morais, para sua viagem aos Estados Unidos, onde iniciará, em breve, um mestrado em música clássica.

No dia 24 de julho de 2022, fui convocado pela sensei Yayoi para fotografar e filmar o 33º Kolonistenfest (desfile do colono), que reuniu diversas famílias e grupos de descendentes de alemães, maioria na região, além de representantes da colônia japonesa de Ivoti. Após o evento, como é costume, compartilhamos uma refeição.

Na feira de julho, realizada no dia 31, tivemos duas oficinas de *Origami* (arte de dobrar papel), uma pela manhã e outra no final da tarde, sediadas na escola de língua japonesa. Intercalada a elas, realizei uma palestra sobre minha pesquisa de doutorado, o trabalho de campo com a *Honmon Butsuryu-shu*, também a convite da sensei Yayoi. Por se tratar de uma escola budista japonesa e por eu ter confeccionado um amplo acervo de fotografias de templos, pessoas e rituais no Brasil, Japão, Índia e Nepal, era grande o interesse do público local, o que me alegrou.

Entre 01 e 02 de agosto de 2022, participei, observando, fotografando e filmando, do curso de *Ikebana* (arte com arranjos florais) da mestra japonesa Tada Reishu, do estilo/escola *Sangetsu*. No primeiro dia ocorreu um grande evento no Palácio Piratini, sede do governo estadual, em Porto Alegre, com uma oficina para alunos/as pré-inscritos/as e uma solenidade com pompa na parte da noite, diante de uma ampla audiência composta também por autoridades políticas. Na tarde seguinte, a oficina se repetiu, agora com uma nova audiência, realizada na “Associação da Cultura Japonesa de Porto Alegre”, localizada na Rua Gomes Jardim, 497, bairro Santana.



No dia 21 de agosto, fui até Porto Alegre para acompanhar o último dia do 9º Festival do Japão em Porto Alegre, realizado na Academia da Polícia Militar. O evento contou com a presença de políticos/as e de um grande público, muitos/as fazendo *cosplay* de seus personagens favoritos/as. A celebração nos brindou com apresentações de *Karaokê*, coral, *Taiko*, danças *Bon Odori* e artes marciais diversas, como *Aikidō*, *Naginata* (espada samurai), *Kyudō*, *Kempō* e *Sumô*. Além disso, havia exposições de jogos de tabuleiro como o *Gō* e o *Shōji*; *Karuta* (literalmente, jogo de “cartas”); *Origami*; *Ikebana*; *bonsai*; e de escolas japonesas (*gakkō*), incluindo a de Ivoti. Em certo momento, ao entrar em uma das salas, me deparo com Igor Hideki Hatanda, mais conhecido como Takasan, membro da colônia de Ivoti. Ele me reconhece e pede que fotografe e filme seu trabalho, que consiste na arte do *Takezaiku*, arte milenar do extremo oriente conhecida por aqui como “*bambooworking*”, a confecção de objetos (especialmente chapéus) a partir dos “fios” e tramas de bambu.



UM DUPLO PERCURSO: A MONTAGEM COMO METODOLOGIA

O trabalho a que me proponho nos pós-doutorado possui, pelo menos, dois grandes desafios a serem enfrentados, que estão intimamente interligados: 1) compreender como se dá o conjunto de experiências compartilhadas entre o “fotógrafo-antropólogo” e o grupo/pessoas estudadas e, 2) a partir do estabelecimento das imbricações possíveis entre diversas formas de expressão (verbais e imagéticas-gráficas), refletir sobre o conhecimento que é por elas gerado e sobre como experimentar tal conhecimento. Dessa forma, as experimentações deste trabalho serão elaboradas a partir das minhas experiências com os *nikkeis*, superficialmente relatadas acima, e, após este percurso, o intuito é explorar as potencialidades da montagem como metodologia e epistemologia, contribuindo, assim espero, para as reflexões e tensionamentos sobre o fazer antropológico.

O primeiro desafio diz respeito especificamente à etnografia, no qual realizo um “trabalho de campo multissituado” (Marcus, 1995), exatamente por causa do caráter simultaneamente local e global das comunidades *nikkeis/decasséguis* anteriormente mencionado. Nesse processo, a noção de “experiência”, tanto a do pesquisador, quanto a dos pesquisados, será ponto basilar. Diversos autores (Ingold, 2007, 2012; Kofes, 2001,

2015; Scott, 1998; Benjamin, 1987, 1994) buscaram refletir sobre o(s) lugar(es) das narrativas etnobiográficas na pesquisa, ao ponderar que elas partem da experiência de interlocutores privilegiados, mas se consolidam durante o período no qual o(a) antropólogo(a) se relaciona com eles. Para Ingold (2012), a etnografia, assim como a antropologia, é transformacional, isto é, o etnógrafo seria influenciado pela sua “experiência” e isso refletiria no seu futuro trabalho, complexo e exigente. Na mesma direção, Scott (1998, p. 300) propõe trazer à tona histórias não convencionais, sugestão com a qual dialogo, já que possuo o intuito de elucidar as narrativas dos *nikkeis*, ao propor que estas são realizadas de perspectivas ou pontos de vista fundamentalmente distintos (indivíduo/grupo, homens/mulheres, profissionais/amadores, mestres/alunos, etc.), nenhum dos quais completos ou verdades irrefutáveis.

Benjamin (1994, p. 204-205) nos dirá que o ato de contar histórias “sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. Nesse movimento do (re)contar, os ouvintes seriam, também, elos fundamentais, visto que ao escutar as histórias adquirem, de certa forma e espontaneamente, o dom narrativo de recontá-las. Adiciono, nesse caso, a forma como eu mesmo recontarei tal conjunto de vivências com os *nikkeis*, antropograficamente. Para Kofes (2015) é necessário, afinal, enfrentar o desafio de compreender o estatuto das narrativas biográficas na Antropologia e contestar o uso apenas instrumental das histórias de vida nas etnografias antropológicas. Assim, a autora (2001) propõe o uso dos conceitos “*etnografia de uma experiência*” e/ou “*etnobiografia*” como exemplares para sugerir que uma narrativa biográfica pode ser, propriamente, uma narrativa etnográfica.

O intuito, portanto, será o de dar relevo às experiências de vida das/os interlocutoras/os privilegiadas/os, expressas a partir das narrativas acessadas por meio da etnografia, realizada com uma intenção biográfica. Tais reflexões levantam importantes questionamentos, 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 experiências e percepções em campo, incorporando, efetivamente, a presença dos meus interlocutores? Como, dessa forma, tratar as narrativas e histórias de vida?

Na tentativa de solucionar essas indagações, pretendo investir no conceito de “fotoetnobiografia” (Elias, 2018), cunhado a partir da justaposição de dois vocábulos:

“etnobiografia” (Kofes, 2015, Gonçalves, 2015, Cardoso, 2015), que por si já é a *montagem* formada pelos termos “etnografia” e “biografia”; e “fotobiografia” (Bruno, 2009), que consiste na junção das palavras “fotografia” e “biografia”. Dessa forma, a noção de “fotoetnobiografia” terá maiores desdobramentos ao longo desta pesquisa, cujo intuito será o de definir os parâmetros relacionais presentes no *estilo de vida* dos *nikkeis*, levando em conta um trabalho etnográfico composto por um ritmo binário: 1) estabelecerei interlocuções com grupos de *nikkeis* dando atenção às pessoas com alta senioridade e experiência, aptas a falarem e a serem ouvidas dentro da comunidade. A partir daí, as narrativas serão mediadas por um conjunto de fotografias pessoais escolhidas pelos (as) mesmos (as) interlocutores (as), que irão narrar as suas trajetórias de vida a partir dessas imagens. 2) Irei coletar outros relatos orais, elaborar cadernos de campo e produzir imagens (principalmente fotos, mas também vídeos) que carregarão uma memória para a comunidade estudada, estabelecendo por meio desse material as minhas próprias narrativas e percursos de exploração visual, com o intuito de dar a ver o *estilo de vida* dos *nikkeis*.

Em relação às narrativas realizadas a partir e por meio das fotografias, Barbosa (2016, p. 191-194) atentar-se-ia para o fato delas, como objetos (físicos ou digitais), poderem ser “manuseadas, carregadas, tocadas, possuídas, amadas e odiadas” e de poderem criar relações sociais ao passar “de mão em mão”. Ao apresentar uma análise que evoca o poder da foto “em provocar uma experiência (olhar, tocar e imaginar a partir da foto) a partir de outra que a gestou (olhar, imaginar, enquadrar e produzir a foto)”, a autora revela a existência de uma relação entre experiência e memória na fotografia, que é intensificada pelas articulações entre o desejado e o vivido. Isso significa que “a experiência cotidiana alimenta a construção de uma memória coletiva do que se viveu e um desejo de futuro que só é possível a partir de um movimento imaginativo”, sendo que tal imaginação é pensada como ato criativo no movimento dessas articulações. “Há questões que não podem ser apreendidas das imagens em si, mas sim a partir das falas sobre elas. Nesse caso, olhar não dá conta da experiência que a imagem fotográfica possibilita”.

A partir dessas reflexões, concluir-se-á que os atos de fotografar e de filmar servirão como intermediadores das relações de campo, um papel que assumem desde os primórdios da antropologia, conforme já nos demonstraram importantes autores (Samain, 1994, 2000, 2001; Caiuby Novaes, 2015, 2016; Edwards, 1999, etc.), mas também que

será por meio das imagens que se construirá o saber antropológico. Com isso, novas indagações surgem: será que meus interlocutores escolherão imagens que relacionam as suas trajetórias (biográficas) com o *estilo de vida* da comunidade na qual se inserem, estabelecendo, portanto, um entrelaçamento entre indivíduo e coletivo, entre pessoa e grupo? Como se dará a construção desse conhecimento compartilhado a partir de elementos heterogêneos (narrativas orais, escrita, imagens, etc.)?

O segundo momento da pesquisa, no qual começo a adentrar, embora as pesquisas de campo prossigam, consistirá no trabalho pós-campo, fase na qual o pesquisador começará a tecitura desses diversos elementos coproduzidos, a sua “antropografia”. Aqui, serão acionados os conceitos de “experimentação” e “invenção”. O primeiro é defendido por Ingold (2015, p. 43-44), quando nos diz que a experimentação é “tão fundamental para a investigação antropológica quanto o é para as formas de vida que ela busca entender” e que a natureza experimental da antropologia deve ser algo a ser comemorado, ao invés de encoberto.

Já o conceito de invenção é bem definido no dicionário Houaiss, como “coisa imaginada que se dá como verdadeira; invencionice, fantasia” ou “o que não pertence ao mundo real; imaginação, fábula, ficção, engano”. Contudo, Wagner (1981, p. 19-20) irá propor que lidemos “satisfatoriamente com a invenção”, tomando tal conceito de maneira positiva, isto é, como uma capacidade criativa e característica inerente a todos os humanos, e não como mera fantasia falaciosa. A partir dessas noções, a ideia para a produção da “antropografia” é a de dispor as diversas formas de narrativas e grafias, sejam elas produzidas pelo antropólogo e/ou pelos nativos, de forma relacionada.

Esses movimentos e entrelaçamentos entre os sujeitos implicados na pesquisa ressaltarão novamente as potencialidades da montagem, capaz de, mais do que unificar, dispor a etnografia (experiência) e a tecitura antropográfica (experimentação) em uma malha, elencando uma ligação formal-estrutural entre ambas. Dessa forma, ao considerar os elos possíveis entre os conceitos de “experiência” e “experimentação” (que requerem do pesquisador uma capacidade inventiva), a montagem irá gerar experimentos verbos-visuais a partir das vivências de campo. Nesse sentido, pretendo agir como o *bricoleur*, de Lévi-Strauss (1962, p. 32), personagem formulado pelo antropólogo para demonstrar que o pensamento selvagem também é uma forma de saber, por ele nomeada como “ciência primeira”, ao invés de “ciência primitiva”. O *bricoleur* age, dessa forma, por meio de (re)arranjos e de (re)montagens, isto é, “sem jamais completar seu projeto, o

bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si” (Lévi-Strauss, 1962, p. 34-37). O próprio fazer etnográfico também não se constitui como uma tarefa semelhante? Como espectador-ouvinte, o “fotógrafo-antropólogo”, ao confeccionar a sua “antropografia”, também não é um coautor e um narrador de tais experiências de vida?

A referida figura servirá, portanto, como vigorosa metáfora – ou *tropo*, como nos dirá Wagner (1981) – para pensar a montagem no sentido expandido aqui proposto. Inclusive, considero uma associação possível e potente entre a noção de *bricoleur* (Lévi-Strauss, 1962) com os conceitos de montagem (Warburg, 1929; Eisenstein, 2002a, 2002b; Didi-Huberman, 2009, 2010, etc.), trapeiro (Benjamin, 1994), – aquele que segue os rastros e os vestígios, utilizando-se dos restos, recolhendo tudo aquilo que foi destruído e questionando uma história ortodoxa dos eventos e evidências hegemônicas –, e, em última instância, de “quimera”. Severi (2007) definirá a “quimera” a partir dos motivos gráficos cunhados nas sociedades por ele denominadas como de tradição oral. Assim, nos mostra que uma quimera é uma imagem composta por características e traços heterogêneos, provenientes de seres (animais e/ou espíritos) distintos. Além disso, tais imagens possuem como atributos serem formadas por um número restrito de traços, com poucos detalhes, o que exige que o observador complete os elementos faltantes na imagem, sendo que o princípio da quimera consiste exatamente nessa operação mental, que não deixa de ser, consequentemente, uma montagem visual de dois elementos distintos.

Não seria a própria metáfora uma montagem de ideias e de pensamentos? Bruno (2009) nos dirá, nesse sentido, que é comum termos uma visão distorcida e reduzida do conceito de montagem, que pensamos ser reservada ao universo cinematográfico. Segundo a autora (Bruno, 2009, p. 77), “o fato de o termo evocar logo uma operação decisiva da arte cinematográfica, não deve, no entanto, significar a necessidade de confiná-lo neste único universo cultural e no horizonte deste singular suporte imagético”. Isso porque “tratamos da ‘montagem’ de uma peça teatral, da ‘montagem’ de um jornal ou revista, da ‘montagem’ de uma joia, da ‘montagem’ de uma empresa, da ‘montagem’ de um governo, de uma equipe de futebol, de uma barraca ou de uma lona de circo”.

Portanto, pensar a partir desta definição permite tomar o próprio campo como uma montagem experiencial: o etnógrafo observa, anota, ouve, fotografa, filma, desenha, conversa, gesticula, pensa, reflete, realiza performances, imagina, assim como os seus interlocutores o fazem. Colocam em jogo e compartilham, dessa forma, uma profusão de

relações e sentidos, no que anteriormente denominei de “etnografia multissensorial” (Elias, 2018), que é remontada no momento da composição da “antropografia”. Para Serguei Eisenstein (2002a, 2002b) a montagem é a metodologia para a construção não apenas do Cinema, ofício no qual obteve destaque, mas também a 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 *kabuki*, a escrita ideogramática (como o *kanji* japonês ou os hieróglifos egípcios), a poesia *haikai* e, até mesmo, a memória e a imaginação.

Além de Eisenstein, tomarei como referência mais direta para o trabalho com as imagens os importantes estudos de Warburg (2000) e as reflexões de alguns dos seus mais importantes exegetas (Didi-Huberman, 2009, 2010; Samain, 2012; Michaud, 2013). Em um dos seus inovadores projetos, denominado *Atlas Mnemosyne* (1929), Warburg reuniu cerca de 900 fotografias em um dispositivo de “painéis móveis”, constantemente montados, desmontados e remontados. Nessa obra, imagens heterogêneas (de tempos, origens e lugares distintos) dialogam entre si, formando e reformulando constelações de sentidos, ideias e sensações.

Segundo Samain, o *Atlas* (2012) consiste em um arranjo de pranchas visuais 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. Samain nos diz, seguindo os passos de Warburg, que “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Mais do que isso, ressalta que a imagem é uma “*forma que pensa*”. De fato, propor que as imagens sejam “arquivos declaradamente vivos” e “formas pensantes”, tensiona novamente o dualismo clássico entre sujeito-objeto e coloca essa miríade de elementos heterogêneos (grupo estudado, “fotógrafo-antropólogo”, narrativas, texto, fotografias, etc.) em um emaranhado (*meshwork*), como os encontrados nas relações entre as “coisas”, de Ingold (2015).

Dessa forma, é fundamental mencionar que nessa etapa da pesquisa a imagem terá um papel central na articulação dessa “antropologia gráfica” e criativa. Isso porque, como dirá Didi-Huberman (2000, p. 177-178), ela é “a montadora por excelência”, pois “desmonta a continuidade das coisas com o objetivo de fazer surgir as suas afinidades eletivas estruturais”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBOSA, Andrea. Fotografia, narrativa 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.

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).

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character. A photographic analysis*. Nova Iorque: The New York Academy of Sciences, 1942.

BENJAMIN, Walter. *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.

_____. 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.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

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.

CARDOSO, Ruth. *Estrutura Familiar e Mobilidade Social - Estudo dos Japoneses no Estado de São Paulo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1963.

CORREIA, Kyouhaku. *O que é primordial? Budismo 100 anos*. São Paulo: Editora Rmc, 2008.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Cultura e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, p. 311-373.

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.

_____. Atlas: Como llevar el mundo a cuestas?. *Sopro*, n. 41, 2010.

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.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002a.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora, 2002b.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Devolver a imagem: a fotografia como ato etnográfico. *Revista Mundaú*, n. 3, 2017, p. 106-121.

_____. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

_____. Por uma etnografia multissensorial. *Revista Tessituras*, vol. 7, n. 2, 2019, p. 266-293.

_____. Mapa visual: a (des)montagem como experimentação antropológica. *Revista Iluminuras*, vol. 21, n. 53, 2020, p. 39-66.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais. *Revista de Ciências Sociais*, n. 34, 2011, p. 107-126.

_____. *Etnografia da duração: Antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Santa Maria: Editora Palloti, 2013.

ECKERT, Cornelia. *Une Ville Autrefois Minière: Étude Anthropologique La Grand-Combe France*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Université René Descartes, Paris V, Paris, 1991.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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.

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.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; KISHIMOTO, Alexandre. Nikkeis no Brasil, decasségus no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações. *Revista USP*, n. 79, 2008, p. 144-164.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, n. 37, 2012, p. 25-44.

_____. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

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.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Estilo de vida e individualidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 33, 2010, p. 41-53.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1949.
- _____. *Tristes Trópicos*. Paris: Plon, 1955.
- MAFFESOLI, Michel. *La conquête du présent: Pour Une Sociologie de La Vie Quotidienne*. Paris: PUF, 1979.
- _____. *La Connaissance Ordinaire, Précis de Sociologie Compréhensive*. Paris: Méridiens, 1985.
- 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).
- MARCUS, George. Ethnography in/of world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, n. 24, 1995, p. 95-117.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. (Original publicado em 1925).
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: EdUSP, 2015.
- PEIRANO, Mariza. Etnocentrismo às avessas: o conceito de “sociedade complexa”. *Revista de Ciências Sociais*, vol. 26, n. 1, 1983, p. 97-115.
- RADICLIFFE-BROWN. A. R. *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SAMAIN, Etienne. 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.
- _____. 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.
- _____. 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.
- SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

SCNECK, Andréa Cristina Baum et. al. (org.). *Mosaicos de então: pessoas, fatos, lugares de memória, crônicas de Ivoti*. Ivoti: SIEHU, 2020.

SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris: Éditions Rue d'Ulm – Musée du Quai Branly, 2007.

SIMMEL, Georg. *Simmel e a modernidade*. Organizado por Jessé Souza e Berthold Oëlze. Brasília: Editora da UnB, 1998.

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

USARSKI, Frank (org.). *O budismo no Brasil*. São Paulo: Editora Lorosae, 2002.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

_____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. Estilo de vida urbano e modernidade. *Estudos Históricos*, v. 08, n. 16, 1995, p. 227-234.

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.

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