

**Entre experiências e experimentações com nikkeis no Brasil<sup>1</sup>**  
*Between experiences and experimentations with nikkeis in Brazil*  
Entre experiencias y experimentaciones con nikkeis en Brasil

**Alexsânder Nakaóka Elias<sup>2</sup>**

Universidade Estadual de Campinas

Campinas, SP, Brasil

alexdefabri@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6746-0464>

*Recebido em: 30 de junho de 2024*

*Aceito em: 30 de julho de 2024*

---

<sup>1</sup> Fonte de financiamento da pesquisa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, modalidade bolsa PDJ).

<sup>2</sup> Pesquisador do NIISA/Unimontes, Montes Claros, Minas Gerais/Brasil. Também é pesquisador associado do Navisual (UFRGS), Lágrima (Unicamp) e Leppais (UFPeI). Docente e pesquisador, pós-doutor (2023) em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS)

## Resumo

Este trabalho, substrato do pós-doutorado que realizei junto ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) com financiamento do CNPq (PDJ), busca dar a ver comunidades e interlocutores/as *nikkeis* no Brasil, a partir da produção de diários escritos, fotografias, filmagens e gravações de áudio. Aqui, a questão central será investigar como relacionar as experiências estabelecidas em campo, a partir da produção de múltiplas grafias e narrativas, para compor e experimentar o saber antropológico. Logo, o procedimento da montagem se fará duplamente potente. Primeiramente, porque tomá-la como um modo de pensamento *sui generis* é instigante para relacionar elementos heterogêneos dentro da “antropografia” (Ingold, 2015). Além disso, buscarei estabelecer um conhecimento por e com imagens, que será obtido a partir de experimentações gráficas e multissensoriais.

**Palavras-chave:** *Nikkeis*; Antropologia da Montagem; experiência; experimentação; Antropologia Visual.

## Abstract

This work, the basis of the post-doctorate I carried out at the Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) with funding from CNPq (PDJ), seeks to reveal *nikkeis* communities and interlocutors in Brazil, based on the production of diaries writings, photographs, filming and audio recordings. Here, the central question will be to investigate how to relate experiences established in the field, based on the collection and production of multiple spellings and narratives, to compose and experiment with anthropological knowledge. Therefore, the montage procedure will be doubly powerful. Firstly, because taking it as a *sui generis* mode of thought is instigating to relate heterogeneous elements within “anthropography” (Ingold, 2015). Furthermore, as I will seek to establish knowledge through and with images, which will be obtained from graphic and multisensory experiments.

**Keywords:** *Nikkeis*; Anthropology of Assembly; experience; experimentation; Visual Anthropology.

## Resumen

Este trabajo, base del posdoctorado que realicé en el Núcleo de Antropología Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) con financiamiento del CNPq (PDJ), busca revelar comunidades e interlocutores *nikkeis* en Brasil, a partir de la producción de escritos diarios, fotografías, filmaciones y grabaciones de audio. Aquí, la cuestión central será investigar cómo relacionar experiencias establecidas en el campo, a partir de la recolección y producción de múltiples grafías y narrativas, para componer y experimentar con conocimientos antropológicos. Por tanto, el procedimiento del montaje será doblemente poderoso: primero, porque tomarlo como un modo de pensamiento *sui generis* instiga a relacionar elementos heterogêneos dentro de la “antropografía” (Ingold, 2015). Además, buscaré establecer conocimientos a través y con imágenes, que se obtendrán a partir de experimentos gráficos y multisensoriales.

**Palabras clave:** *Nikkeis*; Antropología del Montaje; experiencia; experimentación; Antropología Visual.

## PREÂMBULO:

O presente artigo<sup>3</sup> corresponde a um breve substrato da minha pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias *nikkeis*”, que desenvolvi junto ao NAVISUAL, no PPGAS/UFRGS<sup>4</sup>, entre 2021-2023. O intuito, aqui, é oferecer algumas propostas teórico-metodológicas e experimentais a partir das relações construídas com grupos de *nikkeis-decasségus*<sup>5</sup>, especialmente aqueles estabelecidos nos estados do Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Por meio dessas interlocuções, em especial com duas *sensei* (mestra, professora), Yoshiko Inoue Honda e Iaioi Tao; pretendo dar a ver as experiências de vida dessas pessoas, perpassadas pelo encontro desse duplo *ethos* (Bateson, 1936; Mead & Bateson, 1942), japonês e brasileiro.

Nesse sentido, partirei de um breve panorama do trabalho para mostrar, então, algumas experimentações verbo-visuais, ou, melhor dizendo, gráficas e multissensoriais, que têm na montagem seu ponto de convergência e ressonância. Destaco, aqui: 1) as produções audiovisuais alicerçadas no conceito de (foto)etnobiografias (Nakaóka Elias, 2018); 2) as instigantes relações entre imagem e escrita que podem ser potencializadas a partir de formas de expressão como os ideogramas, a poesia e o teatro japonês, em especial o *kanji*, o *haiku* e o *noh/kabuki*; e 3) o *kamishibai* (teatro de papel). Ao tomar como base tais experimentações, o objetivo será o de delinear algumas possibilidades analíticas, epistemológicas e reflexivas do que aqui nomeio de uma “Antropologia da Montagem”.

## ESBOÇANDO, OU, “MONTANDO” O CAMPO DE PESQUISA:

No projeto de pós-doutorado submetido à UFRGS e ao CNPq, o meu intuito era o de realizar etnografias multissituadas (Marcus, 1995) com japoneses/as de São Paulo,

---

<sup>3</sup> Este artigo consiste em um versão revisada e expandida da comunicação homônima por mim apresentada na XIV Reunião de Antropologia do Mercosul, realizada entre 01 e 04 de agosto de 2023, na Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro), no GT “Antropologia (Áudio)Visual do analógico ao digital: práticas etnográficas e estratégias teórico-metodológicas com/por imagens”.

<sup>4</sup> A pesquisa contou com o auxílio de uma bolsa PDJ do CNPq.

<sup>5</sup> Para saber mais sobre as distinções e possíveis aproximações entre os conceitos de “*nikkeis*” e “*decasségus*”, ver Hikiji e Kishimoto, 2008.

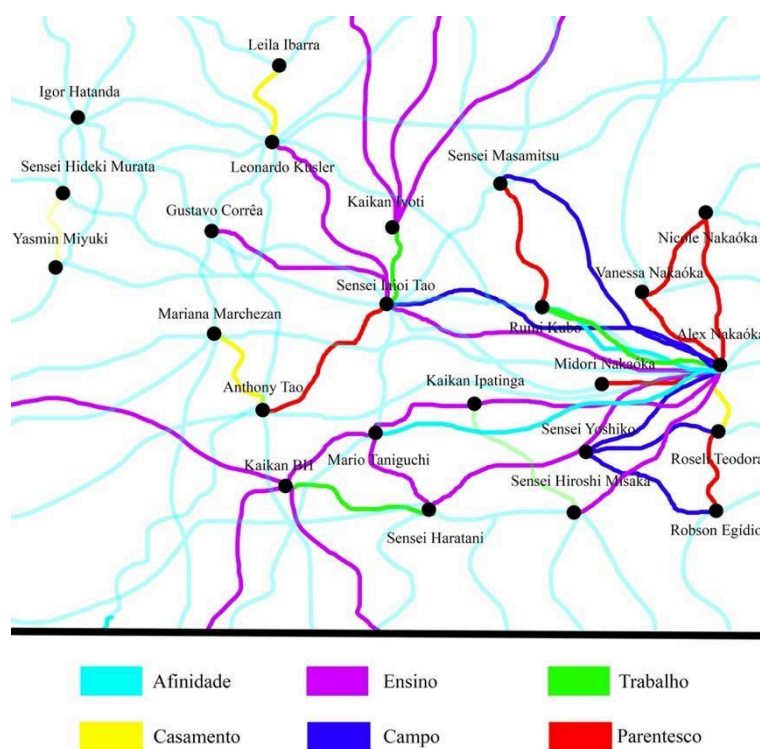
Paraná e Rio Grande do Sul, buscando definir os fluxos e o *ethos* que aproximava os *nikkeis* no Brasil. Contudo, o início do trabalho se deu ainda no período de pandemia (2021), contexto que limitou o contato presencial, tendo voltado meu foco de pesquisa para o “Centro Cultural Internacional *Tikufukai* no Brasil”, na cidade de Ipatinga, localizado no Vale do Aço, Minas Gerais, região onde nasci e na qual habitava durante a quarentena. O Centro é de responsabilidade da atual presidenta, Yoshiko Inoue Honda, e do seu companheiro, João Satoru Honda. A *sensei* Yoshiko é mestra nas artes do *ikebana* (arranjos florais ou “arte da subtração”), *origami* (arte de dobrar papel), pintura com tinta (*sumiê*), caligrafia e idioma japonês, cerimônia do chá (*chadô*), dança japonesa (*bon odori*), além de manter um (delicioso) restaurante, o “Recanto Japonês Takê”.

Após a estabilização do estado pandêmico e a gradual abertura para o convívio presencial, me mudei para a região metropolitana de Porto Alegre (RS), tendo direcionado a minha atenção para a maior colônia japonesa do estado, localizada na cidade de Ivoti, que abriga um Memorial da Imigração com objetos e imagens doadas pelas famílias pioneiras; além de uma escola de japonês (*gakkô*) e um amplo pátio, local onde acontece, mensalmente, uma feira com produtos agrícolas, comida típica e exposições culturais. A confecção do que venho chamando de um “duplo diário de campo”, escrito e gráfico (composto por fotografias, vídeos e áudios), tem início nesse “Memorial”, localizado próximo das habitações para onde, a partir de 1966, 26 famílias se estabeleceram. Depois, juntaram-se a elas mais 19, totalizando 45, que adquiriram 37 lotes, formando a Colônia Japonesa de Ivoti. Cada família possuía inicialmente cerca de 5 hectares, cultivando, no começo, uvas do tipo Itália. Os 200m<sup>2</sup> construídos do Memorial – que se situa entre as ruas *Monte Fuji* (montanha/vulcão sagrado no Japão) e *Sakura* (árvore símbolo do país) e possui arquitetura em estilo japonês –, assim como os 900m<sup>2</sup> do entorno, reúne fotografias vernaculares, 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 (Japão), estado coirmão do Rio Grande do Sul, com 81 peças representativas da economia e da cultura, como cerâmicas e outros objetos.





Feiras mensais ocorrem, faça chuva ou faça sol, sempre no último domingo de cada mês. Nestas ocasiões, as famílias da comunidade vendem alimentos típicos, hortaliças e objetos como *omiyage* (*souvenir*). Foi nesse local, especificamente no *gakkō*, que conheci minha segunda “interlocutora privilegiada” (Nakaóka Elias, 2018), *sensei* Iaioi Tao, pessoa articulada e com alta capacidade narrativa, à lá Nikolai Leskov, de Benjamin (1936). Foi ela quem me recebeu, apresentou e integrou como “fotógrafo-antropólogo” (Nakaóka Elias, 2018) junto à comunidade. A partir do meu contato com essas interlocutoras, portanto, conheci muitas outras pessoas, formando um *meshwhork* (Ingold, 2012), cuja representação apresento, abaixo:



Dentre as tantas vivências em campo, destaco o dia 26 de junho de 2022, quando ocorreu uma feira especial, em comemoração ao 114º aniversário da imigração japonesa no Brasil. Tivemos *taikō* (tambor japonês) e *bon odori* (dança japonesa); a presença de autoridades políticas e a exibição de artes marciais como o *Judô*, *Kendô* e *Aikidô*, encerrando-se o evento com uma tradicional cerimônia do chá (*chadō*). Esta mesma cerimônia foi, inclusive, observada na cidade de Ipatinga (Minas Gerais), junto à *sensei* Yoshiko. Além de ter presenciado tal evento em janeiro de 2021, já havia realizado com ela uma longa entrevista, em tom de conversa informal, no dia 17 de dezembro daquele

ano. Nesta ocasião, tive acesso a um baú com cerca de 470 fotografias, que me foi emprestado pela sua guardiã para que eu as fotografasse/reproduzisse digitalmente, inclusive servindo como uma das possíveis formas de devolutiva, uma contra-dádiva da pesquisa (Mauss, 1925). Ainda são muito vivas, em mim, as lembranças dos incríveis sabores e aromas do chá e dos doces que o acompanhavam, pois na cerimônia em Minas Gerais eu era um dos convidados da *sensei*:





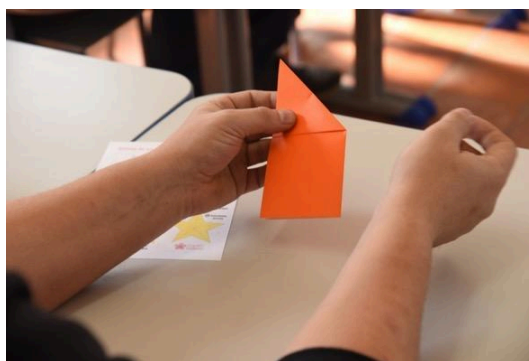
Entrevista com Yoshiko sensei e acesso ao acervo pessoal de fotografias (Ipatinga, MG).





Sequência dando a ver a cerimônia do chá (Ipatinga, MG).

Na feira de julho de 2022 tivemos duas oficinas de *origami* (arte de dobrar papel). Já entre 01 e 02 de agosto do mesmo ano, participei, – observando, fotografando e filmando –, do curso de *ikebana* (arte com arranjos florais) da mestra japonesa Tada Reishu, da escola *Sangetsu*, a convite do cônsul Takashi Yokoyama. No dia 21 de agosto, acompanhei o último dia do 9º Festival do Japão em Porto Alegre. O evento contou com a presença de um grande público, com muitas pessoas fazendo *cosplay* de seus personagens favoritos/as. A celebração nos brindou com apresentações de *karaokê*, coral, *taiko*, *bon odori* e artes marciais diversas, como *Aikidô*, *Naginata* (espada samurai), *Kyudô*, *Kempô* e *Sumô*. Além disso, houve exposições de jogos de tabuleiro como o *gô* e o *shôji* (xadrez japonês); *karuta* (literalmente, jogo de “cartas”); *origami*; *ikebana*; *bonsai*; e das escolas japonesas do Rio Grande do Sul (*gakkô*), incluindo a de Ivoti. Neste evento me deparei com o pedido de Igor Hideki Hatanda, que havia conhecido em Ivoti, e que me incumbiu de realizar um registro fotográfico do seu trabalho, que consiste na arte do *takezaiku* ou “bambooworking”.



Arte de dobrar papel (*origami*), com o *sensei* Hideki Murata (Ivoti, RS).



*Takezaiku*, com o *sensei* Igor Hatanda (Porto Alegre, RS).



Tríptico mostrando uma aula de *sumiê*, pintura e caligrafia com tinta (Ivoti, RS).

## A MONTAGEM COMO METODOLOGIA: TRÊS BREVES EXPERIMENTOS

Esta pesquisa parte de dois grandes desafios, intimamente interligados: (1) compreender como se dá o conjunto de experiências compartilhadas entre “fotógrafo-antropólogo” e o grupo/pessoas estudadas e; (2) a partir do estabelecimento das imbricações possíveis entre diversas formas de expressão, refletir sobre o conhecimento que é por elas gerado e sobre como experimentar tal conhecimento. Um trabalho, portanto, formado por um fluxo binário, ou triádico, pensando no movimento que remete ao próprio ritmo da vida, composto também pelos intervalos/silêncios. Para tanto, ofereço a seguir três breves experimentos verbo-visuais, alicerçados no conceito de (foto)etnobiografias e a partir de elementos expressivos da cultura nipônica, a saber, o *kanji/haiku/kabuki* e o *kamishibai*.

Aqui, tomo como alicerces teóricos-metodológicos especialmente dois autores: Aby Warburg, que em um dos seus 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

remontados. Nessa obra, cíclica e inacabada, imagens heterogêneas (de tempos, origens e lugares distintos) dialogam entre si, formando e reformulando sentidos, ideias e sensações. Além dele, tomarei como referência central, inclusive para pensar nas potencialidades da escrita ideogramática nipônica, as reflexões teóricas e criações audiovisuais de Sergei Eisenstein, para quem, grosso modo, “tudo era montagem”.

## EXPERIMENTO 1 – (FOTO)ETNOBIOGRAFIAS

Nesse primeiro exercício, busco estabelecer as relações possíveis entre as noções de “experiência” (Ingold, 2007, 2012; Kofes, 2015; Benjamin, 1987) e “experimentação”, a partir dos seguintes questionamentos: Quais o(s) lugar(es) das narrativas etnobiográficas na pesquisa, visto que elas partem da experiência de interlocutores/as privilegiados/as, mas se consolidam durante o período no qual o(a) antropólogo(a) se relaciona com eles? 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/as interlocutores/as?

Na tentativa de solucionar essas indagações, tenho investido no conceito de “fotoetnobiografia” (Nakaóka 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”, que consiste na junção das palavras “fotografia” e “biografia”. Dessa forma, a noção de “fotoetnobiografia” está tendo profícuos desdobramentos ao longo desta pesquisa, cujo intuito é o de definir os parâmetros relacionais presentes no *estilo de vida* dos/as *nikkeis*”.

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<sup>6</sup> 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. Nesse sentido, gostaria de citar dois trechos das narrativas de vida das *sensei* Yoshiko e Iaioi, que fazem parte de longas entrevistas (cerca de duas horas e quarenta minutos cada uma) registradas áudio-visualmente:

Meu nome é Yoshiko Inoue Honda, nasci em 09 de dezembro de 1967. Então, atualmente tenho 54 anos de idade. Vim ao Brasil com meus seis anos de idade. Meus pais chamam Kenji Inoue, hoje com 85 anos de idade; minha mãe, Kikuko Inoue, 82 anos de idade. Nasci na cidade de Shimonoseki, na província de Yamaguchi, no Japão, e viemos ao Brasil em 1973. Meu avô, pai da minha mãe, chama-se Kyoharu Ota, nome artístico Tikufu Ota; e minha avó materna Eiko Ota. Da parte do meu pai, Masadi Inoue, meu avô; e minha avó paterna, senhora Mitsuko Inoue. Eu morava, então, na cidade de Chiba, que tem um apoio da Nippon Steel, da época, né? Então era uma cidade mais siderúrgica, igual aqui, Ipatinga. Eu não me lembro muito bem da minha infância no Japão, mas principalmente eu me lembro bem das aulas de arte japonesas, porque minha avó, da parte da minha mãe, era mestre. Então eu, com meus três anos de idade, praticava já instrumento de *koto*, que é uma arpa japonesa, com três anos, quase não aprendi muito porque era pequena. E também aulas de *ikebana* com minha avó e com meu avô, que são os fundadores do Centro de Cultura Japonesa, no Japão. Então, essas aulas eram regularmente, né? Práticas. E da cerimônia do chá. Também minha avó era mestre da cerimônia do chá. Ela chamava Eiko Ota, né? Nos ensinava. As lembranças dessas artes milenares até hoje estão na minha memória e também na vida da gente... (Entrevista concedida pela *sensei* Yoshiko Honda, no dia 17 de dezembro de 2021).

Meu nome é Iaioi Rosane Ueda Tao. Iaioi porque eu nasci em março, não sei se por falta de ideias de nome. No antigo calendário japonês os nomes de cada mês tinham nomes femininos, o meu, Iaioi, foi porque nasci dia 20 de março. Começa por aí. Sobrenome de solteira Ueda, do meu pai; e Tao, do meu esposo. Tao não é chinês, é japonês (risadas)! Muitos confundem que é chinês, mas não é! É japonês! Nasci no dia 20 de março de 1965, na cidade de Cachoeira do Sul, antigamente a capital nacional do arroz, mas hoje em dia não é mais... De lá, meus pais vieram pra cá, Ivoti. Meus pais são imigrantes japoneses. Meu pai como técnico avícola veio pro Rio de Janeiro em 1956. Depois de três, quatro anos, ele veio com três amigos descendo o Brasil, nos estados, para verem onde iriam se fixar. Encontraram Santa Maria. Eu não sei se em Santa Maria acabou o dinheiro e eles foram acolhidos por um padre da igreja batista. E lá eles permaneceram por dois anos. E nessa época, toda a imigração, o governo japonês tinha o controle das entradas e sabiam onde as pessoas estavam, né? Aí, disseram: “estamos procurando um local, uma gleba de terra, onde podemos colocá-los também, se for a vontade de vocês. Aí escolheram Ivoti e se estabeleceram aqui. A minha mãe veio depois. Ela veio em 1960 com a minha avó paterna. Então, acho que minha mãe se casou com minha avó! Porque meus pais não se conheciam. É muito

---

<sup>6</sup> Opto pelo termo “histórias” para me referir às narrativas orais elaboradas pelos interlocutores, em detrimento do vocábulo “história”, diretamente relacionado ao factual e à disciplina “História”, embora tenha consciência de que este dualismo caiu em desuso e que, por vezes, “estória” tenha o significado de algo meramente ficcional, inverídico.

interessante isso, né? Só se conheciam por cartas e fotografia: “Ah, uma moça muito trabalhadora”. “Ah, ele também muito inteligente, né?”. Arranjado em partes, porque ela queria sair, 23 anos, idade já para casar, meio passando, a idade, na época. E o vizinho da minha mãe era colega de aula do meu pai. Quando ele soube pela minha avó paterna que meu pai estava procurando uma moça, ou ele ia casar com uma loira de olhos azuis, a minha vó ficou então horrorizada, olha só... Xenofobia já começa por aí, né? Porque não conhece outras pessoas de outras raças e então o pessoal fica bem assustado. “Ai, vou arrumar uma moça, espere um pouco!”. E conheceu minha mãe! E gostou da minha mãe... Ela gostou da minha mãe, então meus pais se casaram no papel. E daí a vó veio junto com a minha mãe. Imagina: a sogra trouxe a nora para dar pro filho, né? (Entrevista concedida pela *sensei* Iaioi Tao, no dia 15 de outubro de 2022).

A partir desses breves relatos, gostaria de enfatizar que a noção de “experiência”, tanto a minha, enquanto pesquisador, quanto a dos/as pesquisados/as, constitui, aqui, ponto basilar. 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. Esses movimentos e entrelaçamentos entre os sujeitos implicados na pesquisa ressaltam, novamente, as potencialidades da montagem, capaz de, mais do que unificar, dispor a etnografia (enquanto experiência) e a tecitura antropográfica (como 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 tem gerado experimentos verbo-visuais a partir das vivências de campo.

Portanto, pensar a partir desta definição expandida de montagem permite tomar o próprio campo como uma “montagem experiencial”: o etnógrafo observa, anota, ouve, fotografa, filma, desenha, conversa, gesticula, pensa, reflete, performatiza, imagina, assim como os/as seus/suas interlocutores/as o fazem. Colocam em jogo e compartilham, dessa forma, uma profusão de relações e sentidos/sensações, no que anteriormente denominei de “etnografia multissensorial” (Nakaóka Elias, 2018), que é remontada no momento da composição da “antropografia”.

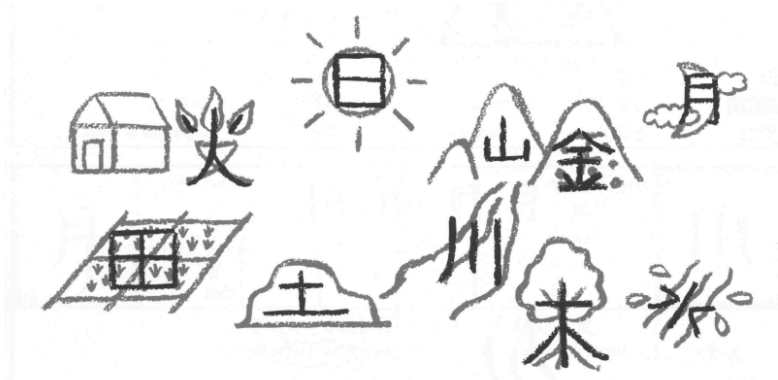
No que tange ao conceito de (foto)etnobiografia, realizei um primeiro *corte* da entrevista com a Yoshiko *sensei*, que teceu suas narrativas de vida tendo como ponto de partida seu acervo pessoal de fotos vernaculares (que posteriormente digitalizei). Tal entrevista pode ser acessada pelo link [https://www.youtube.com/watch?v=JMDU9\\_Mm0Dw](https://www.youtube.com/watch?v=JMDU9_Mm0Dw). Esta elaboração se deu a partir das intersecções entre dois tipos distintos de arquivos visuais/fotográficos, visto que eu também produzi muitas fotografias da minha interlocutora (tanto na cerimônia do chá,

quanto durante a entrevista), buscando relacionar esses dois conjuntos visuais a partir da montagem e obliterando um possível dualismo entre imagens produzidas pelo pesquisador e àquelas pertencentes aos/às pesquisados/as. Esses e outros experimentos fazem ressoar reflexões pertinentes ao trabalho *com* e *por* imagens, tais como: Quais os lugares que a fotografia (e as imagens, em geral) possui na Antropologia? O que fazer com as imagens? Como as imagens nos transmitem afetividade e nos fazem narrar? Como narrar a partir das imagens? “Como pensam as imagens e como elas nos fazem pensar?”.

## EXPERIMENTO 2 – *KANJI, HAIKU E KABUKI*

Para 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 Eisenstein (2002a, 2002b “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. De fato, o cineasta soviético formulou sua concepção “dialética” de montagem (ou montagem intelectual) partindo dos ideogramas, do poema e do teatro japonês.

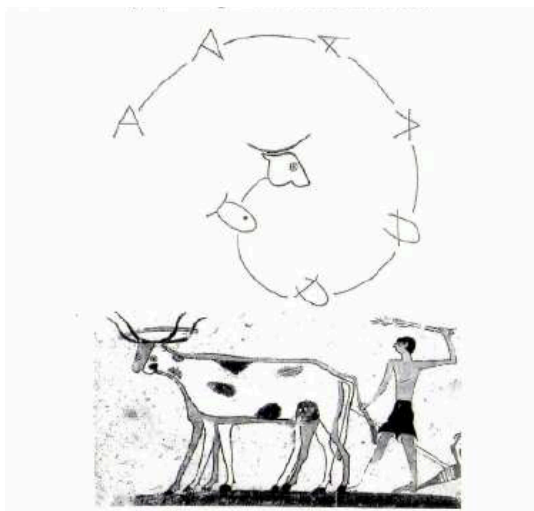
Isso porque as escritas ideogramáticas (também a hieroglífica) possuem diferenças importantes em relação à escrita fonética, visto que os ideogramas são pictóricos e cada um representa uma palavra/ideia (são icônicos). Assim, na escrita japonesa, formulações que não podem ser representadas por “um” desenho (ideograma) passam por uma espécie de montagem: a combinação de *kanjis* é fruto, portanto, de uma “montagem dialética”. Na imagem a seguir, temos, por exemplo, as re(a)presentações visuais de ideogramas básicos como fogo (火), sol (日), montanha (山), lua (月), campos de arroz (田), rio (川), árvore (木) e água (水), nas quais as relações com as coisas/objetos representadas são elementares:



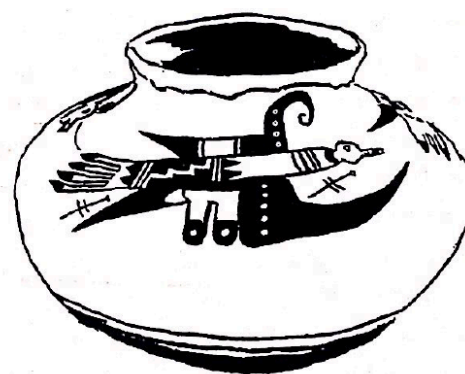
Contudo, é importante destacar que a escrita japonesa não se constitui inteiramente como ideogramática (ou como justaposição de imagens), sendo que tal designação serve melhor à escrita chinesa antiga, que cedeu seus caracteres ao *kanji*. Enquanto o chinês antigo não é uma língua flexional e cada signo escrito representa “uma coisa entre coisas”, uma unidade de sentido relativamente autônoma (e não uma junção de vários morfemas que, se considerados isoladamente, são desprovidos de sentido), a escrita japonesa, num dado momento (749 d. C-1185 d.C), necessitou da criação de sistemas silábicos (*hiragana* e *katakana*) auxiliares, surgidos como simplificação dos *kanjis*. Enquanto o *hiragana* é utilizado para possibilitar a transcrição de desinências próprias da língua japonesa e representar termos nativos, o *katakana* é utilizado para representar, por exemplo, onomatopeias e estrangeirismos. A inovação linguística da escrita japonesa (em relação ao chinês antigo) é, certamente, um elemento importante para compreensão dos *haiku* (como jogo da métrica dos versos, portanto, da sonoridade silábica, ou dos “ons”) e contribui com o próprio conceito de “montagem” aqui explorado, uma vez que agrega mais um sentido (o sonoro) às imagens poéticas dos ideogramas.

Ingold (2015), em “Sete variações sobre a letra A”, nos mostra que os caracteres do alfabeto grego-romano também possuíam, em sua gênese, uma ligação visual/gestual com aquilo que nos era apresentado. Indo além desta reflexão, Carlo Severi nos revela o instigante conceito de “imagens quiméricas”, que tem seu alicerce empírico nos rituais xamânicos por ele pesquisados. Ao partir da análise do grafismo ameríndio, o autor mostra que tais quimeras se apresentam como “imagens complexas”, levando em conta a abordagem iconológica proposta pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg. Os ideogramas japoneses seguem a mesma proposição, comportando-se como imagens

dialéticas e complexas, que unidas formulam conceitos, nos apresentam ideias, constituindo não somente uma simples adição de termos, mas conformando algo exponencial:

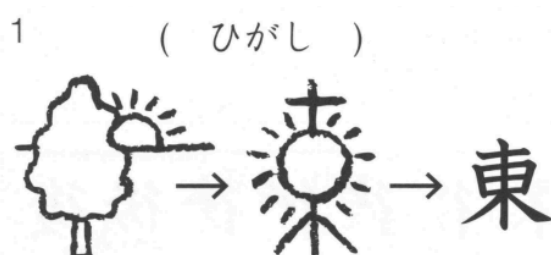


Evolução(?) da letra A, que em sua gênese re(a)-presentava a cabeça de um boi (Ingold, 2015).



Pássaro-serpente hopi, em cerâmica Policromada (Severi, 2007).

Na imagem a seguir, por exemplo, o termo *higashi* (que significa “leste”, ou “onde o sol nasce”), é a montagem da estilização dos ideogramas sol (日) e árvore (木), simbolizando os primeiros raios de sol que aparecem atrás de uma árvore.



Nihongo Challenge N4-N5 (2010)



Nihongo Challenge N4-N5 (2010)

Já na imagem acima, é claramente perceptível que o ideograma 魚, que significa peixe (*sakana*), é a estilização do ser/coisa representado. A partir desse ideograma e complexificando um pouco mais a análise, temos a composição 漁師, que significa pescador (*ryoushi*). Nessa montagem (dialética), temos o radical estilizado 水 (*sanzui*, água) e o ideograma 魚 (*sakana*, peixe) unidos, articulados com 師 (que significa *kyoushi*, professor/mestre). Sozinhos, portanto, são ideogramas que representam objetos. Quando combinados são “multiplicados”, tendo como “produto” algo que representa um conceito, “mestre da pesca”.

Para Eisenstein, a montagem deve ser tomada sob este ponto de vista, sendo o “conflito” a sua essência. A própria impressão de movimento do cinema viria dessa relação dialética entre imagens estáticas. Para ele, se o conflito entre os planos é fraco, ele não será capaz de formar um “conceito significativo”. Quando este for significativo, ele “movimentará a montagem”.

Outro exemplo é o *haiku* (*haikai*), cuja forma é análoga à estrutura do ideograma, com frases curtas que exprimem conceitos abstratos e poéticos (como se fossem planos cinematográficos), a partir de “metáforas visuais”. Segundo o autor, os/as cineastas devem exprimir ideias e contar uma história (criar uma narrativa) por meio de combinações de imagens, não de explicações semânticas. Em “A greve” (1925, 31’46”-32’20”), a montagem, analogamente aos ideogramas, combina duas imagens e cria uma “metáfora visual”, que expressa o conceito de “greve” (31’46”-32’20”).





A greve (Eisenstein, 1925).

O *haiku* é uma forma curta de poesia japonesa, conhecida no Brasil como *haikai*, cuja essência é a ideia do “corte” (*kiru*). O tradicional consiste de 17 “*on*”, dispostos em três frases de 5, 7 e 5 *on*, respectivamente. Embora o *on* seja traduzido como “sílabas”, ele funciona a partir de uma lógica distinta do alfabeto greco-romano, sendo que cada *on* pode corresponder a um caractere ou a dígrafos:

古池や蛙飛び込む水の音  
("velha lagoa", de Matsuo Bashō)

ふるいけや  
かわずとびこむ  
みずのおと

fu-ru-i-ke ya (5)  
ka-wa-zu to-bi-ko-mu (7)  
mi-zu no o-to (5)

Velha lagoa  
Um sapo salta nela  
O som da água

初しぐれ猿も小蓑をほしげ也  
はつしぐれさるもこみのをほしげなり

ha-tsu-shi-gu-re (5)  
saru mo komino wo (7)  
ho-shi-ge-na-ri (5)

O primeiro banho gelado  
Mesmo os macacos parecem querer  
Um pequeno casaco de palha

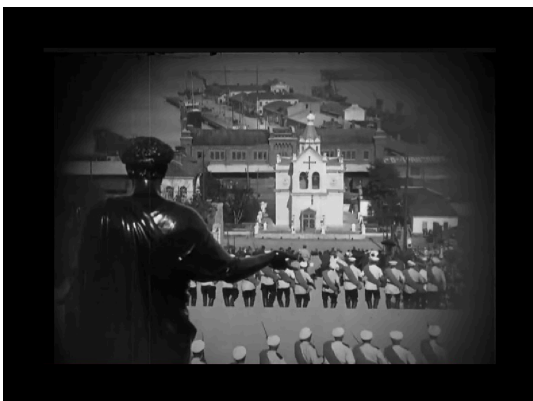
Em relação ao teatro japonês (*noh* e *kabuki*), atores e atrizes usam máscaras que não respeitam as proporções do rosto, para enfatizar determinada carga emotiva. Essa combinação, análoga às metáforas visuais dos ideogramas, consiste no mesmo elemento utilizado no cinema de Eisenstein, a partir, por exemplo, das câmeras lenta/rápida, dos

planos detalhes e/ou gerais, dos ângulos (plongée/contre-plongée), etc. Isto é notório na cena da escadaria de Odessa, em “O encouraçado Potemkin” (1925, 47’42”-54’31”):



Imagem de acesso livre na Internet







O encouraçado Potemkin (Eisenstein, 1925).

Na sequência acima, os elementos tempo e espaço são “manipulados” para determinados fins expressivos e associativos. Neste caso, as forças de repressão czaristas marcham sobre a escadaria e atiram no povo, que busca escapar pelos degraus que parecem infinitos. A montagem alterna planos abertos/gerais com enquadramentos fechados, que mostram ações isoladas e/ou detalhes, como pessoas se escondendo, sendo baleadas, guardas atirando. Os planos gerais às vezes se repetem, e essa alternância não respeita uma representação linear ou “natural” do tempo, mas constrói sentidos por meio da associação de planos. O ambiente/espaço da escadaria e o tempo para descê-la são tensionados pela montagem, assim como o teatro *kabuki* altera as proporções com suas máscaras, pantomimas e maquiagens.

Além de Eisenstein e o seu conceito de “montagem dialética”, tomo como referência fundamental os importantes estudos de Aby Warburg (2000) e as reflexões de alguns dos seus mais importantes exegetas (Didi-Huberman, 2009, 2010; Samain, 2012; Michaud, 2013). No caso de Warburg, o seu atlas de fotografias me serve de inspiração desde o início do doutorado (Nakaóka Elias, 2018, 2019), especialmente para refletir sobre as relações possíveis entre imagens heterogêneas, de tempos, lugares, estéticas, autorias e origens distintas. É o que veremos nas duas pranchas verbo-visuais a seguir, onde eu, seguindo os passos de Warburg, monto sobre o mesmo fundo, ou “mídia/corpo” (Belting, 2005, 2014), fotos vernaculares analógicas, em p/b e sépia, que fazem parte do acervo pessoal da Yoshiko *sensei*, dos idos da fundação do Instituto Tiko Fukai, em Ipatinga (MG); com fotografias em cores por mim realizadas, recentemente, na colônia japonesa de Ivoti (RS). Tal elaboração se dá a partir das intersecções desses dois tipos distintos de arquivos visuais, relacionando-os a partir da montagem e obliterando, novamente, um possível dualismo entre imagens produzidas pelo pesquisador e aquelas pertencentes aos/às pesquisados/as.



Na primeira prancha verbo-visual, temos imagens do Memorial da colônia japonesa de Ivoti por mim produzidas, mostrando objetos pessoais, ilustrações, peças simbólicas e rituais e a imagem do jardim. Já as fotos centrais, em preto e branco e sépia, são do acervo de Yoshiko *sensei* e representam a chegada dos/as primeiros/as imigrantes e o início da formação da comunidade japonesa de Ipatinga.

A segunda prancha mostra o curso de *ikebana* ministrado pela mestra Tada Reishu, em Porto Alegre, com fotografias por mim produzidas, associadas com imagens em sépia do acervo de Yoshiko *sensei*. Aqui, além das fotografias provenientes de origens, tempos e autorias distintas (produzidas pelo autor e outras de acervo), temos uma contraposição de planos e ângulos, mesclando closes e tomadas mais abertas, com ênfase nos gestos e movimentos, com fotografias tiradas em *plongée* (mergulho, de cima para baixo), *contra-plongée* (de baixo para cima) e ângulo normal, criando um “choque” entre as imagens.

Já na prancha abaixo, que apresenta a cerimônia do chá (*chadō*), temos fotografias feitas na cidade de Ipatinga, onde Yoshiko *sensei* realizou a prática, e imagens produzidas em Ivoti, onde um outro mestre realizou a mesma cerimônia. Todas as fotos foram por mim coletadas e também apresentam uma variedade de planos e ângulos, enfatizando as posturas, os gestos e os objetos presentes no *chadō*.

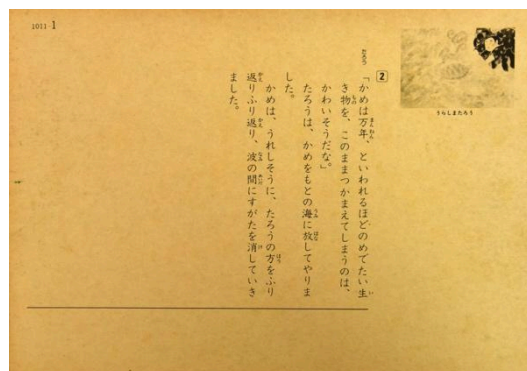


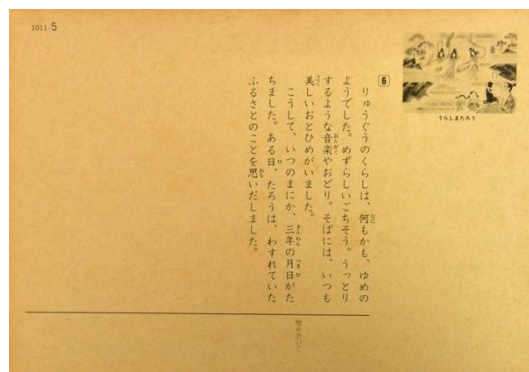
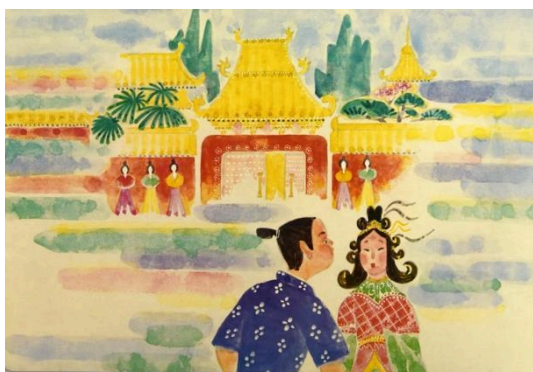
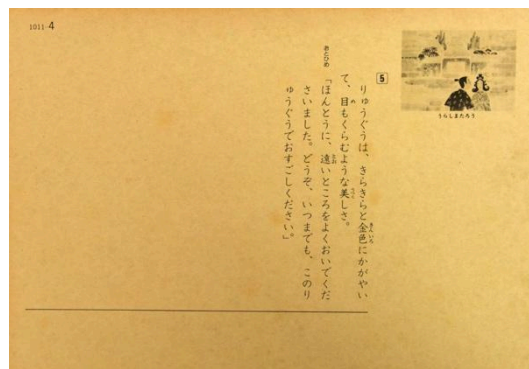
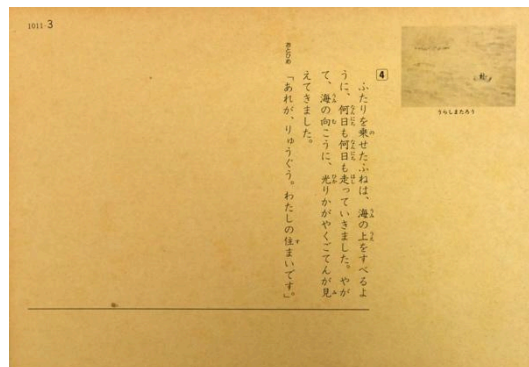
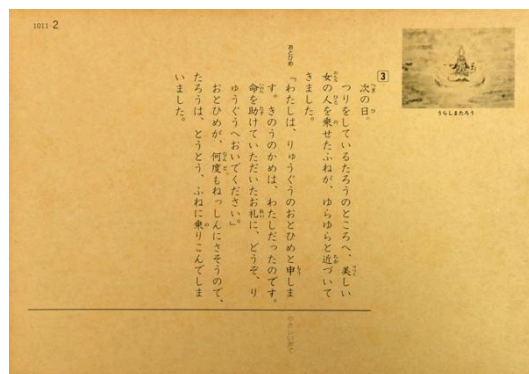
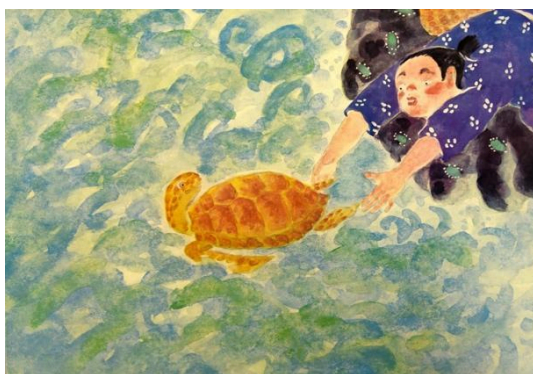
### EXPERIMENTO 3 – KAMISHIBAI (TEATRO DE PAPEL):

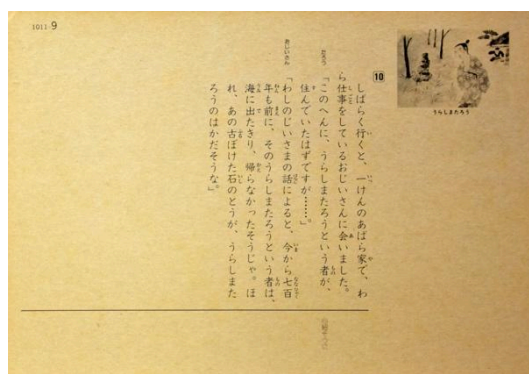
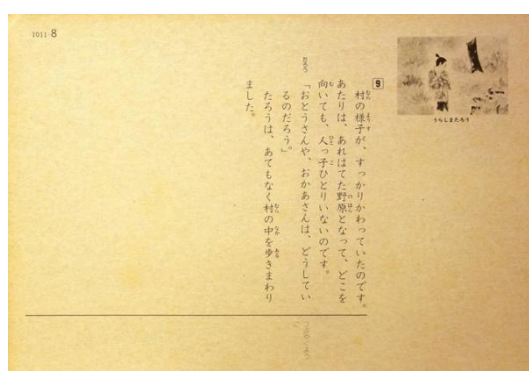
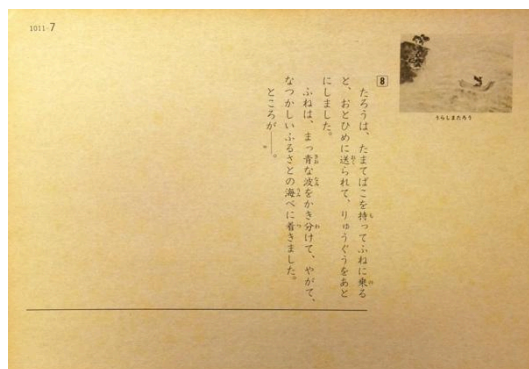
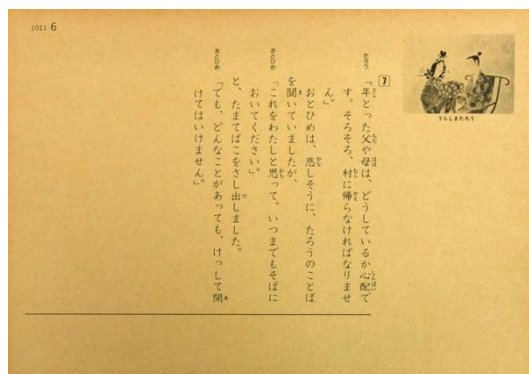
O *kamishibai* (紙芝居, literalmente, “teatro de papel”) é uma forma de contação de histórias que data do século XII, época na qual monges budistas usavam o *emakimono* (rolo de pintura) para transmitir histórias com lições de moral para pessoas predominantemente não-alfabetizadas. Essa prática, embora não muito conhecida no Brasil, inclusive é a base para o *mangá* (famoso estilo de quadrinhos japonês) e os *animês* (desenhos animados a partir dos *mangás*), que fazem parte do *J-pop*, elementos da cultura popular japonesa muito difundidos no ocidente. O *kamishibai* se caracteriza, ainda, pela associação entre as imagens/desenhos/pinturas, que ficam de um lado do suporte de papel (*kami*), com ideogramas japoneses (*hiragana* e *kanji*) que ficam na parte de trás, para que o/a contador/a os possa ler.

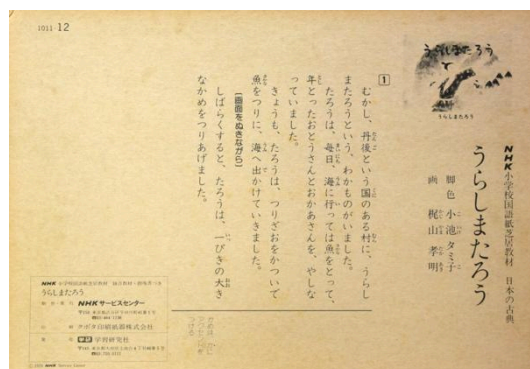
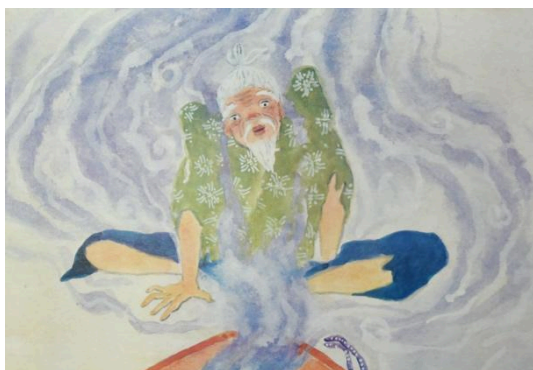
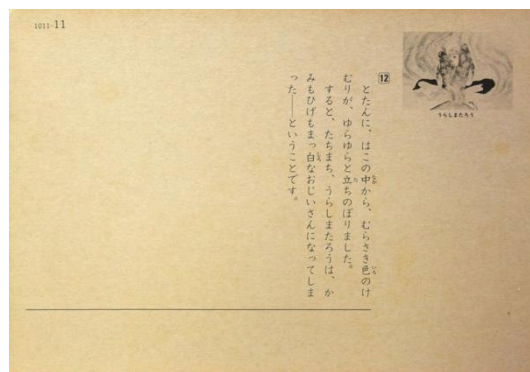
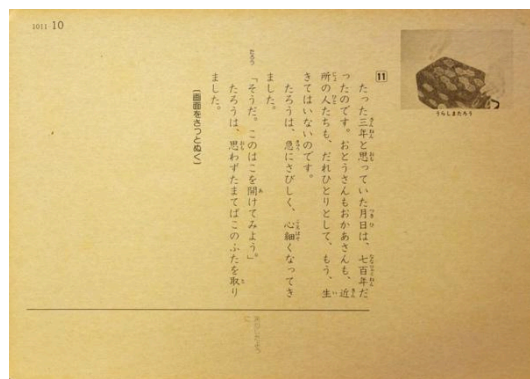
A partir do meu campo em Ivoti, tenho acessado essas histórias, visto que a *Iaioi sensei* mostra-se uma exímia mestra no *kamishibai*, narrando cada conto de forma única, em cada uma das feiras coloniais mensais. Característico desse momento, *Iaioi* acrescenta novos elementos a cada contação, considerando as reações do público presente. Além disso, narra as histórias em japonês e traduz, simultaneamente, para o português, preservando a língua, mas também tornando acessível para aqueles/as que não dominam um dos dois idiomas. Aqui, demonstro uma dessas narrativas, um primeiro experimento a partir do conceito de fotofilme, que consiste na animação e montagem de fotografias/imagens estáticas:

<https://www.youtube.com/watch?v=kmhhuaA-y6I>.









Pranchas verbo-visuais do *kamishibai*

Para a construção dessa experimentação verbo-visual, inicialmente filmei a contação de história da *Iaioi sensei* e, posteriormente, fotografei cada uma das pranchas verbo-visuais do *kamishibai*. Depois, com o auxílio de um software de edição, montei o experimento a partir da animação dessas imagens e textos estáticos, tentando seguir o ritmo e os direcionamentos das falas de *Iaioi*, com mergulhos e afastamentos, e incorporando os sons ambientes para a composição de uma paisagem sonora.

## BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este artigo, pensado e elaborado em tom ensaístico, consiste em uma primeira e, certamente, apressada tentativa de me debruçar sobre as múltiplas e ricas experiências e acervos verbo-visuais que teci junto aos/às interlocutores/as da pesquisa, a partir do contato com comunidades japonesas das quais, certamente, também faço parte não apenas como pesquisador e *outsider*. A intenção, aqui, foi a de mostrar e narrar, por meios de texto, fotografias, vídeos e sons, como se deram alguns dos muitos e instigantes encontros etnográficos.

Para tanto, tentei construir essa apresentação tendo como fundamento o potente conceito de “montagem”, a partir de três exercícios (fotoetnobiografias, *kanji/haiku/kabuki* e *kamishibai*), uma abordagem epistemológica e metodológica que busca apresentar minhas experiências de campo a partir de experimentações que levam em conta elementos fundamentais da cultura japonesa, como a escrita ideogramática, a poesia, o teatro e a contação de histórias. Ao articular textos, ideogramas, imagens e sons, almejei colocar essas diversas formas de expressão, outrora referidas como “linguagens”, em pé de igualdade, na busca por esboçar, ainda de forma incipiente, o que tenho denominado de “Antropologia da Montagem”.

## REFERÊNCIAS

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.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, 2005, p. 64-78.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, 2005, p. 64-78.

\_\_\_\_\_. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio 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.

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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *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.

DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo. *Haikai. Antologia e história (4ª edição)*. Campinas: Editora Unicamp, 2014. (Original publicado em 1990).

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.

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.

HIKIJ, 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.

Karasawa, Kasuko; Kigami, Tomoko; Mikiko Shibuya. *Nihongo Challenge N4-N5 Kanji*. Tóquio: Ask Publishing, 2010.

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.

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).

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.

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

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

**Filmografia:**

Eisenstein, Sergei. A greve. 1925. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA&t=2021s>.

Eisenstein, Sergei. O Encouraçado Potemkin. 1925. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TrEmh2UGzwI&t=3010s>.