

Glossário verbo-visual e suas múltiplas grafias

Alexsânder Nakaóka Elias¹

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas

alexdefabri@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho tem como alicerce o acervo formado por diários fotográficos, narrativas orais e cadernos de campo escritos, composto durante diversas etapas de pesquisa junto à primeira comunidade budista do Brasil, denominada Honmon Butsuryu-shu (HBS). Aqui, tendo como material central de análise um experimento etnográfico que denominei de “glossário verbo-visual”, pretendo mostrar como diferentes grafias, – a saber, a fotografia, a escrita e o desenho –, podem constituir, dentro do texto antropológico, importantes formas de conhecimento sobre a referida comunidade, sendo capazes de elucidar, tanto de forma sensível/sensorial quanto de forma inteligível, o contexto e as relações existentes no campo no qual estava inserido. Tais grafias, longe de serem tomadas a partir da ótica de um dualismo clássico entre a escrita e a imagem, serão aqui consideradas em suas especificidades características e nas relações complementares que podem estabelecer entre si, por meio do processo da montagem.

Palavras-chave: Glossário; Fotografia; Escrita; Grafias.

Abstract

The present work is based on the collection of photographic diaries, oral narratives and field notebooks that I composed during several stages of research with the first Buddhist community in Brazil, called Honmon Butsuryu-shu (HBS). Here, having as the central material of analysis an ethnographic experiment that I have called a “verbo-visual glossary”, I intend to show how different spellings – photography, writing and drawing –

1 O presente artigo é fruto de reflexões do meu doutorado em Antropologia Social pela Unicamp, com auxílio de bolsa FAPESP, que foi finalizado em maio de 2018.

can constitute, within the anthropological text, important forms of knowledge about the said community, being able to elucidate, both sensitively/sensibly and in an intelligible way, the context and the relationships existing in the field in which it was inserted. Such spellings, far from being taken from the viewpoint of a classical dualism between writing and image, will be considered here in their characteristic specificities and in the complementary relations that they can establish among themselves by means of the process of assembly.

Keywords: Glossary; Photography; Writing; Graphs.

Introdução



Imagem 1: Namumyouhourenguekyou

Fonte: Reproduzida do livro "O que é Primordial", 2008.

A imagem acima apresentada pode parecer uma forma incomum de se iniciar um ensaio sobre determinado tema. Porém, sem almejar uma síntese visual, tampouco uma leitura descritiva da fotografia em questão, é importante ressaltar que ela serve como

ponto de partida para as reflexões aqui propostas e que desencadearam (n)a criação de um experimento por mim nomeado de “glossário verbo-visual”, cujo conteúdo refere-se à minha experiência de campo em templos da religião budista *Honmon Butsuryu-shu* (HBS) no Brasil (visitados entre os anos de 2011 e 2016) e no Japão (2014), além de uma peregrinação realizada por Índia e Nepal (2014).

Ao refletir sobre a confecção deste experimento, o penso como uma montagem que envolve textos, desenhos e fotografias, o verbal e o imagético, sem investir em um dualismo, mas, ao contrário, em uma relação de complementaridade *das* e *entre* as duas formas de expressão, embora respeitando as particularidades das mesmas. Sugiro, desta forma, que a imagem é um ponto fundamental de ligação no presente estudo, pensada de forma transversal.

É necessário dizer que a experimentação verbo-visual aqui exposta é uma versão resumida da que se encontra na minha tese de doutorado (Elias 2018), defendida em maio de 2018 junto ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp. Nesta pesquisa, o ato fotográfico permeou todas as etapas de pesquisa e, sem ele, o referido trabalho não seria possível, visto que tanto na minha inserção como fotógrafo-antropólogo junto à comunidade, quanto no momento da confecção do texto-imagem (a tese, em si), a fotografia teceu os fios e as malhas do percurso, servindo como facilitadora no acesso ao campo etnográfico, como caminho visual para que o leitor adentrasse no meu tema de pesquisa, como intervalo entre os capítulos escritos ou, ainda, levantando importantes questões relativas à ordem do visual e de um pensamento e conhecimento antropológico *por* imagens.

Assim, a princípio torna-se indispensável considerar e explicitar a polissemia de significados presentes na imagem complexa que apresento como abertura desta comunicação. Essa fotografia encontra-se no livro “O que é Primordial” (Correia 2008), escrito pelo pré-pontífice *Nityuu* Correia, um sacerdote da escola do Budismo japonês HBS, que me dedico a pesquisar desde o mestrado². Tal imagem representa o cerne da comunidade, sendo considerado o título do “Sutra Lótus” – um dos milhares de ensinamentos deixados pelo Buda Histórico³ que, segundo o mito budista, habitou a

2 Também conhecida como Budismo Primordial do Sutra Lótus, escola do Budismo japonês que me dedico a estudar desde o mestrado, que realizei no Programa de Pós-graduação em Fotografia e Cinema (Unicamp), iniciado em 2011 (no Instituto de Artes da Unicamp) sob a orientação do professor Etienne Samain, antropólogo, filósofo e teólogo que dedica boa parte de sua carreira acadêmica à chamada “Antropologia da Imagem”.

3 Existem três grandes vertentes ou tradições budistas: *Theravada*, *Mahayana* e *Vajrayana*. Como uma escola do Budismo *Mahayana*, a HBS caracteriza-se, de acordo com Usarski (2002: 64), não apenas por reinterpretar elementos enraizados nos ensinamentos do Buda Histórico, mas também “pelo acréscimo de constituintes não imediatamente identificáveis nas fontes primitivas”. Assim, ao contrário

Terra, mais especificamente o subcontinente indiano, a cerca de 500 anos antes de Cristo –, considerado como primordial pela religião estudada.

Esse título em sânscrito corresponde ao mantra “*Saddharnapuṇḍarīka*” e foi traduzido para o idioma japonês pelo mestre *Nichiren Daibossatsu*, precursor da HBS e de outros segmentos da religião, como o mantra “*Namumyohourengekyou*”, que consiste para os seus seguidores na causa, essência e semente da Iluminação (ou Nirvana), objetivo maior do Budismo. O mantra e oração também é denominado pela comunidade HBS como uma imagem, e aí estão os *insights* sugeridos pela fotografia mostrada acima. Inicialmente, o *Namumyohourengekyou* é uma imagem denominada *Gohonzon*, colocada diante dos altares (*Gohonzon*) e que são o alvo de veneração em todas as cerimônias e práticas rituais. Dessa forma, ela representa o “Buda Primordial”, considerado como o “Deus” da HBS, conforme a própria designação elaborada pelos adeptos no Brasil.

Mas, além de ser a mera representação do “Buda Primordial”, esta Imagem Sagrada apresenta-se como um objeto dotado de “agência”⁴, no sentido que nos fala Alfred Gell (1998) que, de forma metonímica, também é e contém o “Buda Primordial”, sendo objeto de extrema devoção por parte dos “fiéis” (termo êmico utilizado pela comunidade no Brasil).

Além desta dupla função estabelecida pelo mantra sagrado, é fundamental dizer que esta imagem também é uma escritura. Isso porque o que é venerado pelos fiéis é o *Namumyohourengekyou* grafado em kanji, o tipo de ideograma japonês mais complexo⁵,

das escolas da tradição *Theravada*, a HBS baseia sua doutrina no Sutra Lótus, compilado na segunda metade do século IV d. C e “um dos mais citados textos da produção literária no ambiente do Budismo *Mahayana*” (Usarski 2002: 70).

4 Tim Ingold (2012: 33) fará uma crítica ao conceito de “objeto” e, conseqüentemente, de “agência” em Gell, ao afirmar que “no primeiro movimento teórico que toma as coisas para enfocá-las em sua qualidade de objeto (*objectness*), elas são retiradas dos fluxos que as trazem à vida”. Para tanto, utiliza como exemplo uma “pipa”, afirmando que “pensar a pipa como um objeto é omitir o vento – esquecer que ela é, antes de tudo, uma pipa-no- ar. E, assim parece, o voo da pipa é resultado da interação entre uma pessoa (quem a empina) e um objeto (a pipa); enquanto tal, ele só pode ser explicado imaginando que a pipa seja dotada de um princípio animador interno, uma agência, que a coloca em movimento, na maioria das vezes contrariando a vontade daquele que a empina”. Dessa forma, Ingold sugere o termo “coisa” ao invés de “objeto”, acentuando a importância das relações (*meshwork*) que ocorrem *entre e ao longo* dessas “coisas”. Neste sentido, penso em uma aproximação das reflexões de Ingold com as de Gregory Bateson (1991: 191-213, apud Samain, 2012: 26-27), quando o antropólogo britânico, ao levantar os questionamentos “será que os computadores pensam?” e “será que um cérebro pode pensar?”, nos dirá que o que pensa é o sistema, o circuito total que, no caso dos computadores, envolve também um homem e um ambiente, ou, no caso do cérebro, “o que pensa é o cérebro no interior de um homem, que é parte de um sistema que inclui um ambiente”. Ao refletir sobre as indagações de Bateson e pensando especificamente sobre as imagens fotográficas, Samain (2012: 31) afirma que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante”.

5 Além do *kanji* existem os ideogramas do tipo *hiragana* e *katakana*.

muitas vezes utilizado como arte pictórica (um desenho, propriamente), sendo que muitos artistas trabalham pintando tais inscrições. Ao apresentar tal constatação, o intuito é o de tensionar as noções de escrita e de imagem, ao perceber, neste caso, que as letras e os ideogramas também nos são dados a partir da visão, sendo percebidos como imagens antes de serem decodificados como signos/símbolos linguísticos.

No que diz respeito aos ideogramas, é fundamental ressaltar uma ligação direta entre os caracteres com o elemento visual da vida cotidiana que re(a)presentam. Anne-Marie Christin (2000, 2006) observa, ao falar do hieróglifo egípcio, que essa capacidade figurativa não é simplesmente imitativa ou representativa, levando em consideração o suporte no qual é inscrito (seja pedra, papiro, ou incluindo, a meu ver, as inúmeras telas dos computadores), o dimensionamento e a relação espacial e semântica ligada à distância que separa os signos uns dos outros, tal como ocorre nos ideogramas japoneses e chineses.

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

No caso dos *kanjis* exibidos no glossário verbo-visual, se um determinado conjunto de ideogramas significa “*hondo*” (em português, “nave do templo”), por exemplo, ele terá os formatos e os traços que remetem aos aspectos visuais de um Templo japonês. Aliás, o ideograma “本” (referente à “*hon*”) é o mesmo que está presente em “*gohonzen*” (Altar Sagrado) e *gohonzon* (Imagem Sagrada), cujo formato do desenho, isto é, a sua “montagem” que inclui os seus espaços em branco ou lacunas, mostram a forma de um Templo, com uma estrutura vertical, o telhado, a sua base e as suas paredes.

Outro exemplo interessante de ser pensado é o kanji 水, (“*ssui*”, que significa água), presente em *okoussui* (água benzida), cuja forma tem a aparência de algo fluido e líquido, lembrando os traçados de um rio. Além dele, o kanji 日 (“*ni*”, que significa sol) é formado por um traço central que representa o Sol e o quadrado que o cerca é o brilho do astro com os seus raios luminosos, presentes nos nomes dos mestres *Ibaragui Nissui*, *Nichiren* (cujo nome em japonês significa Lótus do Sol, em referência ao ensinamento budista seguido pela HBS) e *Nitiryu*⁶. Ao tomarmos outros ideogramas do glossário, temos

6 O kanji “*ni*” (sol) está presente, inclusive, na composição do nome *Nihon*, que significa “Japão”, a terra do “sol nascente”.

ainda 人 (“nin”, termo que significa “pessoa”), presente em *Ibaragui Nissui Shounin*, *Nissen Shounin* e *Nitiryu Daishounin*, na qual o traço superior corresponde à cabeça e os dois traços inferiores às pernas de um ser humano.

Ao perscrutar os ideogramas da pequena amostra apresentada no final deste ensaio é possível descobrir outros exemplos interessantes, como o *hiragana* お (“o”) que provém de “*ojigi*”, símbolo utilizado para reverência e presente no início dos termos *Odaimoku* (ensinamento sagrado), *Odyuzu* (terço sagrado), *Okoussui* (água benzida), *Omamori* (amuleto sagrado) e *Oterá* (Templo). Os formatos dos traços deste ideograma remetem a uma pessoa curvando-se em um típico gesto de devoção e saudação no Japão, sendo que a sua colocação/montagem no início dos termos em questão consiste, tanto na fala quanto na escrita, em um sinal de respeito aos objetos sagrados.

Entre imagem e escrita

Apesar da aparente obviedade da relação entre a escrita japonesa e o desenho, é importante dizer (e assumir um “erro”) que a imagem que abre a “Introdução” deste trabalho e que também foi a primeira a aparecer na minha dissertação de mestrado (Elias 2013: 43) está invertida, de “cabeça para baixo”. Este episódio, que se deu por “acaso”, passou despercebido não apenas por mim, mas pela leitura de sacerdotes da HBS fluentes no idioma japonês, além da revisão realizada por minha mãe, que morou por 12 anos no Japão e domina a leitura e a escrita do *kanji*.

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

É instigante refletir, neste sentido, na história que Kopenawa (2010: 64-70) nos conta a respeito do significado e da origem do primeiro epíteto que recebeu, “Davi”, que lhe foi dado pelos brancos. Segundo ele, tal alcunha era proveniente de “peles de imagens em que estão desenhadas as palavras de *Teosi*”. As peles de imagens, para *Kopenawa*, consistem precisamente nos nossos livros, compostos pelo que chamou de “desenhos de

escrita”. Embora *Kopenawa* afirme que, de forma distinta dos brancos, os pensamentos dos indígenas “se expandem em todas as direções e as suas palavras são antigas e muitas, vindas dos antepassados”, não precisando “armazená-las nas peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente”⁷, ele parece reconhecer a importância dos “desenhos de escrita”. Assim, ao relatar as suas experiências de vida para Bruce Albert⁸, afirma que para que os brancos possam escutar *Omama*, aquele que criou os *Yanomami*, é preciso que as palavras sejam desenhadas como as deles, em peles de imagens, “para que penetrem em suas mentes”.

Contudo, após ressaltar a relação intrínseca entre escrita e desenho/imagem, é fundamental mencionar que ao reunir estes elementos em um glossário composto por fotografias, palavras e ideogramas, não desejo afirmar uma homogeneidade desses tipos de grafias. Neste sentido, John Berger (2017: 94) é enfático, por exemplo, ao distinguir ontologicamente o desenho da fotografia, ao dizer que o primeiro consiste em uma tradução, ou seja, “que cada marca no papel é conscientemente relacionada não apenas a um ‘modelo’, real ou imaginário, mas também a cada outra marca ou espaço que já estejam no papel” e que “cada vez que uma figuração é evocada num desenho, tudo que se refere a ela foi mediado pela consciência, ou intuitiva ou sistematicamente”.

Dessa maneira, Berger (2017: 94-95) mostra que se em um desenho uma maçã é feita redonda e esférica, em uma fotografia “a redondeza e a luz e sombra da maçã são recebidas como um dado”. Tal diferença entre fazer e receber implicaria, ainda, em uma relação temporal muito distinta:

Um desenho contém o tempo de sua própria feitura, e isso quer dizer que ele tem seu próprio tempo, independentemente daquele vivido pelo que ele representa. A fotografia, ao contrário, recebe *quase* instantaneamente – hoje em dia, comumente, numa velocidade que o olho humano não é capaz de perceber... Há outra diferença importante entre os tempos contidos nos dois tipos de imagem. O artista dedica mais tempo àquilo que considera mais importante. Um rosto provavelmente contém mais tempo de feitura do que o céu acima dele. O tempo, em um desenho, se acumula de acordo com os valores atribuídos ao que é desenhado. Numa fotografia o tempo é uniforme: cada parte da imagem foi submetida a um processo químico de duração uniforme. No processo de revelação, todas as partes foram processadas pelo mesmo número de horas ou minutos (Berger 2017: 94-95).

7 Segundo *Kopenawa* (2010: 75-76), os *Yanomami* não precisam desenhar as palavras dos seus antepassados como os brancos fazem com as suas, contemplando “sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras”.

8 O etnógrafo que escreveu a obra “A queda do céu: palavras de um xamã yanomami” (2010), a partir dos relatos de Davi *Kopenawa*.

Aina Azevedo (2015, 2016) também ressalta as diferenças entre a fotografia e o desenho, pensando nas potencialidades deste último tipo de imagem para a antropologia e o trabalho etnográfico. Segundo Azevedo, existe uma diferença que seria mais da ordem da qualidade do que da quantidade entre desenho e fotografia, indo além do fato de que, com o avanço das tecnologias digitais, o uso instrumental das fotos nas pesquisas de campo torna-se cada vez mais simplificado, ou, nos termos da própria autora, “fotografamos muito mais do que desenhamos” (Azevedo 2016: 106).

Ao falar sobre a sua experiência de pesquisa junto a mulheres de etnias distintas da África Austral⁹, Azevedo diz que por meio dos desenhos realizados em campo pôde “dar conta das formas de seus gestos e de seus corpos” (Azevedo 2013: 105-107), tendo a oportunidade de responder a perguntas sequer formuladas anteriormente. Assim, a autora complementa dizendo que alguns poderiam afirmar que “a fotografia teria o mesmo efeito”, mas que não seria o caso de fotografar uma pessoa desconhecida. Para ela, a distinção entre desenho e fotografia reside no fato de que “um desenho tem a qualidade de demorar-se em sua execução”, consistindo, dessa forma, em um investimento na observação que, por alguns momentos, se detém na percepção e inscrição de elementos eventualmente desconhecidos do pesquisador. A autora prossegue a sua reflexão:

Não saber (des)escrever linearmente o que via, me impeliu a buscar outras vias de observar e descrever o fascínio causado pelas primeiras impressões daquele momento. Isso não significa que desenhar é melhor ou pior que escrever. Significa apenas que se trata de uma forma diferente e, por que não, complementar à escrita na composição do conhecimento. Cada um desses desenhos, além dos outros que também fiz em campo, delinea uma experiência, uma recordação, uma informação. São instrutivos de uma forma específica e não geral. Ou seja, não é possível dizer de maneira genérica quais motivos me levaram a desenhar e quais são as contribuições gerais positivas para fazê-lo. Há diversos motivos e diversas contribuições. E já que a tarefa de inventariar essa diversidade me parece inócua, alguns podem inclusive estar se perguntando se eu não teria chegado as mesmas conclusões sem o desenho. De fato, não se trata de defender o desenhar e o desenho como uma fórmula mágica ou um atalho para se chegar a algum lugar. No caso, não se trata de um resultado de pesquisa, mas de seu percurso e isso me leva ao diário de campo ou ao diário gráfico (Azevedo 2013: 109-110).

9 Azevedo (2013) percebeu, por meio do ato de desenhar, que as diferenças nas estampas de tecidos usados pelas mulheres da África Austral as distinguem umas das outras, assim como o fato da técnica corporal de carregar bebês nas costas permitir que tais mulheres tivessem as mãos livres para desempenhar outras atividades, como, por exemplo, carregar as malas.

Porém, ao reconhecer tais diferenças temporais e ontológicas entre o desenho e a fotografia, considero a existência das mesmas potencialidades destas duas “linguagens”¹⁰, ou melhor, “formas de expressão”, tanto na fase de pesquisa quanto na própria composição (escrita e imagética) do conhecimento etnográfico. Embora entenda o argumento de que, principalmente por conta da facilidade que temos de “confeccionar” fotografias em campo, esse tipo de imagem é tomado com certo ar objetivo e positivista, sendo mais uma possibilidade de reprodução/representação do mundo do que de uma experiência de vida, acredito que tais reflexões comparativas (entre o desenho e a fotografia) são pensadas a partir de uma visão restrita do ato fotográfico, relacionadas ao gesto *quase* mecânico de “tirar” uma fotografia, normalmente sem o domínio mínimo da técnica. Se o desenho precisa ser considerado em seu percurso e como um processo, como nos dizem Ingold (2015), Taussig (2011), Azevedo (2015, 2016) e Kuschnir (2014), sem que a preocupação esteja presa exclusivamente à técnica ou ao resultado final, por que a fotografia deve ser pensada de forma distinta?

Assim, reflito sobre a fotografia de forma expandida, em um movimento que não começa (tampouco acaba) no disparar do obturador de uma máquina profissional ou de um botão da câmera do celular. Ao contrário, considero que tal percurso envolve diversos e complexos aspectos, como o fotógrafo (e o seu *background* cultural que influencia diretamente no seu olhar e percepção), o contexto no qual se insere em campo, as complexas relações com os seus interlocutores, os (diversos) observadores da imagem, a forma como a comunidade se apropriará das fotografias e a própria maneira como o fotógrafo-antropólogo o fará.

Além disso, quando Azevedo (2016: 196) nos fala da composição de diários gráficos para pensar nas possibilidades de ampliar “as formas de notação e produção do conhecimento antropológico ao deslocarmos o texto escrito” de maneira distinta das ilustrações desenhadas de teses, livros e artigos, reconheço a mesma subutilização da imagem fotográfica em trabalhos antropológicos. Isto porque a fotografia, desde o seu surgimento coetâneo com o da disciplina antropológica, é utilizada como prova de que o antropólogo esteve em campo, sublocada para os anexos e/ou empobrecida com legendas explicativas, que, quanto maiores, mais longe estão de esgotar as aparências (ou aparições) contidas nas fotos.

Ao analisar os desenhos como “modos de pensar”, retomando os conceitos de “antropologia gráfica” (Ingold 2011, 2015) e “diário gráfico” (Azevedo 2015, 2016), é possível estabelecer, ainda, uma importante interlocução quando Etienne Samain escreve

10 Berger (2017) afirma que a fotografia é uma “meia-linguagem”, enquanto Barthes (1984) diz que uma foto é uma “mensagem sem código”.

um artigo nomeado “Vestígios de um diário fotográfico” (Samain 2016) e organiza um livro intitulado “Como pensam as imagens” (Samain 2012), nos quais levanta questões importantes sobre “como” e “por que” compor um diário de fotografias, de que forma “pensar por imagens” e descobrir “como elas nos fazem pensar”? Embora esteja se referindo especialmente às fotografias, Samain elenca reflexões fundamentais, que podem ser colocadas às imagens, em geral. Se a relação entre a escrita e o desenho é estabelecida de forma orgânica, visto que as anotações textuais e os traços são inseridos no mesmo diário de campo (Taussig 2011), isso excluiria a possibilidade de relacionar a escrita e a fotografia por meio de uma montagem cuja temporalidade é distinta, visto que os dois cadernos (o escrito e o fotográfico) são construídos de forma paralela, mas a partir d(n)a mesma experiência¹¹?

Acasos e invenções: uma metodologia da (des)montagem

Ao considerar a fotografia de forma expandida, investindo nas potencialidades que ela possui de não meramente reproduzir o mundo, mas de ser uma experiência e uma metodologia de pesquisa, que inclusive serviu como facilitadora de acesso ao meu campo (já que os próprios sacerdotes da HBS faziam questão que eu fotografasse “tudo” e que, depois, cedesse a eles as mesmas imagens que compõem atualmente o meu acervo/arquivo), é possível elencar as relações entre as várias formas de grafias do glossário, acionando o conceito de “(des)montagem”. Para tanto, tomo como referências mais diretas o historiador da arte alemão Aby Warburg¹² (2010) e o cineasta soviético Sergei Eisenstein¹³ (2002), que tinham na montagem o método para relacionar não apenas as suas imagens, mas também a composição das suas reflexões escritas (textos).

Dessa forma, levando em conta as grafias em conjunto, resalto que as fotografias

-
- 11 É importante dizer que acredito nas potencialidades que as fotografias possuem de “narrar histórias” ou, melhor ainda, de nos “fazer narrar histórias” a partir delas, assim como os filmes e os desenhos o fazem, penso, por meio de montagens e sobreposições. Se no desenho as memórias visuais podem ser inseridas sobre o mesmo plano, podemos apagar algumas coisas, corrigir outras e acrescentar novos traços; no cinema/vídeo esses arranjos se dão pela justaposição em sequência de diversos fotogramas (seja com os 24 *frames* por segundo, num processo chamado de “cadência padrão”, ou, com as novas tecnologias digitais, utilizando até 60 quadros por segundo) e, na fotografia, se dá pela composição, sobreposição e/ou sequência de imagens.
 - 12 Na obra “Atlas Mnemosyne”, Warburg (2010 [1929]) relacionava imagens heterogêneas (de tempos e locais distintos) em grandes pranchas visuais, nas quais os intervalos e as lacunas são partes fundamentais da composição para estabelecer as relações *com* e *entre* as imagens.
 - 13 Eisenstein levantou importantes contribuições teóricas não apenas sobre a montagem no cinema, mas em todas as formas de arte, tendo como exemplos, inclusive, o teatro japonês *kabuki* e o *haiku* ou *haikai*, poesia tradicional japonesa que tem como base os ideogramas (*kanji*, *hiragana* e *katakana*).

escolhidas para compor o presente experimento verbo-visual correspondem a um pequeno substrato fruto de vários processos de seleção do meu diário fotográfico (pois em cada dia de pesquisa de campo produzi um amplo número de imagens), elaborado juntamente com gravações de narrativas orais e cadernos com relatos escritos.

É importante considerar, neste sentido, que as imagens fotográficas também serviram como uma forma de “destravar a escrita”, como bem ressaltou Taussig¹⁴ (2011) sobre as potencialidades do desenho de nos fazer narrar textualmente, já que apenas após retomar o acervo visual produzido junto à comunidade HBS consegui iniciar a escrita descritiva dos termos do glossário, a partir das memórias detonadas pelas imagens.

De fato, ao elaborar um glossário verbo-visual o intuito é mostrar as possibilidades de relação entre fotografia e diário escrito, mas também refletir sobre as ligações, concatenações e nos intervalos e silêncios possíveis entre as diversas grafias que o compõem. O desafio é evitar privilegiar *ou* o texto *ou* as imagens (fotografias e ideogramas), sendo que a tenção (e a tensão) de tal escolha é colocar em diálogo e lidar com as duas formas de expressão e de conhecimento distintos, pensando-as conjuntamente e de forma a se tornarem complementares. Enquanto no texto (termos em caracteres romanos) o intuito é da ordem de descrever e analisar o contexto e o _____ momento etnográfico, ao acessar as fotografias o desejo é que o leitor (re)conheça e rememore os interlocutores, os cenários, os rituais, os gestos, as posturas e as relações.

Com as fotos busco mostrar, por exemplo, o gesto de reverência e saudação “*arigatougosaimassu*”, assim como o fiz com a estilização do ideograma *hiragana* お (“o”). Tal escolha ressalta a opção por apresentar este “dicionário visual” também como uma abstração do factual, remetendo a uma discussão do próprio lugar e da riqueza de pensar as potencialidades da imagem no diálogo com a etnografia. Em relação ao aspecto formal do experimento, enquanto os termos e descrições em letras romanas são visualizados no sentido horizontal (da esquerda para a direita) e de cima para baixo, os ideogramas japoneses devem ser “lidos” no sentido vertical, enquanto as fotografias possuem um campo de leitura rizomático e fluido.

A intenção é que as fotografias e os ideogramas não se tornem mera ilustração do

14 Michael Taussig (2011: 21) dirá que, diferentemente da fotografia, o desenho se estabelece de forma orgânica no próprio caderno de campo, *com e entre* o texto escrito, fazendo parte de um mesmo processo, enquanto a fotografia se encontra em outra esfera entre o pesquisador e o mundo, sendo a primeira um “fazer” e, a segunda, uma “tomada”. Assim como Ingold, Kuchnir e Azevedo, Taussig também se mostrará mais preocupado com o processo de desenhar do que com a técnica do desenho (embora não descarte tal importância, já que abre portas para expandir a reflexão sobre esse tipo de imagem), a mesma preocupação que movimenta as minhas reflexões sobre a fotografia como metodologia de pesquisa etnográfica, que corresponde não em uma simples “tomada”, mas também em um “ato”, um modo de pensar e de fazer antropologia.

trabalho etnográfico e, tampouco, que os textos se coloquem como simples descrição e caminho hermético de interpretação das imagens, requisitando o lugar de saberes e de formas de conhecimento não estritamente verbais e investindo na experimentação, ao acionar o conceito de “invenção”, proposto por Roy Wagner (2010):

Sendo a invenção amplamente indeterminada tanto para os antigos como para os filósofos medievais, coube à visão de mundo materialista-mecanicista, com seu determinismo newtoniano, bani-la para o domínio do “acidente”. Além disso, é claro, há a inevitável tentação de cooptar o próprio acidente (ou seja, entropia - a medida, por favor, não da aleatoriedade, mas da nossa ignorância!) para dentro do “sistema”, de brincar de cobra-cega com a “necessidade” nos estudos evolutivos, de jogar o “jogo do seguro de vida” com partículas subatômicas, de escrever a gramática da metáfora ou o braile da comunicação não verbal, ou de programar computadores para compor versos brancos (de modo quase tão ruim, às vezes, quanto se sabe que os seres humanos compõem). Mas cooptar, ou afirmar a invenção e lidar satisfatoriamente com ela são duas coisas um tanto diferentes (Wagner 2010: 19-20).

Pensando em “lidar satisfatoriamente” com a invenção, tomada por Wagner positivamente, isto é, no sentido de criatividade e de uma característica comum a todos os humanos (sejam eles antropólogos ou nativos), é importante mencionar que decidi dispor o “glossário verbo-visual” no final da tese e também deste ensaio, no lugar no qual os glossários verbais são comumente localizados em trabalhos acadêmicos. Esta opção apresenta duas intenções, a saber: 1) no limite, constitui um posicionamento no sentido político do termo, pois busca tensionar o próprio conceito de glossário explicativo embasado apenas na verbalidade da escrita e 2) a localização do experimento no final da tese, que reúne um grande número de termos e expressões na língua japonesa (e em sânscrito-pali, idioma dos primeiros textos escritos do Budismo), espalhados por mais de 400 páginas, auxilia tanto na legibilidade quanto na visualização do trabalho, pois além de explicar descritivamente os termos e expressões, traz uma abstração formal dos gestos, dos rituais e das relações observadas em campo, por meio das imagens fotográficas e dos *kanjis* (desenho/escrita).

Considerações finais

Oito anos se passaram desde a minha primeira visita à Catedral *Nikkyoji* (Templo localizado na cidade de São Paulo), realizada precisamente no dia 13/03/11. Desde então, ao ser apresentado ao sacerdote *Nityuu* Correia, foram inúmeras as experiências junto à HBS, nas quais as trocas intersubjetivas tornaram-se cada vez mais intensas e afetuosas.

Sempre com a máquina fotográfica em mãos, inicialmente era um fotógrafo compulsivo, sem quaisquer experiências com a metodologia de pesquisa etnográfica que se tornou célebre desde Malinowski (1922), a famosa observação participante. Mais do que isso, não sabia o que me esperava na empreitada que, felizmente, aos poucos se mostrou mais como uma rica experiência de vida do que como um conjunto de tarefas tediosas a serem cumpridas para conseguir um título acadêmico (primeiramente o de mestrado e, depois, o de doutorado).

A partir dessas experiências em campo, percebi e, mais do que isso, vivenciei as diversas práticas da comunidade. Essas possibilidades foram, neste sentido, intensificadas pelas potencialidades das imagens, incluindo neste íterim o poder de “detonação” mnemônica que nos é oferecido pelas fotografias. Assim, fui atrás dos gestos rituais, dos objetos sagrados, dos instrumentos musicais e das relações intersubjetivas entre os adeptos, expressas principalmente durante as diversas práticas cerimoniais, nas quais, inclusive, eu participava não apenas como *fotógrafo-antropólogo*, mas *quase* como um “fiel convertido” (termo êmico). Esse aspecto desestabilizou a dicotomia expressa no binômio sujeito-objeto ao retomar a noção de experiência (a dos meus interlocutores e a minha própria), pois, se a fotografia e o meu lugar de fotógrafo me aproximavam da figura de devoto da HBS, de forma concomitante, as experimentações com as imagens por mim realizadas no pós-campo (ou na pós-edição das fotos) me levaram para perto do lugar do *antropólogo-fotógrafo*, em uma aparente desarmonia que mantém e expressa, precisamente, a tensão mencionada.

Ao estabelecer um segundo, ou melhor, um duplo foco, que se entrelaça de forma estreita com o “tema principal” estudado, – a saber, a comunidade budista *Honmon Butsuryu-shu* –, a questão das imagens (em especial a fotográfica) se fez presente ao longo da pesquisa das mais diferentes maneiras. Dessa forma, ao partir de conceitos como “experimentação” e “invenção”, o intuito foi menos o de realizar uma crítica ao realismo e às imagens como representação dessa realidade, e mais o de dar relevo a uma “aplicação” do tipo de análise que propus. Para tanto, procurei evidenciar o enlace entre a forma e o conteúdo da tese, pensada também em sua materialidade e na relação estabelecida com o seu próprio leitor-visualizador.

É relevante dizer, nesse sentido, que o glossário verbo-visual aqui apresentado faz parte de um conjunto de experimentos elaborados para refletir sobre a importância das imagens em uma pesquisa antropológica e as possibilidades de relacioná-las entre si e com a própria escrita. Destaco, assim, a existência de dois cadernos estritamente visuais, que buscaram mostrar um conhecimento *por* imagens; a capa do trabalho feita em goma bicromatada (uma técnica histórica da fotografia), que foi acrescida com fragrância de incenso, capaz de evocar outras experiências sensoriais, como o tato e o olfato; além das fotografias justapostas e relacionadas com os textos escritos nos capítulos mais “tradicionais”.

Por fim, ao considerar a materialidade da tese, com todas as possibilidades que um volume impresso proporciona, mas sem descartar as particularidades e vantagens do artefato digital, sublinho que a imagem foi o elemento transversal em todo o trabalho, que conecta e dá relevo às potencialidades conceituais da montagem como metodologia na pesquisa antropológica. Constitui, assim, o elo entre a forma e o conteúdo, que destaca, nesse movimento, as mais variadas sensações sinestésicas (observação, olfato, tato, imaginação e sonho), além de oferecer um poderoso viés analítico para o investigador.

Glossário verbo-visual

	Arigatougosaimashita	あ り が と う 御 座 い ま し た	Saudação respeitosa de despedida, entre os adeptos da HBS.
---	----------------------	---	--

	<p>Arigatougosaimassu</p>	<p>有 り が と う 御 座 い ま す</p>	<p>Saudação respeitosa de boas-vindas, entre os adeptos da HBS.</p>
	<p>Asamaeri</p>	<p>あ さ ま え り</p>	<p>Culto Matinal (“asa” significa “manhã”; “maeri” significa “prece”).</p>
	<p>Bossatsu ou Bodhisattva</p>	<p>ぼ っ さ つ</p>	<p>Aquele que busca atingir a Iluminação, mas cujo intuito principal é o de auxiliar os demais seres a alcançarem este ideal.</p>
	<p>Butsumaru</p>	<p>打 つ 丸</p>	<p>Símbolo da HBS, instituído por <i>Nissen Shounin</i>.</p>

	Hondo	本土	Nave do Templo.
	Ibaragui Nissui Shounin	茨木日水商人	Primeiro sacerdote ou monge budista a chegar ao Brasil, em 1908. Padroeiro da HBS do Brasil.
	Ikebana	生け花	Arranjo de flores japonês.
	Enbi	塩ビ	Chapéu sacerdotal, utilizado por clérigos com elevado status hierárquico na HBS.
	Gashou	合唱	Rito/gesto manual. É a tradicional postura de reverência durante a entoação do mantra sagrado, com o <i>Odyuzu</i> entre as mãos.

	Godi Gohonzon	誤字 ご本尊	<p>Altar sagrado residencial, concedido mediante um pedido formal ao diretor de Expansão do Templo onde o fiel frequentará. O <i>Godi Gohonzon</i> tem o nome do solicitante (fiel), sendo personalizado mediante um agradecimento do devoto em forma de <i>Ofussê</i> (doação).</p>
	Goeku	越来	<p>“Culto Póstumo” ou “Culto aos Antepassados”. Como os termos remetem, consistem em cerimônias realizadas em homenagem e reverência a algum fiel falecido, com o mesmo intuito observado no Culto aos Três Grandes Mestres. A palavra “Culto Póstumo” vem do original japonês “<i>Ekou</i>”, que significa “Transferência de Virtudes”.</p>

	Gohan	ご飯	Significa “arroz”. No Brasil, o termo <i>gohan</i> é utilizado de forma distinta, pelo fato da preparação e do cozimento ser diferente do arroz “brasileiro”.
	Gohouzen	ご本然	Altar Sagrado.
	Gohouzen Gakari	御宝前掛り	Sacerdote que auxilia o celebrante das cerimônias, levando as preces, os agradecimentos e as orações póstumas feitas pelos devotos pra o Altar Sagrado. Além disso, este monge realiza o zelo do Altar, sendo responsável, por exemplo, por trocar os incensos durante as celebrações.

	Gohonzon	ご本尊	Imagem Sagrada, <i>Namumyouhouren-guekyou</i> . Manifestação do Buda Primordial.
	Gohoukou	ご奉公	Ação voluntária em prol da religião e expansão dos ensinamentos.
	Gohoumon	ご訪問	Discurso religioso proferido pelos sacerdotes nos cultos, visando o ensinamento da prática da fé.

	Gokoyuu	ご 固 有	<p>No Japão, utiliza-se o termo <i>Gokoyuu</i> para designar o sacerdote com o grau hierárquico mais elevado e o chefe religioso, que possui um mandato temporário, sendo substituído por votação entre os sacerdotes superiores. O mandato dura 03 anos e pode haver uma única reeleição direta (segundo mandato consecutivo), assim como acontece para os cargos de Arcebispo brasileiro e para os mandatos das diretorias dos fiéis dos templos, tanto no Brasil quanto no Japão. No Brasil, é chamado de Papa Budista ou Sumo Pontífice.</p>
	Goriyako	ご 利 益	<p>Em uma tradução livre, significa “bênção”. É uma prova concreta e irrefutável recebida a partir da prática de <i>Bossatsu</i>.</p>

	<p>Goyushi</p>	<p>五 油 脂</p>	<p>Toda doação voluntária, tanto em dinheiro como em objetos para o templo ou para os sacerdotes.</p>
	<p>Honmon Butsuryu-shu ou HBS</p>	<p>本 門 佛 立 宗</p>	<p>Escola do Budismo japonês pertencente à tradição <i>Mahayana</i> e que segue a linhagem do grande mestre <i>Nichiren Daibossatsu</i>. O cerne da doutrina consiste no Sutra Lótus da Lei Excelente, expresso pelo mantra <i>Namumyohourengekyou</i>.</p>
	<p>Hottoussouzoku</p>	<p>発 頭 相 続</p>	<p>Termo que designa “hereditariedade” ou “herança religiosa”, incentivada por meio de práticas de expansão da religião, como, por exemplo, a catequese budista e as passeatas por locais movimentados.</p>

	Kesa	家座	Faixa sacerdotal.
	Koromô	頃も	Batina sacerdotal.
	Kushou	苦笑	A prática do <i>Odaimoku</i> (título do Sutra Lotus), que consiste em pronunciar repetidas vezes o mantra sagrado <i>Namumyouhouren-guekyou</i> .
	Minarai	見倣い	Aprendiz sacerdotal.

	Mokkin	もつきん	Instrumento musical de percussão, composto por duas lâminas de madeira dispostas paralelamente e um bastão (ou baqueta), utilizado nas cerimônias e rituais.
	Myookooichiza	ミヨ大光一座	Livro que contém as orações de um culto da HBS.
	Namu Amida Butsu	南無阿弥陀仏	Mantra entoado pelo Budismo de Terra Pura, cuja tradução é: "Eu me refugio no Buda <i>Amida</i> ".
	Namumyohouren-gue-kyou	奈妙法蓮華經	Título do Sutra Lótus Primordial, ensinamento sagrado seguido pela HBS. Considerado a doutrina, a imagem e a escritura sagrada, manifestação do Buda Primordial.

	Nichiren Daibossatsu	日蓮大ぼつ殺	Mestre precursor da HBS e de outras escolas do Budismo japonês. Foi o primeiro a pronunciar o <i>Namumyohouren-guekyou</i> .
	Nikkyoji	に興じ	Catedral e Templo central da HBS do Brasil.
	Nissen Shounin	ニッセン商人	Corpo posterior de <i>Nitiryu</i> , fundador da <i>Honmon Butsuryushu</i> .
	Nitiryu Daishounin	日流大証人	Segundo mestre na linhagem da HBS. Considerado como o reestruturador da doutrina deixada por <i>Nichiren</i> , assim como o seu corpo posterior.

	<p>Nokotsudo</p>	<p>の コ ツ 度</p>	<p>Consiste em uma sala localizada dentro dos templos da <i>Honmon Butsuryu-shu</i>, que contém os restos de corpos exumados dos adeptos falecidos. Cada compartimento (armário) guarda as cinzas dos antepassados de uma mesma família, sendo que uma parte destas matérias é utilizada nas homenagens durante os Cultos Póstumos.</p>
	<p>Odaimoku</p>	<p>お 題 目</p>	<p>Prática da recitação do <i>Namumyohou-renquekyou</i>.</p>
	<p>Odoshi</p>	<p>脅 し</p>	<p>Significa, em uma tradução literal, “mestre budista”. Normalmente, ocupa um nível hierárquico elevado dentro da HBS, sendo o responsável por um Templo e pela instrução de jovens sacerdotes.</p>

	Odyogyo	お嬢業	Visitas assistenciais.
	Odyuzu	お数珠	“Terço budista”, objeto sagrado utilizado nos rituais.
	Ofussê	お布施	Doações ou oferendas diversas, que são realizadas pelos fiéis e admiradores. É por meio do <i>ofussê</i> em dinheiro que os templos e os sacerdotes se mantêm, financeiramente.

	<p>Okankin</p>	<p>お換金</p>	<p>Oração realizada no Altar Sagrado residencial de um fiel, na parte da manhã e da noite. Reza-se na parte da manhã, antes de sair para o trabalho, escola, compras, passeios, etc., para pedir a proteção de qualquer perigo que possa ocorrer durante o dia. À noite, a oração é feita para agradecer pelo dia que transcorreu. É recomendado ao fiel que pronuncie o <i>Namumyohou-renguekyou</i> por, no mínimo, 10 minutos a cada oração, o que corresponde a cerca de 1.000 recitações.</p>
	<p>Okou</p>	<p>お香</p>	<p>Cultos ou cerimônias cotidianas.</p>
	<p>Okoussui</p>	<p>お湖水</p>	<p>Água sagrada ou benzida.</p>

	Okussan	奥さん	Esposa de sacerdote.
	Okyuudi	お給仕	O mesmo que “Zelo”.
	Omamori	お守り	Protetor ou amuleto sagrado.
	(O)saquê	お酒	Bebida fermentada tradicional no Japão, fabricada pela fermentação do arroz e, normalmente, tomada gelada em grandes eventos, como o Ano Novo e em cerimônias de casamento. Na HBS, é utilizada em diversas comemorações e como oferenda (<i>Ofussê</i>) para o Altar Sagrado.

	<p>Oterá</p>	<p>お寺</p>	<p>Templo.</p>
	<p>Rentokuji</p>	<p>蓮 篤 二</p>	<p>Templo da HBS no Brasil, localizado em Campinas.</p>
	<p>Sangha</p>	<p>サ ン ガ</p>	<p>Comunidade budista.</p>
	<p>Siddharta Gautama</p>	<p>シ ダ ル タ ガ ウ タ マ</p>	<p>Príncipe que viveu na Índia. Após atingir o Nirvana e se tornar o Iluminado, passou a ser chamado de Buda <i>Shakyamuni</i> ou Buda Histórico, precursor da religião.</p>

	Sistema Motiyori	システム持ち寄り	Colaboração entre os fiéis na realização dos eventos nos <i>Oterá</i> .
	Sutra	ストラ	Um dos 84.000 ensinamentos transmitidos pelo Buda Histórico, de forma oral.
	Taiko	太古	Instrumento de percussão, uma espécie de tambor japonês utilizado nos cultos.
	Yorumaeri	寄る前	Culto Noturno (“ <i>yoru</i> ” significa “noite”, “ <i>maeri</i> ” significa “prece”).

	Zuikô	隨行	Sacerdote ou fiel graduado que acompanha o <i>Odoshi</i> realizador de uma cerimônia, sendo o responsável por auxiliá-lo a vestir o <i>koromô</i> (batina) e o <i>kesa</i> (faixa).
---	-------	----	---

Referências

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. 2010. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- AZEVEDO, Aina. 2015. “Diário de campo e diário gráfico: contribuições do desenho à antropologia”. *Altera Revista de Antropologia*, v. 02 (n. 02), 100-119.
- _____. “Não estava escrito, mas foi desenhado – contribuições do desenhar à antropologia”. In: *30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Paraíba.
- _____. 2016. “Um convite à antropologia desenhada”. *Revista METAgrafias*, v. 01, 194-208.
- BATESON, Gregory. 1991. *The Birth of a Matrix, or Double Bind and Epistemology*. Nova York, EUA: Harper Collins Publishers.
- BERGER, John. 2017. *Para entender uma fotografia*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- CHRISTIN, Anne M. 2000. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*. Leuven, França: Peeters-Vrin.
- _____. 2006. *A imagem reformada pela escrita*. Belo Horizonte: Brasil: Editora da UFMG.
- CORREIA, Kyouhaku. 2008. *O que é primordial*. São Paulo, Brasil: Editora Rmc.
- EISENSTEIN, Serguei. 2002 [1942]. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora.
- ELIAS, Alexsânder. N. 2013. *Imagem e memória: Por uma reconstrução do Budismo Primordial*. Dissertação de Mestrado. Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2018. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. Tese de Doutorado. Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Inglaterra: Clarendon.
- INGOLD, Tim. 2011. *Redrawing Anthropology: material, movements, lines*. Londres, Inglaterra: Routledge.

- _____. 2012. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". *Horizontes Antropológicos*, ano 18 (n. 37), 25-44.
- _____. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Vozes.
- KUSHNIR, Karina. 2014. "Ensinando antropólogos a desenhar. Uma experiência didática e de pesquisa". *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 03 (n. 02), 23-46.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1976 (original publicado em 1922). *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo, Brasil: Abril Cultural.
- SAMAIN, Etienne. 2012 (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Brasil: Editora Unicamp.
- _____. Etienne. 2016. "Vestígios de um diário fotográfico". *Revista Gis. V. 01* (n. 01), 214-228.
- TAUSSIG, Michael. 2011. *I swear i saw this: drawing in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, EUA: The University Chicago Press.
- USARSKI, Frank. (org.). 2002. *O budismo no Brasil*. São Paulo, Brasil: Editora Lorosae.
- WAGNER, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- WARBURG, Aby. 2010 [1929]. *Atlas Mnemosyne*. Madri, Espanha: Akal/Arte y Estética.

Recebido em 09 de maio de 2019.

Aceito em 15 de agosto de 2019.