



A Escola de Kyoto, a filosofia ocidental e as artes indígenas amazônicas. Triálogo para a construção de um encontro de saberes filosóficos

The Kyoto School, western philosophy and amazonian indigenous arts. A triologue toward the creation of a meeting of philosophical knowledges

José Jorge de Carvalho¹
carvalhojosejorge@gmail.com

Resumo: O modelo de diálogo entre a filosofia ocidental e a oriental parte do princípio de que a filosofia brasileira é a mesma ocidental, como se não contássemos com outras tradições de pensamento - por exemplo, as indígenas, afro-brasileiras e dos demais povos tradicionais. O artigo propõe formular as bases para um triálogo entre o pensamento ocidental, o oriental e as artes e as ciências dos indígenas amazônicos brasileiros. Para tanto, desenvolvo uma leitura estética e filosófica, inspirada nas teorias da arte e das relações entre seres humanos e natureza de Nishida e de Dogen, de uma bolsa de palma de buriti chamada darruana, confeccionada pelos Wapixana e Makuxi do Roraima. Trata-se de um artefato excepcional, trançado com uma única folha, cuja realização é uma co-autoria entre a palmeira e o artesanato indígena. Ofereço este triálogo como contribuição para a construção de uma perspectiva filosófica brasileira, distinta da oriental e da ocidental, ainda que complementar a ambas.

Palavras-chave: Triálogo filosófico; pensamento indígena; arte amazônica; filosofia intercultural - Nishida

Abstract: The model of dialogue between Eastern and Western philosophy as practiced in Brazil is based on the assumption that Brazilian philosophy is an equivalent of Western philosophy, as if we had no other traditions of thought, such as the Indigenous, Afro-Brazilians, and of the traditional peoples in general. To expand that dialogical model, I present the basis for a triologue between Western, Eastern, and Brazilian Amazonian Indians thought, arts and sciences. Thus, I

1 Professor Titular de Antropologia da Universidade de Brasília; Pesquisador 1-A do CNPq; Coordenador do INCT de Inclusão (CNPq).

develop an aesthetic and philosophical reading, inspired in Nishida's and Dogen's views on artifacts and the relations between human beings and nature, of a bag called *darruana* made of the *buriti* palm tree, crafted by Wapixana and Makuxi artisans from Roraima. This object is an extraordinary artcraft, weaved exclusively from one single leaf, whose realization in a co-authorship between the palm tree and the artisan. I bring this triologue as a contribution to the creation of a Brazilian philosophical perspective, distinct from the Eastern and the Western ones, and at the same time complementary to both.

Keywords: Philosophical triologue; Indigenous thought; Amazonian art; intercultural philosophy; Nishida.

O pensamento brasileiro entre o Ocidente e o Oriente

Segundo o procedimento acadêmico estabelecido ao longo do século XX para os diálogos do pensamento oriental com o ocidental, a Escola de Kyoto dedicou-se a absorver as bases da filosofia ocidental para expressá-la nos termos do pensamento japonês, e esse processo de comparação permitiu o desenvolvimento de um pensamento novo². Mais de um século após o seu início, o pensamento gerado em Kyoto, que era em si mesmo um exercício criativo de tradução, é agora traduzido nos termos da filosofia ocidental contemporânea, sendo contrastado, naturalmente, com o pensamento filosófico ocidental de origem. Esse movimento de zigzag comparativo estimula novas reações dos pensadores japoneses que hoje em dia se identificam como pós-Escola de Kyoto. É de se esperar também que em algum momento apareçam filósofos ocidentais dispostos a construir suas reflexões originais inspirados não somente na tradição ocidental, mas também na tradição filosófica japonesa estabelecida a partir da Escola de Kyoto.

A Universidade de Kyoto foi fundada no final do século XIX com a missão de criar um ambiente intelectual que permitisse ao Japão modernizar-se sem perder suas raízes próprias. Em torno de Nishida Kitaro desenvolveu-se um filosofar polifônico, em que a argumentação em japonês refere-se constantemente a um outro filosófico ocidental, que não é meramente copiado ou reproduzido, mas incorporado. Como sua própria obra demonstra, o ambiente de Kyoto estimulou o diálogo e o confronto de ideias da tradição intelectual japonesa com as tradições filosóficas chinesa, indiana e ocidental. Apesar de ancorado no espírito japonês, Nishida desenvolveu aquilo que Bernard Stevens denominou de pensamento mestiço, caracterizado por um ponto de vista intercultural, capaz de absorver as influências ocidentais e inovar a partir delas, porém sem perder suas raízes históricas.

2 Esta é uma edição da conferência que proferi no VI Colóquio Internacional de Filosofia Oriental da Unicamp de 2017, referente a uma das seções do texto que apresentei, tendo deixado as demais partes para uma publicação futura. Agradeço ao meu grande amigo e mestre Joaquim Monteiro pela tradução e explicação da fala de Ryosuke Ohashi que cito neste artigo; e devo também a Ohashi o estímulo e a inspiração para oferecer este esboço de uma filosofia da natureza enraizada na experiência dos povos tradicionais do Brasil.

No sentido oposto desse diálogo criativo, as universidades no Brasil foram fundadas muito tardiamente, no início do século XX, e o seu projeto político e intelectual nunca foi estabelecer diálogos entre civilizações, dentro e fora do país, mas apenas o de copiar integralmente o pensamento ocidental moderno (incluindo sua incorporação eurocêntrica do pensamento greco-romano). Destarte, salvo raríssimas exceções, a filosofia ocidental foi repatriada nas universidades brasileiras sem deixar um traço próprio. Nossa ocidentalização, neste sentido, foi muito mais severa e mais profunda que a japonesa.

Devido a esta atitude colonizada, outras duas ricas tradições orais de pensamento foram silenciadas e até hoje excluídas do nosso mundo intelectual acadêmico: as cosmovisões indígenas e as afro-brasileiras. Incapaz de dialogar em igualdade de condições com essas tradições radicalmente diferentes, o pensamento ocidental hegemônico aqui transplantado retirou o estatuto de contemporaneidade da ciência, da arte, da espiritualidade e das tecnologias tradicionais indígenas e afro-brasileiras partindo da ideia modernista linear de novidade e de superação dos modelos passados. Mais ainda, ele também reduziu a integralidade das artes e tecnologias tradicionais ao simplificar a noção das quatro causas aristotélicas apoiando-se no princípio galileano da causa eficiente.³

Com o intuito de ampliar o escopo do nosso pensamento e abrir novos horizontes filosóficos, iniciei em 2010, na Universidade de Brasília, o projeto Encontro de Saberes, movimento que coloca os mestres tradicionais indígenas, afro-brasileiros e quilombolas como acadêmicos – pensadores, cientistas, artistas, tecnólogos, líderes espirituais – em diálogo com o pensamento ocidental. Ao discutir arte e ciência ocidentais em diálogo com Dogen e Nishida, pretendo introduzir então um terceiro elemento: a arte e a tecnologia indígenas. Esta terceira perspectiva evidenciará semelhanças e complementaridades com o pensamento de Kyoto e uma relação de ambivalência com o pensamento ocidental, marcando diferenças com seu modelo hegemônico e semelhanças com seus modelos dissidentes. Tal é o caso, por exemplo, da concepção goetheana de ciência e arte, que enfrentou o modelo newtoniano e defendeu uma abordagem que denomino de epistemologia do cosmos vivo, a qual guarda similaridades tanto com o pensamento japonês quanto com os indígena e afro-brasileiro. Para tanto, apresento um objeto artesanal dos indígenas amazônicos denominado de *darruana*, uma bolsa feita com a palma do buriti cuja inteligência de concepção e integração de arte, ciência e tecnologia pode ser mais bem apreendida por meio da noção de poiese técnica de Nishida, em que as coisas feitas nos fazem.

Proponho contribuir, com a introdução de um pensamento simultaneamente não ocidental e não oriental, com uma possibilidade de expansão e enriquecimento das já tão elaboradas comparações realizadas pelos pensadores da tradição japonesa

3 Desenvolvi este tema em outro trabalho (Carvalho, 2015).

e da tradição ocidental⁴. O modelo de diálogo filosófico praticado até agora nos Colóquios de Filosofia Oriental coloca um polo estável, chamado “Ocidente”, em oposição a outro polo igualmente estável e unificado chamado “Oriente”. Antonio Florentino Neto (2009) ofereceu um quadro de alguns dos momentos mais significativos da tentativa dos filósofos ocidentais de dialogar com a filosofia do Extremo Oriente: Leibniz, Hegel, Jaspers e Nietzsche (não coincidentemente, todos alemães). Por outro lado, o mérito de autores como Kitaro Nishida e Daisetz Suzuki, entre outros, foi o de inverter essa mesma polaridade em diálogo a partir de seu lugar no polo oriental, e não mais no ocidental. No caso brasileiro, temos operado como se fizéssemos parte deste mesmo polo ocidental (Europa e Estados Unidos) quando de fato estamos em outro espaço, outra história e outra natureza. Apesar do pressuposto de que é lícito utilizarmos a gramática do pensamento ocidental como metalinguagem para contrastá-lo com o pensamento japonês (e é este mecanismo de sempre querer assumir o lugar de metalinguagem que chamamos de eurocentrismo), como pensador brasileiro não me vejo situado no mundo ocidental propriamente dito, e também não estou situado em Kyoto.

Estou no Brasil, onde temos uma ocidentalização forçada que se consolidou por meio da exclusão e do silenciamento das tradições intelectuais indígenas e afro-brasileiras. Daí poder exercitar uma triangulação comparativa. Por um lado, orientalizo Nishida ao ver em que termos ele dialoga com os filósofos e artistas ocidentais. Por outro, posso apresentar um objeto de arte e ciência dos indígenas amazônicos, e tentar compreendê-lo por meio de uma leitura nishidiana, e não mais abordá-lo como um objeto redutível à arte e à ciência ocidentais. Nesses termos, disponho-me a rebater o entendimento acerca dos princípios científicos e artísticos do pensamento dos indígenas brasileiros na perspectiva da Escola de Kyoto.

Quando a comparação é polarizada entre Ocidente e Oriente, a tendência é unificar os dois polos, como se fosse cada um deles sempre homogêneo internamente, e ambos alternando-se no contraste mútuo. A dinâmica do terceiro permite encontrar matizes, fissuras e mesmo divergências na construção do pensamento de cada um dos dois, de modo a gerar outras configurações até agora bloqueadas ou sequer imaginadas pelo modelo comparativo do diálogo. Como mostrarei adiante, o modelo de pensamento ocidental de recorte cartesiano-newtoniano, quando unificado pela polarização com o pensamento oriental, esconde, como mencionado acima, a dissidência proposta no modelo goetheano de ciência e arte. Por outro lado, a leitura do pensamento oriental na perspectiva do pensamento indígena permite identificar contrastes entre as atitudes budista e daoista que haviam sido unificadas nos modelos comparativos de Nishida e de Suzuki. No triálogo é possível experimentar com mais nitidez a alteridade; além disso, pode-se deparar com a

4 Iniciei esta proposta do triálogo ao interpretar o pensamento de Dogen à luz da filosofia ocidental e das cosmovisões xamânicas dos indígenas Tukano do Alto Rio Negro (Carvalho, 2018c).

alteridade da alteridade, pois eu me relaciono com o outro do outro, é dizer, com aquele que não se construiu como outro pela sua relação comigo, mas pelo contraste que estabeleceu com o terceiro.

Antecipando os efeitos dessa proposta de triálogo, a arte indígena não se assemelha historicamente com a arte ocidental moderna nem com a arte japonesa. Entre uma e outra, porém, ela guarda afinidades até aqui não expostas com a arte japonesa. Por este motivo, Dogen me permite falar dela com menos distanciamento que se eu utilizasse a filosofia da arte ocidental para compreendê-la. E os filósofos japoneses também poderão ver Dogen e Nishida de outro modo, sendo agora espelhados, não mais no Ocidente, como vem ocorrendo há pelo menos meio século, mas em outra civilização que não lhes é ainda familiar.⁵

Um caráter sobressalente do pensamento ocidental é o seu monologismo, para empregar um termo de Mikhail Bakhtin (2010).⁶ O padrão monológico da atitude filosófica ocidental moderna determinou, não somente a sua falta de reconhecimento de alteridades de pensamento, como também o modo como narrou a filosofia grega, apresentada como uma tradição igualmente monológica: esta foi contada como um “milagre”, como se não tivesse se apoiado em antecedentes nem recebido influências de outras tradições de pensamento. O monologismo do pensamento ocidental moderno cristalizou-se ideologicamente, então, como se fosse herança e continuidade de uma fantasiada monologia grega fundante. Essa construção histórica fechada sobre si mesma e projetada para o resto do mundo causou reações de grupos de pensadores não ocidentais nos seus processos de descolonização ao longo de todo o século XX.

Um exemplo da reação a esse discurso foi a leitura a contrapelo da história do pensamento grego feita por Cheik Anta Diop, mostrando a influência do Egito na ciência dos gregos (Diop, 1979, 2000). Questionamentos similares foram desenvolvidos também por Martin Bernal na sua obra *Black Athena* (1997), que defendeu as raízes afro-asiáticas da civilização grega; por Samir Amin, na sua obra crítica do eurocentrismo sob a perspectiva da civilização islâmica (2010); e por Jack Goody, que desconstruiu a pretensa originalidade do pensamento ocidental a partir do próprio Ocidente (2008).

5 A diversidade das formas de arte demanda a ampliação das comparações e dos diálogos interculturais. Como diz Matteo Cestari: “Nishida thinks that while scientific laws are very few and tend toward unity, artistic forms are virtually infinite and are subject to geographic, cultural and individual factors. These determinations are essential to understanding the differences between Greek, Egyptian or Japanese arts”. (Cestari 2004:186). Podemos agora incluir neste rol as artes indígenas e afro-brasileiras.

6 “Monologismo, no seu extremo, nega a existência fora de si mesmo de outra consciência com iguais direitos e responsabilidades, um outro Eu com direitos iguais (Tu). Com uma abordagem monológica (na sua forma pura ou extrema) uma *outra pessoa* permanece apenas e inteiramente como um objeto de consciência” (Bakhtin 1984:292-293).

Aqui, é pertinente a observação de Bernard Stevens de que a Escola de Kyoto desperta nosso interesse porque nela “é possível apreciar um exemplo privilegiado de diálogo intercultural no plano da filosofia acadêmica” (Stevens, 2008:24-25).⁷ No mesmo contexto, ele critica a falta de abertura intercultural dos ocidentais: “O pensamento filosófico contemporâneo no Ocidente continua sofrendo de uma incapacidade aparentemente congênita: a incapacidade para pensar o outro em sua realidade cultural” (id.:25). E conclui: “Nunca se entende o outro como sujeito” (id.:26). Como alternativa ele propõe o pensamento mestiço, resultado dos encontros interculturais que são cada vez mais frequentes em escala mundial, do qual Nishida (e com ele a Escola de Kyoto como um todo) seria um exemplo importante no século XX. Na verdade, o que Bernard Stevens chama de pensamento mestiço ocorreu no Brasil na formulação das religiões sincréticas, como a jurema, a umbanda, o terecô, o tambor de mina, o candomblé de caboclo. Apesar de manter um controle quase absoluto do nosso mundo acadêmico, os pensadores brancos ocidentalizados não conseguiram ainda formular uma fusão do pensamento ocidental moderno com alguma linha tradicional de pensamento enraizada no Brasil.

Com o intuito de infundir um mínimo de historicidade pós-colonial na definição de pensamento mestiço atribuído por Stevens à escola de Kyoto, lembremos que na segunda metade do século XIX os japoneses foram forçados a se ocidentalizar e sua estratégia de resistência à violência colonizadora foi criar uma resposta autônoma e original às questões colocadas pelos europeus e norte-americanos, trazendo o seu sotaque filosófico próprio, que já contava com raízes nos pensamentos indiano e chinês, à perspectiva imposta pelo pensamento ocidental.

No caso brasileiro, nosso desejo de construir uma instituição acadêmica enraizada nas nossas tradições de pensamento implica afastar-se do padrão de universidades construídas nos países europeus: monolíngues, monológicas, monoculturais e monoepistêmicas.⁸ Esse apagamento epistêmico irrestrito faz com que dialoguemos com Kyoto (ou com qualquer outra escola não ocidental de pensamento) como se fôssemos europeus. É uma vez que não contamos com uma base sólida de pensamento ancorada nas nossas tradições próprias, essa identificação unilateral com outra tradição filosófica retira de nós qualquer voz própria, restringindo-nos ao papel secundário de comentaristas e repetidores locais sem inserção igualitária no mundo filosófico europeu.

Este exercício de diálogo filosófico pressupõe necessariamente uma postura transcultural⁹. Ainda que aceitemos a conotação de mestiçagem atribuída por

7 Brett-Davis também defende a Escola de Kyoto como uma filosofia cross-cultural (termo que pode ser traduzido tanto por intercultural quanto por transcultural). Rolf Eberfeld enfatiza que Nishida construiu uma filosofia orientada interculturalmente (1999).

8 Teorizei este tema em outros ensaios (Carvalho, 2018a e Carvalho e Flórez, 2014).

9 Ofereci uma proposta teórica da transculturalidade em um texto recente (Carvalho, 2018b).

Stevens, é consenso entre os especialistas que a filosofia de Nishida está baseada no Zen-budismo, e ela é transcultural justamente porque atravessa a perspectiva filosófica ocidental de base cristã e a filosofia budista de base no Zen. Resta saber que base daremos a uma filosofia que venha a surgir enraizada no Brasil. Acredito que até agora não houve uma marca específica, distintiva ou sequer significativa no processo de traduzir os filósofos ocidentais para a nossa língua e a nossa situação. Ao ficarem de fora do circuito da nossa elite acadêmica, o candomblé e as tradições indígenas desenvolveram as suas próprias filosofias baseadas na transmissão oral e na perspectiva da ancestralidade¹⁰. Proponho como programa de trabalho intelectual desenvolver o diálogo entre o pensamento ocidental (distinguindo a sua versão hegemônica das dissidências minoritárias), a filosofia japonesa e o pensamento dos povos indígenas e afro-brasileiros.

As artes indígenas negadas pela modernidade

A partir da ideia moderna linear de novidade e superação dos modelos passados, o pensamento ocidental hegemônico retira o estatuto de contemporaneidade da arte e das tecnologias tradicionais indígenas e afro-brasileiras, promovendo uma diminuição do seu valor enquanto invenção, como se os conhecimentos tradicionais fossem expressão apenas de um tempo supostamente pretérito. Desse modo, como argumenta Gianni Vattimo (2017), a modernidade ocidental reproduz uma concepção edípica do tempo: o novo momento devorou o momento que imediatamente o antecedeu e que será por sua vez devorado pelo próximo momento do tempo. Espelhando a reflexão de Vattimo no pensamento japonês, a ideia de um tempo linear que concederia substância a um determinado momento, qual seja, o da modernidade, pode ser desafiada radicalmente pelas análises de Dogen (1997) da noção de tempo em *Uji* (Sertempo) e também na ideia de continuidade da descontinuidade de Nishida (2012b). Tal como argumentou Raquel Bouso (2018), em termos de Nishida estamos falando basicamente da arte que ele denominaria de *geido* (a arte tradicional), enquanto a nossa modernidade ocidental importada a rejeitaria em busca de uma suposta arte moderna (*geijutsu*)¹¹. Na verdade, a ideologia modernista coloca na conta do tempo um efeito que não é do tempo, e sim de uma rendição ao valor do individualismo e da técnica industrial, separada da vida cotidiana e da habilidade manual plena. A causalidade linear da filosofia da modernidade pode ser desmontada convincentemente no fascículo *Genjokoan* do *Shobogenzo*, escrito no século XIII por Dogen. Eis uma passagem deste célebre ensaio:

10 No caso da filosofia baseada na ancestralidade africana no Brasil, começa a surgir um pensamento de filósofos negros brasileiros baseado nos princípios do Ubuntu africano e em outros do candomblé (Nascimento, 2016).

11 Sobre esses dois conceitos de Nishida, ver Raquel Bouso (2018).

A lenha se torna cinza e não volta a ser cinza nunca mais. Mas não debes supor que a cinza é o depois e a lenha o antes. Devemos dar-nos conta de que a lenha se encontra no estado de ser lenha, e que tem seu antes e seu depois. Não obstante, apesar deste passado e deste futuro, o seu presente é independente de ambos. A cinza se encontra no estado de cinza e tem o seu antes e seu depois. Do mesmo modo que a lenha não vira lenha depois de se tornar cinza, depois da morte nós não regressamos à vida de novo. Portanto, o fato da vida não se converter em morte é um fato absoluto do Buda-darma. Por esta razão, a vida se chama o não nascido. A vida é um período por si mesma e a morte é um período por si mesma. Elas são, por exemplo, como o inverno e a primavera. Não pense que o inverno se converte em primavera nem que a primavera se converte em verão.¹²

Se intencionarmos representar a arte indígena nos termos da arte ocidental moderna, ela não poderá participar da metalinguagem com a qual dialogaremos com a Escola de Kyoto, pois seu estilo será concebido eurocentricamente como tradicional, não moderno. E a condição de pré-moderna lhe retirará seu estatuto de atualidade, de manifestação da estética brasileira do agora, e conseqüentemente, de maior relevância. Segundo a visão eurocêntrica, para ser uma arte de agora ela teria necessariamente que sofrer uma intervenção de um artista brasileiro “ocidental” ou ocidentalizado, pois parte-se do princípio de que apenas este estaria no presente pleno da expressão estética. Neste argumento modernista neocolonial está embutida uma atitude de preconceito epistêmico e racial, pois em tal caso haveria que admitir o inadmissível, qual seja, que somente um artista não indígena poderia trazer a arte indígena para o presente! Além disso, quando exercitamos a estrutura edípica do tempo para retirar as artes indígenas do presente, tornamo-nos vítimas da mesma negação que provocamos: afinal, para cumprir nosso papel de meros reprodutores do eurocentrismo jamais estaremos no presente filosófico europeu, pois enquanto os copiamos eles avançam no tempo, e nossa condição anacrônica passa a ser a mesma que atribuímos (erroneamente, claro) aos indígenas.

A darruana – arte humana e arte natural

Havendo me preparado para apresentar em Campinas uma argumentação acerca do *cuio*, uma cesta feita de bambu para o uso das mulheres dos povos indígenas do Alto Xingu, viajei a Boa Vista, no extremo norte do Brasil, duas semanas antes do Colóquio. Após o último evento na Universidade Federal do Roraima corri a uma loja de artesanato indígena e consegui chegar minutos antes que ela fechasse, às 22 horas, pois regressaria a Brasília naquela mesma madrugada e buscava conhecer as artes das nações indígenas da região. Na loja encontrei um objeto extraordinário, que jamais havia visto: a darruana, uma bolsa de palha de buriti, feita exclusivamente

¹² Tradução minha a partir de várias traduções para o inglês, o francês e o espanhol (ver Dogen, 1996, 2010 e 2011).

com um trançado da palma, sem a utilização de nenhum outro material. O engenho com que foi construída exige uma informação mínima sobre a palmeira.

Comum em uma vasta região do Brasil, o buriti é encontrado na paisagem do lavrado roraimense, parte mais rala da floresta amazônica que na região do cerrado é conhecida como vereda. Nas áreas alagadas do lavrado, o buriti pode alcançar quarenta metros de altura. Suas palmas crescem no topo da árvore, projetando grandes sombras sobre os banhados. A cesta é feita de uma única folha de palma do buriti. Essa grande folha cresce no alto da árvore em forma de leque aberto, disposto simetricamente a partir da haste. Balançando ao vento e encurvando-se com a chuva, o leque da folha já se dobra parcialmente para dentro, como se estivesse em um movimento de fechar-se sobre si mesmo.

Ao ver a darruana pela primeira vez tive aquela experiência do choque estético diante de um objeto artístico extraordinário que Ananda Coomaraswamy teorizou como *samwega* (2004). Imaginei o buriti oferecendo-se ao artesão indígena: faça agora de mim uma bolsa; ou melhor, termine de confeccionar a bolsa que iniciei. Para tanto, basta trançar as linhas do leque, fechar as duas metades trançadas, retirar uma linha superior que, após trançada, será amarrada à linha inferior, a qual por sua vez será igualmente trançada, ambas formando assim a alça da bolsa sem efetuar corte algum nem acrescentar nenhuma corda ou qualquer elemento externo à folha. A inteligência da confecção inclui uma sofisticada trança interna, que acompanha o fundo do artefato de modo a reforçar o lado que receberá o peso maior da carga a ser transportada. Dada a grande economia de insumo para a confecção da darruana, cada folha está potencialmente preparada para converter-se em uma bolsa. A árvore de buriti pode então ser vista como um tesouro de bolsas.

Como se não bastasse tanto engenho, algumas linhas são ainda entrelaçadas na base inferior da bolsa formando um pequeno círculo, cujo arremate confere uma grande elegância e um equilíbrio formal ao artefato. Essa argola da base é possivelmente o artifício mais sofisticado entre tantas intervenções realizadas para o desenho do objeto que preservem a reversibilidade da intervenção na palma. Expressão concreta de uma alta realização de técnica, desenho, estética, equilíbrio e funcionalidade, essa protuberância circular exterior da bolsa permite o escoamento concentrado da água contida na pele dos peixes capturados, contribuindo para uma maior durabilidade do objeto, feito de um material relativamente perecível.

Se congelarmos o tempo histórico-natural em um momento da intuição ativa nishidiana (*koiteki chokkan*), podemos imaginar uma cena amazônica que gerou a darruana: a límpida lagoa, os indígenas pescando embaixo e lá no alto as folhas de palma do buriti. Capturados os peixes, os indígenas sobem na árvore, retiram um leque da palma, descem para o lavrado, tecem a bolsa, nela colocam os peixes e regressam para casa.

Merece ser enfatizado que a darruana é um objeto extremamente raro, apesar de existir, nas comunidades indígenas e dos demais povos tradicionais, uma imensa variedade de implementos confeccionados também com palma de buriti. Além disso, não encontrei ainda referência a esse termo em nenhuma obra etnológica sobre as nações indígenas amazônicas. Fui apenas informado de que ela é confeccionada por artistas Makuxi e Wapixana e tudo indica que são raros os artesãos capazes de confeccioná-la, provavelmente devido à grande mestria artesanal requerida. Ademais, não encontrei ainda referência, em qualquer parte do mundo, de um objeto artesanal com esse nível de complexidade, que também seja feito por meio de uma fusão não mediada entre ser humano e natureza.

Meio artefato e meio objeto natural, a darruana foi produzida pelo artesão e tecnólogo não como artista, apenas, mas como coartista, visto que a folha da palma já é em si mesma também uma arte elaborada. Ela é a um só tempo natureza e cultura, e permite estender a atuação da *pratityasamutpada* para as plantas, e não somente entre os seres humanos, sendo assim compatível com a frase do *Despertar da Fé no Mahayana* citada por Katsuhito Inoue: “O Mundo e eu temos as mesmas raízes, todos os seres e eu somos unidos inseparavelmente” (2009:31). Sua marca inconfundível é que foi construída sem ferramenta nenhuma além das mãos do artista indígena. Nishida diz que “os propósitos mesmos das ferramentas formam parte da beleza artística, enquanto que o sangue da nossa vida flui dentro das coisas” (cit. em Zavala, 1992:29). Acrescento que dentro da darruana corre a seiva da palmeira que desenhou a base da sua estrutura. Afinal, o buriti é coartesão da darruana. Dito em termos nishidianos, a darruana expressa o encontro criativo–produtivo de dois mundos, a união de dois artesãos advindos de ontologias diferentes, que juntos constroem externamente um arte-fato, uma bolsa-evento, uma escultura-utensílio, cada um por seu lado se autofazendo. Mais ainda, diante da visão da bolsa de palma, Nishida haveria de complementar o seu argumento e diria: a seiva da palma de buriti flui nas veias da mão do artesão da darruana.

No ensaio *A Criação artística como semiose social na filosofia de Nishida*, Augustín Zavala sistematiza os argumentos do filósofo de Kyoto sobre as diversas formas de arte e nos revela que ele seguiu basicamente o modelo ocidental das artes: escultura, desenho e pintura, drama, música, poesia, tendo incluído uma única arte oriental, a saber, a caligrafia. Baseando-nos na exegese elaborada por Zavala, reconhecido internacionalmente como um dos maiores intérpretes da sua obra, podemos concluir que Nishida parece não haver incluído, entre as artes que filosofou, o artesanato, justamente a atividade técnico–estética que abraça a contradição relativa, a ele tão cara por unir os opostos, entre o útil e o contemplativo, entre o que nasceu para perenizar-se e o que é constitutivamente temporário; o que utiliza uma técnica que transcende a técnica. Nesta peça artesanal que tanto tem de imanente como de transcendente, a palma se torna uma darruana quando é trançada, não deixando,

porém, de ser uma palma, pois foi apenas submetida a uma torção, assim como seria submetida a outras torções caso continuasse no chão da floresta após ter sido arrancada do tronco da árvore pelo vento, pela chuva e pelo sol.

Triálogo das relações entre os seres humanos e a natureza

Podemos comparar a relação entre o artesão e o buriti com outros tipos de relações, como as entre orientais e ocidentais, os seres humanos e a natureza. Em *Zen-budismo e Psicanálise*, Daisetz Teitaro Susuki construiu um argumento já clássico sobre a oposição entre Oriente e Ocidente a partir de dois poemas, um de Basho e outro de Tennyson. No poema de Basho, o poeta japonês se contenta em contemplar uma flor silvestre que ele divisou na beira do caminho:

Quando olho atentamente
Vejo florir a *nazuna*
Ao pé da sebe!

No poema de Tennyson, o poeta não se limita a contemplar a flor, mas a colhe e segura na mão “com raiz e tudo” - em suma, ele mata a flor na tentativa de conhecê-la:

Flor no muro fendilhado,
Eu te arranco das fendas;
Seguro-te aqui, com raiz e tudo, em minha mão,
Florzinha – mas se pudesse compreender
O que és, com raiz e tudo, e tudo em tudo,
Eu conheceria o que são Deus e o homem.¹³

Outra relação semelhante à de Basho, ainda que com algumas distinções, da integração ser humano-natureza foi formulada mil anos antes dele pelo maior poeta chinês de todos os tempos, Li Bai, no seu famoso poema “A Montanha Jing-Ding”:

Bandos de pássaros revoaram alto e distante;
Um floco solitário de nuvens cruzou o firmamento.
E eu me sento sozinho com o Pico Jing-Ding,
Imponente em seu cume.
Jamais nos cansamos um do outro,
A montanha e eu.¹⁴

Ampliando a polaridade inicial proposta por Suzuki, teríamos agora quatro posturas, surgidas no contexto de quatro civilizações, quatro cosmovisões e quatro religiões distintas. Por trás da atitude de Tennyson estaria a cosmovisão cristã ocidental moderna antropocêntrica. Na atitude budista de Basho, o sujeito apenas

13 Poemas citados em Suzuki (1960:9-11). Trad. de Octavio Mendes Cajado.

14 Tradução minha (Carvalho, 2001).

contempla a flor, que se mantém independente dele em seu mundo e não emite sinais de reconhecê-lo. Na atitude daoista de Li Bai, o sujeito-humano e o sujeito-montanha se reconhecem e se comunicam; e como na atitude de Basho, cada um permanece no seu mundo, cultivando a sua própria natureza. Já a atitude indígena incorpora as perspectivas budista e daoista e dissolve ainda mais radicalmente a separação ocidental entre as duas naturezas: o sujeito-humano e o sujeito-árvore não somente se comunicam, mas entrelaçam suas respectivas naturezas, criando um objeto novo que sela a união dos dois mundos.

Na darruana se condensa o mesmo grau de intervenção e de preservação da palma do buriti. Deste modo, o artesão indígena completa o desenho desenvolvido pela planta. A agência inicial é da planta e o papel do homem é de complementaridade. Dado a esse equilíbrio, ambos se encontram despojados de mediação técnica. Mais ainda, esse trançado internatural é também a concretização da ideia nishidiana do *soku*: um elemento não é destruído pelo outro nem destrói o outro, sendo ambos modificados pela coprodução condicionada. Como sintetiza Jacynthe Tremblay, trata-se de uma “tensão dinâmica, um processo incessante de auto-modificação e de modificação recíproca” (Tremblay, 2003:43). Muito provavelmente, a técnica e a mera existência da darruana foram uma modificação da arte tradicional de confeccionar bolsas surgida com a presença da palma de buriti. Para a realização da darruana, não somente a forma é codesenhada entre o ser homem e o buriti; também a técnica não é uma realização autônoma do artesão, mas uma cocriação; o buriti criou não apenas a geometria, mas a constituição física e a aerodinâmica da bolsa possível de ser confeccionada com aquele leque da palma.

Vale lembrar que estamos tratando de uma relação não mediada com a natureza da qual emerge um artefato, podemos distinguir três casos clássicos de intervenção artesanal humana. No primeiro, mais comum, um instrumento é construído para com ele produzir outro instrumento de maior complexidade e dificuldade. No segundo, um instrumento ou objeto é feito com implementos diversos (madeira, cordas, bambus, cipós), porém sem a necessidade de um instrumento ou ferramenta industrial além das mãos. É o caso do *cuio*, um cesto pequeno utilizado pelas mulheres indígenas do Alto Xingu para apanhar peixes na parte mais rasa do rio. Um terceiro caso pode ser ilustrado pela casa-barraca construída por Dersu Uzala no filme homônimo do outro grande mestre japonês, Akira Kurosawa. Diante do perigo iminente de uma borrasca noturna que certamente mataria a ele e o capitão russo, Dersu improvisou rapidamente uma barraca, utilizando como esteio o tripé aberto do teodolito que carregavam: apanhou tufos de palha seca do chão, amarrou-os em pencas, amarrou as pencas em torno do tripé, construindo uma pequena cabana perfeitamente funcional para enfrentar a emergência fatal.

O filme mostra o desenho esquemático da cabana engenhosamente improvisada. Neste caso, o caçador-artesão da taiga operou com o princípio lévi-

straussiano da bricolagem: um instrumento industrial integrou-se contingentemente com uma palha vegetal e o resultado foi a produção de uma casa única, temporária e completa em seus próprios termos. A palha não foi feita nem nasce e cresce para amarrar-se em torno de si mesma; contudo, ela se expressa no mundo como uma fita ou linha que pode ser amarrada. O mundo que ela habita e constrói inclui humanos, daí que sua amarração é obra exclusivamente humana. Lévi-Strauss, n' *O Pensamento Selvagem*, define a bricolagem como uma atividade essencialmente antropocêntrica: o ser humano recupera os objetos que estão dispostos de um modo heteróclito à sua volta, sejam eles naturais, previamente manufaturados, ou simplesmente usados e transformados por outrem e com eles confecciona objetos novos.

De acordo com Nishida, no ensaio *A União dos Opostos*, a intuição ativa está no sujeito e no objeto. Seguindo seu argumento, podemos dizer que a darruana unifica dois desenhos integrados, o vegetal e o humano, que se encontram e se entrelaçam em suas geometrias e singularidades não compatibilizadas previamente: o desenho humano segue e complementa a lógica geométrica do desenho da planta. Dois mundos, humano e vegetal, coemergem em outro mundo artesanal que os expressa. O artesão da darruana exercita a introjeção de uma imagem mental perfeita e a execução exata do artefato apenas com as mãos. O impacto no artista-cientista indígena da folha aberta que exhibe a futura bolsa não somente exemplifica o conceito de “experiência pura” (*junsui keiken*) de Nishida, mas também nos estimula a formular o conceito de “expressão pura”.

Estamos diante da realização completa da intuição ativa nishidiana: inteligência e destreza manual completas e sem erros, e perfeitamente sincronizadas: aprender a construir um objeto trançado sem nenhum suporte escrito ou diagrama, apoiando-se apenas na absorção de uma imagem mental exata da forma, do trançado, das proporções e da sequência de passos, e da memória corporal introjetada de um modo igualmente preciso. Retomando agora o conceito de ação expressiva (*hyogen sayo*) de Nishida (2012a), a darruana, neste contexto profundamente internatural, é ação-expressão e ação-transformação: nela, e por ela, o mundo não apenas se expressa, mas se transforma, se mantém, se autoestranha e se autorreconhece na continuidade e na descontinuidade contidas na realização do objeto.

Nishida sustenta que a mão é uma ferramenta; e não apenas uma ferramenta pensada, mas uma ferramenta que pensa. Existe para ele uma técnica da natureza (Zavala, 2004:351), por meio da qual a natureza se autoproduz. Em palavras de Nishida, “dentro das coisas corre o sangue de nossa vida, dentro das ferramentas corre o sangue de nossa vida”. A mão carrega a intuição do conhecer; assim, “a partir de algo como a mão, fazer e conhecer são um”. Somos natureza. A folha em leque é a mão do buriti, que se entrelaça com nossa mão. Se somos natureza e estamos no mundo histórico, Nishida completa: “A natureza está dentro da história” (Nishida, 2012b:100).

Acostumamo-nos a identificar ou reconhecer a “alta cultura” ou a “civilização” pela sofisticação da cultura material, presentificada na elaboração técnica, incluindo os processos físicos e químicos de transformação operados nos artefatos pela intervenção humana. A darruana é um contraexemplo dessa crença de laivo elitista e evolucionista, na medida em que a elaboração do artefato é puramente da ordem da forma, revelada no engenho intelectual e na destreza manual do artesão, visto que o insumo primário, a palma de buriti, não foi submetida a nenhuma transformação humana, mas à transformação natural, dada pelo regime da chuva e do sol: o artesão apenas aguarda o momento de colher a palma, entre verde e seca, para valer-se da sua flexibilidade, firmeza e dureza necessárias para garantir a funcionalidade e a durabilidade da bolsa.

Um período de tempo muito vasto aproximou a criação do leque aberto invertido no alto do pé de buriti e o desenvolvimento das habilidades geométricas e artesanais dos povos que hoje vivem nessa região amazônica, quarenta metros abaixo do buritizal, para que os dois projetos de criação se encontrassem na construção da darruana. Charles Mann, em seu livro já clássico *1491. Novas Revelações das Américas antes de Colombo*, argumenta que a floresta amazônica tal como a conhecemos hoje é resultado da interação ativa dos seres humanos com as plantas e os animais da região ao longo de séculos, quiçá de milênios. Não foi a floresta “deixada por si mesma” que adquiriu a complexidade e a diversidade de formas que ela nos apresenta hoje. A árvore do buriti – o ser buriti – pode ser o resultado também da intervenção humana, assim como os seres humanos que vivem há séculos na Amazônia, em convivência íntima, direta e cotidiana com a floresta, desenvolveram suas habilidades físicas, sensoriais, intelectuais e espirituais moldadas não apenas pelas leis e regras internas de suas sociedades e pelos seus códigos culturais, mas também pela intervenção da floresta em cada um deles.¹⁵

Uma acepção comum da arte é considerá-la um artifício, entendido como uma criação natural; arte seria então uma realização específica da espécie humana e se apresentaria como uma segunda natureza. O artifício marca uma distância do plano natural, em uns casos, e um comentário, imitação ou elaboração sobre as formas da natureza, em outros. A construção do artifício demanda uma intervenção, seja pela transformação e mesmo negação da ordem natural, seja pela introdução de uma prótese na estrutura formal da ordem natural. A darruana prescinde de intervenção externa por meio de prótese, assumindo a dimensão de um artifício natural, alternativa rara e radicalmente inversa da proposta de uma natureza artificial.

O artifício natural é um conceito que se mostra apto para este contexto de arte amazônica. É artifício, porém, que se adapta à direção da natureza. Inversamente, o buriti se dobra em direção ao ser humano por obra da gravidade e do vento, e sua

15 Charles Mann cita o que lhe disse o arqueólogo C. Erickson: “As florestas tropicais das terras baixas da América do Sul estão entre as mais belas obras de arte do planeta” (2007:326).

haste central já é fortalecida precisamente para suportar o peso a ela imposta pela altura; complementarmente, o artesão se dobra ao seu desenho, trabalhando de modo a obedecê-lo, aproveitando a flexibilidade das linhas do leque para trançá-las com a tensão e a força necessárias para construir o bojo que formará a bolsa. Compatível com o ideal daoista de não interferência com a natureza, na darruana o artificial se dobra diante do natural; e o natural se dobra literalmente para facilitar o artificial.

O mundo histórico, para Nishida, representa toda a experiência pura, da ação e da reflexão. A darruana nos permite pensar em uma ampliação do mundo histórico para incluir a interação com a natureza. E se há interação é porque a natureza está agindo sobre nós assim como nós estamos agindo sobre ela. Em *Lógica e Vida*, Nishida pontua que nós fazemos os artefatos; neste caso, a darruana nos ensina que ela foi coproduzida pelo artesão indígena e pelo buriti. Para o artesão indígena, ela é uma manufatura; e para a palmeira ela é uma natufatura. Ambas incompletas e complementares, são simultaneamente manufatura e natufatura. Complementando o argumento da intuição ativa, podemos dizer que não somente a natureza está na história, como a história está dentro da natureza. Tal como resumido por Raquel Bouso, para Nishida, “o artista e a obra se formam mutuamente e se refletem um no outro” (2018:10). E ainda: “o mundo expressa a si mesmo através da ação expressiva do artista” (id:11).

Se o diálogo que exercitamos de Nishida e Dogen com o pensamento amazônico pode ser chamado de filosofia intercultural ou transcultural (Carvalho, 2018b), a relação do artesão Wapixana com a palma de buriti para confeccionar a darruana pode ser concebida como a produção de um espaço internatural: a natureza humana e a da palmeira interagem em um processo criativo-evolutivo que é também, em um sentido mais estrito, um diálogo interespecífico. No fascículo *Sansuikyo* (O Sutra das Montanhas e dos Rios) do *Shobogenzo*, Dogen afirma que as montanhas azuis caminham; e o fato de que seu caminhar não seja como o nosso não desfaz a realidade de que elas caminham: “O caminhar das montanhas deve ser igual ao caminhar dos homens. Não ouse duvidar do caminhar das montanhas apenas porque não se parece com o caminhar dos homens” (2018). Dogen utiliza aqui o caminhar como um verbo que pode ser aplicado não só para o ser humano, isto é, um caminhar não antropocêntrico. Analogamente, a palmeira de buriti é uma artesã que coopera com o artesão indígena. Esse co- artesanato entre o homem e a planta resulta na cesta que é feita e na cesta que nos faz. Conforme Nishida: “Coisas que são feitas fazem aqueles que as fazem. Quando nós fazemos coisas, nós mesmos somos feitos”.¹⁶

As ferramentas são em geral construídas a partir de uma visão dos minerais, vegetais e até dos animais como insumos. Tomamos uma palha e a dobramos e

16 Citado em Sugimoto Koichi (2011:63).

desfiamos, fazemos nós com ela, amarramos umas nas outras. Os insumos são combinados em diferentes graus de complexidade. Na darruana, o insumo é único; o que significa dizer que a planta é o insumo. A darruana não é um objeto feito a partir da planta, ou com a planta; ela é um rearranjo continuador do arranjo original da planta. Um rearranjo humano de um desenho vegetal que exibiu um arranjo expressivo da possibilidade do rearranjo.

Além das suas afinidades com a filosofia nishidiana de inspiração budista, a arte e a ciência da darruana são próximas do daoismo, ainda que não idênticas. Nos dois exemplos famosos de Zhuang Zi citados por Raquel Bouso em seu ensaio sobre a arte de Nishida, o daoista procura adaptar-se integralmente aos movimentos da natureza. No primeiro, o cozinheiro do rei preserva sua faca por muitos anos praticando a lógica da não resistência (*wei wu-wei*) inserindo-a sempre nos espaços vazios: “Seguindo as marcas naturais do boi, corto entre as articulações até chegar aos espaços entre os ossos e os tendões” (Bouso, 2018:5). No segundo, o nadador de cachoeira que impressionou Confúcio lhe explica: “obedeço aos princípios da água sem fazer nada por mim” (id. ib.). Ainda que sejamos natureza, Zhuang Zi (e Lao Zi também) aconselha a que não tenhamos princípios próprios, temeroso de que eles possam destruir os princípios das outras manifestações da natureza. O princípio do pensamento Makuxi e Wapixana que gerou a darruana poderia ser caracterizado como o da intercientificidade e interesteticidade internatural: a ciência e a arte humanas e a ciência e a arte da natureza se encontram e se entrelaçam. Como uma variante, talvez, do *wei wu-wei* (entendido como a não interferência), o artesanato da darruana seria uma interferência-que-não-interfere. *Wei-wu-wei* simétrico, de mão dupla, pois o buriti também interfere não-interferindo na vida dos indígenas de Roraima.

A ciência e a arte do Amazonas entre o Ocidente e Kyoto

Pensando na natureza como geradora de estruturas matemáticas e artísticas, o princípio do tipiti é o princípio da garrafa de Klein, próxima da corrente de Möbius, da superação do dentro e do fora, que se consegue com o trançado e com a amarração artesanal das suas linhas. Se comparada com o tipiti, a darruana é apenas um autoabraço entrelaçado da palma consigo mesma ajudado pelo artesão-cientista Makuxi. A natureza já iniciou a *poiesis* técnica quando criou a palma como um leque quase circular de lâminas perfeitamente curvas e expandidas ao longo do nó central da folha. Aqui, é a técnica indígena que comenta a noção de *poiese* técnica de Nishida e também a ciência ocidental. O princípio físico-matemático da darruana é o princípio da dobra reversível, da conservação da ordem no mundo vegetal, dada a baixa entropia gerada pela constituição física do leque aberto de linhas flexíveis e com a tensão exata para sofrer a pressão de uma curvatura sem romper. O leque da darruana poderia ser mais um exemplo da inteligência da natureza equivalente à matemática humana, tal como a sequência de Fibonacci coincide com a distribuição

das pétalas das flores, que também maximiza o uso da quantidade e da energia. As geometrias do tipiti, das pétalas das flores e da darruana concordam com a ideia ampliada de experiência pura de Nishida: “Mesmo no caso das disciplinas abstratas, como a matemática, seu princípio fundamental existe em uma percepção direta, ou seja, na experiência pura” (2016:50).

O cosmo cartesiano-newtoniano é por definição inerte e sem alma, e por isso mesmo incapaz de emitir signos e iniciar um processo comunicativo conosco. Para a ciência ocidental moderna hegemônica, o universo emudeceu-se, não desperta paixão nem reação a não ser nossa compulsão por cálculo. Goethe se opôs a essa epistemologia do cosmo inerte e enfatizava o cosmo vivo, e sua dissidência no interior do pensamento ocidental encontra ressonância na visão japonesa e na visão indígena do mundo.

A darruana dialoga com a epistemologia goetheana e inclusive a radicaliza. Para Goethe, o experimento é o mediador entre o sujeito e o objeto. Com essa abordagem, ele propõe uma superação do dualismo que coloca o sujeito como independente do objeto; uma vez conectado ao objeto pelo olhar implicado, ele passa a realizar o experimento que media sua relação íntima com a natureza, a ele externalizada e objetificada para o fim específico de estudo. Como ele diz: “Meu pensamento não se separa dos objetos, senão que os elementos dos objetos, suas imagens sensíveis, nele confluem e são intimamente penetrados por ele; que meu ver é já um pensar e meu pensar um ver” (Goethe, 1997:211)¹⁷. Contudo, a darruana radicaliza ainda mais essa intimidade entre o homem e as plantas, e essa intimidade fusionante prescinde de um instrumento mediador para se realizar. Duas naturezas se entrelaçam, dois desenhos geométricos se prendem sem que um terceiro externo, seja daquela planta mesmo ou de outro material, se interponha a essa fusão científica, tecnológica, estética e econômica.

Marx estudou a tecnologia como um processo constante de objetivação da natureza, e a esse tipo de tecnologia podemos chamar de dissociativa e distanciadora: quanto mais desenvolvida, segundo os padrões da ciência ocidental e do capitalismo, mais estranhada se torna das habilidades manuais integradas; em termos marxistas, mais cresce a subsunção real, intensificando a alienação do ser humano ante a natureza e a si próprio¹⁸. No sentido oposto a isso, a darruana expressa uma tecnologia associativa e aproximadora, cuja existência propõe uma integração

17 Nishida escreveu sobre a arte de Goethe, defendendo, coincidentemente, que: “Enquanto a ‘natureza’ de Spinoza é matemática, a ‘natureza’ de Goethe pode ser chamada de artística” (1958a :149). Aparentemente ele não comentou sua abordagem científica, com a qual provavelmente teria encontrado ainda mais afinidades. Sobre ver e pensar, Nishida tentou dissolver o lugar egoico do observador: “Quero conceber, na raiz de todas as coisas, um ver sem o que vê” (citado em Krummel, 2012:11).

18 Sobre a passagem da subsunção formal para a real que marca a transformação completa do artesão em operário industrial, ver Marx (2004: 87-108 e 2013:578).

crescente com a natureza. Enquanto nas ferramentas industriais o trabalho humano impõe um afastamento da natureza, o trabalho artesanal vai aproximar-nos mais dela, para além tanto da sua contemplação quanto da sua objetificação, em um movimento de fusão por meio da sua forma, sua estrutura material e física. Fusão que não nos leva na direção do cyborg, do homem-máquina, da robotização, porém que mantém a humanização não antropocêntrica que permitiu a intuição da bolsa contida e prenunciada na folha da palma e que se realizou ao ajustar o desenho original da planta.

Foi possível realizar uma passagem ininterrupta, sem corte, ruptura ou descontinuidade, da geometria humana plasmada nas mãos que trançam para a geometria autocriada pelo e no buriti. Pensando na ideia-força da continuidade da descontinuidade de Nishida, a descontinuidade da palma para a bolsa é continuidade da coemergência e da cocriação dos dois mundos. A darruana é um objeto, homem-buriti, e não um objeto humano feito do buriti. Como argumenta Nishida em *Lógica e Lugar*, as ferramentas nos conduzem à “continuidade da ruptura” (Nishida, 2012c:132); logo, ao descontínuo. Contudo, “a continuidade na descontinuidade é o que se entende por relação causal” (id. ib.). Além desta causalidade descontinuante, existe ainda uma conexão acausal implícita, plasmada na experiência da sincronicidade, entre o ser humano e a palmeira que oferece a bolsa, já marcada inclusive no próprio significante que nomeia essa planta: a palma¹⁹. O leque simétrico das linhas da palma do buriti é um fractal das palmas das mãos abertas do artista que a entrelaçam, unindo temporária e criativamente os dois distintos reinos naturais. Ele não trançou a palma para fazer a bolsa, apenas, ele se enlaçou na palma da planta.

Uma leitura nishidiana da darruana conduz à formulação de uma ciência e uma arte dialógica não antropocêntrica. Conforme destacado acima, Bakhtin criticou o monologismo do pensamento ocidental moderno como a incapacidade de se relacionar com o outro enquanto uma consciência autônoma em relação ao sujeito, na medida em que o outro é inscrito como objeto da minha consciência, apenas. Contudo, a almejada ciência bakhtiniana da Translinguística estaria confinada aos enunciados humanos, e a natureza continuaria muda. Com a cocriação homem-buriti da darruana, a consciência dialógica natuantropocêntrica admite inscrever a palmeira não como um objeto, mas como outra consciência, que interage com a consciência do artesão Makuxi. Chegaríamos assim, para além de Bakhtin, à fronteira de uma Translinguística internatural, em uma poliglossia e uma polifonia criadas por línguas humanas e línguas da natureza.

Uma filosofia da natureza deve ter como um dos seus pressupostos fundamentais que o ser humano filosofante é ele mesmo natureza, e não meramente um ser que

¹⁹ Abre-se aqui uma conexão com a teoria da sincronicidade como princípio de conexão acausal de Carl G. Jung (2011).

reflete sobre si mesmo e sobre a natureza. Sua maneira de refletir sobre a natureza é um modo que ele encontra para refletir sobre si mesmo. Refletir sobre a natureza e refletir sobre si mesmo é refletir a si mesmo no espelho da natureza, ou melhor, na natureza como espelho. Para Nishida, não apenas o sujeito está em constante processo de produção, mas também o objeto. Como diz Zavala, sujeito e objeto “não são algo que haja sido definido de uma vez por todas” (Zavala, 2004:252). Ao mencionar o ensaio de Nishida “A Auto-delimitação do Nada” no seu comentário sobre as implicações do corpo (*shintai*), Jin Baek (2008) ressalta a coemergência entre eu e o mundo: em vez de “Eu vejo o pássaro”, melhor deve ser “O-Eu-que-está-vendo-um-pássaro”. A darruana atesta a coemergência do ser humano e do buriti. Exercitando o triálogo pleno sobre a arte, a ciência e a técnica entre Ocidente, Japão e as civilizações amazônicas, podemos resumir: Goethe defendeu a unificação do reino da arte com o reino da ciência; Nishida empreendeu uma tarefa similar, de não separar a arte da técnica; o artesão Makuxi unifica ciência, arte e tecnologia.

Além de arte, ciência e tecnologia, a darruana é também um tratado filosófico. Quando passamos em revista as três perspectivas da relação entre o ser humano e a natureza presentes nos poemas, a saber, a antropocêntrica cristã ocidental de Tennyson, a budista de Basho, e a daoista de Li Bai, cada uma delas remete a um respectivo cânon filosófico escrito. No caso presente, estas três perspectivas e estes três cânones são contrastados com uma quarta perspectiva, a dos indígenas da Amazônia, que igualmente contam com um cânon filosófico, exercitado e plasmado na própria darruana, que se oferece como uma tradição de pensamento materializada, não escrita, mas inscrita em uma peça artesanal. Em suma, como Descartes, Zhuang Zi, ou Nishida, o artesão Makuxi e Wapixana também argumenta filosoficamente ao realizar a darruana. Como terceiro pé de um triálogo entre o Ocidente e o Oriente, a presença da darruana inspira uma nova filosofia comparada, capaz de transitar entre textos escritos, orais e artesanais. Eis o sentido pleno de uma filosofia da natureza que Ryosuke Ohashi desafiou-nos a desenvolver no Brasil: não uma filosofia de seres humanos acerca da nossa relação com a natureza, mas uma filosofia de seres humanos feita em colaboração ativa com a natureza, a quatro mãos e quatro palmas, da qual resulta um texto filosófico inscrito em um objeto artesanal produzido em um regime de cocriação.

Eis que me deparei com um objeto que eu nem sequer sabia que existia, trouxe-o para Brasília e em seguida levei-o comigo para o Colóquio Internacional de Filosofia Oriental em Campinas. Mostrei-o ao público durante minha conferência e Ryosuke Ohashi, impactado por ele, recebeu-o de mim como presente. Ohashi havia viajado para o Brasil trazendo consigo o sonho de conhecer a Amazônia; e se preparava para regressar frustrado ao seu país diante da constatação, a ele transmitida, da enorme distância entre São Paulo e o espaço amazônico. Entrementes, a darruana mostrou-se a mim por puro acaso e eu viajei de Boa Vista a Brasília enquanto Ohashi

viagem de Tokyo a Campinas. De Brasília viajei também para Campinas, levando comigo (sem a necessidade de fazê-lo) esse raro artefato que então se apresentou a Ohashi; este, tão impactado com ela quanto eu havia ficado apenas duas semanas antes, levou-a consigo para conhecer o Japão.

Na sua conferência, Ohashi ofereceu uma leitura filosófica nishidiana desse mágico e impactante objeto. O mestre de Kyoto trouxe dois conceitos de Nishida para representar a darruana: transcender o corpo na direção do próprio corpo; e transcender a técnica na direção da própria técnica. Em seguida mencionou a existência de um tipo de kimono cerimonial japonês que é feito de uma única peça de pano quadrangular que é transformada em roupa exclusivamente pelo modo de execução das dobras. Conforme Nishida, a totalidade de um mundo habita em um único objeto individual; neste sentido, a totalidade do mundo japonês está contida no kimono cerimonial. Por efeito análogo, Ohashi sustentou que a totalidade do Amazonas está contida em uma única darruana; e nela, a totalidade do mundo artístico brasileiro. Com as viagens da darruana, iniciamos o diálogo filosófico entre a Escola de Kyoto, a filosofia ocidental e a ciência, a tecnologia, a arte e a filosofia dos indígenas da Amazônia brasileira.

Referências Bibliográficas

- AMIN, SAMIR *Eurocentrism*. 2nd ed. New York: Monthly Review Press, 2010.
- BAEK, Jin From the “Topos of Nothingness” to the “Space of Transparency”: Kitaro Nishida’s Notion of Shintai and its influence on Art and Architecture (Part 1), *Philosophy East & West* Volume 58, Number 1, 83–107, January 2008.
- BAKHTIN, Mikhail *Toward a Reworking of the Dostoevsky Book* (1961). Em: *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BERNAL, Martin *Black Athena: The Afro-asiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- BOUSO, Raquel De *geidu a geijutsu*. O caminho da arte e a arte como caminho na Escola de Kyoto, *Modernos e Contemporâneos*, Campinas, Vol. 2, No. 3, ja/junho, 2-12, 2018.
- CARVALHO, José Jorge Nietzsche e Xangô: Dois Mitos do Ceticismo e do Desmascaramento. Em: Carlos Eugênio de Moura (org), *Meu Sinal está no teu Corpo. Escritos sobre a Religião dos Orixás*, 118139. São Paulo: EDICON/EDUSP, 1989.
- _____. *Os Melhores Poemas de Amor da Sabedoria Religiosa de Todos os Tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Ciência, Tecnologia, Sociedade e Saberes Tradicionais, Cadernos de Inclusão*, No. 7. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa/CNPq-

UnB, fevereiro de 2015.

- _____. Encontro de Saberes e Descolonização: Para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. Em: Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grossfoguel (orgs), *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*, 79-106. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.
- _____. Transculturality and the Meeting of Knowledges. Em: Ursula Hemetek, Daliah Hindler, Harald Huber, Therese Kaufmann, Isolde Malmberg e Hande Saglam (orgs), *Transkulturelle Erkundungen. Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven*, 79-94. Viena: Böhlau Verlag, 2018b.
- _____. Raro como a Flor de Udumbara. A Influência Crescente de Dogen no Pensamento Filosófico-Religioso Mundial, *Modernos & Contemporâneos – Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas*, Vol. 2, No. 3, 122-142, jan/jun, 2018c.
- CARVALHO, José Jorge e Carla Águas Encontro de Saberes: Um Desafio Teórico, Político e Epistemológico. Em: Boaventura de Sousa Santos & Teresa Cunha (orgs), *Colóquio Internacional Epistemologias do Sul. Vol. 1: Democratizar a Democracia*, 1017-1027. Coimbra: Universidade Coimbra/Centro de Estudos Sociais, 2015.
- CARVALHO, José Jorge e Juliana Flórez The Meeting of Knowledges: A project for the decolonization of universities in Latin America, *Postcolonial Studies. Special Issue: Decoloniality, Knowledges and Aesthetics*, Vol. 17, No. 2, 122-139, June. Institute of Postcolonial Studies, Melbourne, 2014a.
- _____. Encuentro de Saberes: Proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico, *Nómadas*, Vol. 41, 131-147, outubro. Universidad Central, Bogotá, 2014b.
- CESTARI, Matteo The Problem of Aesthetics in Nishida Kitaro. *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, Vol. 5, Summer, 2004, 175-195.
- COOMARASWAMY, Ananda *Samwega: Aesthetic Shock*. Em: The Essential Ananda K. Coomaraswamy, 193-199. Bloomington: World Wisdom, 2004.
- DAVIS, Brett W, Dialogue and Appropriation: The Kyoto School as Cross-Cultural Philosophy. Em: Brett Davis, Brian Schroeder e Jason Wirth (orgs), *Japanese and Continental Philosophy*, 33-51. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- DIOP, Cheik Anta *Nations Nègres et Culture*. Paris: Présence Africaine, 1979.
- _____. *Civilisation ou Barbarie. Anthropologie sans Complaisance*. Paris: Présence Africaine, 2000.
- DOGEN Genjokoan. Em: Hakuun Yasutani, *Flowers Fall. A Commentary on Zen Master Dogen's Genjokoan*. Boston: Shambala, 1996.
- _____. *Uji / Être-Temps / Being-Time*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- _____. Genjokoan. Em: Shoahaku Okumura, *Realizing Genjokoan. The Key to Dogen's Shobogenzo*. Boston: Wisdom Publication, 2010.

- _____. Genjokoan. Em: *Dogen's Genjokoan. Three Commentaries*. Berkeley: Counterpoint, 2011.
- _____. Sansuikyo. Em: Shohaku Okumura, *Mountains and Waters Sutra. A Practitioner's Guide to Dogen's Sansuikyo*. Sommerville: Wisdom Publications, 2018.
- ELBERFELD, Rolf *Kitarô Nishida (1870-1945). Das Verstehen der Kulturen*. Amsterdam: Brill Rodopi, 1999.
- FLORENTINO NETO, Antonio Algumas questões sobre as interpretações ocidentais sobre o pensamento oriental. Em: Zeljko Loparic (org), *A Escola de Kyoto e o Perigo da Técnica*, 39-62. São Paulo: DWW Editorial, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang Petición significativa por una palabra inteligente. Em: *Teoría de la Naturaleza*, 210-216. Madri: Editorial Tecnos, 1997.
- GOODY, Jack O Roubo da História. Como os Europeus se Apropriaram das Ideia e Invenções do Oriente. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- INOUE, Kaysuhito Os problemas ambientais do planeta Terra e os desafios da filosofia do Japão. Em: Zeljko Loapric (org), *A Escola de Kyoto e o Perigo da Técnica*, 19-38. São Paulo: DWW Editorial, 2009.
- JUNG, Carl Sincronicidade: Um Princípio de Conexões Acausais. Petrópolis: Vozes, 2011.
- KOICHI, Sugimoto Tanabe Hajime's Logic of Species and the Philosophy of Nishida Kitaro: A Critical Dialogue with the Kyoto School. Em: Bret Davis, Brian Schroeder, and Jason Wirth (orgs), *Japanese and Continental Philosophy. Conversations with the Kyoto School*, 52-67. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- KRUMMEL, John Basho, World, and Dialectics: An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitaro. Em: John Krummel e Shigenori Nagatomo (orgs), *Place & Dialectics. Two Essays by Nishida Kitaro*, 3-48. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude A Ciência do Concreto. Em: *O Pensamento Selvagem*, 19-55. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- MANN, Charles *1491. Novas Revelações das Américas antes de Colombo*. São Paulo: Objetiva, 2007.
- MARX, Karl *Capítulo VI Inédito de O Capital*. São Paulo: Centauro: 2004.
- _____. *O Capital. Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NASCIMENTO, Wanderson Flor Aproximações Brasileiras às Filosofias Africanas: Caminhos desde uma Ontologia Ubuntu, *Prometeus*, Ano 9, No. 21, dezembro de 2016.
- NISHIDA, KITARO Goethe's Metaphysical Background. Em: *Intelligibility and Philosophy of Nothingness*, 145-162. Honolulu: East-West Center Press, 1958.
- _____. The Union of Opposites. Em: *Intelligibility and Philosophy of Nothingness*, 163-241. Honolulu: East-West Center Press, 1958b.

- _____ The Standpoint of Active Intuition. Em: *Ontology of Production*, 64-143. Trad. Por William Haver. Durham: Duke University Press, 2012a.
- _____ Expressive Activity. Em: *Ontology of Production*, 35-63. Trad. Por William Haver. Durham: Duke University Press, 2012b.
- _____ Logic and Life. Em: *Place & Dialectic. Two Essays by Nishida Kitaro*, 103-174. Trad. de John Krummel & Shigenori Nagatomo. Oxford: Oxford University Press, 2012c.
- _____ *Ensaio sobre o Bem*. Trad. de Joaquim Monteiro. Campinas: Editora PHI, 2016.
- STEVENS, Bernard *Invitación a la Filosofía Japonesa. En torno a Nishida*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2008.
- TREMBLAY, Jacynthe La logique de l'auto-identité absolument contradictoire de NISHIDA K., *Dialogue* 33 (no 4) 595-610, 1994.
- _____ Le Jeu de l'individuel et de l'universel. Paris: CNRS Éditions, 2000.
- _____ Introduction. Em: Nishida Kitaro, *L'Éveil à soi*, 9-51. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- SUZUKI, D. T., Erich Fromm e Richard Demartino *Zen-Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1960.
- VATTIMO, Gianni *O Sujeito e a Máscara*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- ZAVALA, Agustín Jacinto La creación artística como semiosis social en la filosofía de Nishida Kitaro – un acercamiento, *Relaciones – Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. 13, No. 52, 281-470, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1992.
- _____ La Filosofía Social de Nishida Kitaro 1935-1945. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1994.
- _____ *Tradición y Mundo Histórico en la Filosofía de Nishida Kitaro*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2004.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.