Narrativas nômades de Rodrigo Braga:

o conhecimento pelos abismos e a douta ignorância[1]

Priscilla Menezes de Faria

Mestranda em Artes Visuais na linha Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve a pesquisa intitulada *Travessias praticadas: a viagem como ensaio*. Tem produção artística, com foco em desenho, texto e fotografia.

Resumo. Este ensaio trama os conceitos de conhecimento pelos abismos de Henri Michaux e de douta ignorância de Nicolau de Cusa com a prática artística viajante de Rodrigo Braga, com foco nas séries *Tônus* e *Desejo Eremita*, buscando apresentar uma estética da existência implicada na prática nômade do artista. Como finalidade, investiga o que seria um saber próprio do artista viajante, que se dá como um ganho através da perda, um desconhecimento que sabe, uma imprecisão que produz.

Palavras-chave. viagem, estética da existência, *performance*, Rodrigo Braga.

Rodrigo Braga's nomadic narratives: the knowledge by the abysses and the learned ignorance

Abstract. This essay ties the concepts of the knowledge by the abysses by Henri Michaux and of the learned ignorance by Nicolas de Cusa with Rodrigo Braga's travelling artistic practice, focusing on his *Tônus* and *Desejo Eremita* series, seeking to present an aesthetic of existence implied in this artist's nomadic practice. Its goal is to investigate what would be the proper knowledge of the traveler artist which gives gain through loss, an ignorance that knows it all, and an inaccuracy that is productive.

Keywords. travel, existential aesthetics, performance, Rodrigo Braga.

O corpo que se desloca não se conserva impune. Disso sabiam os navegadores, os eremitas, os peregrinos. Para esses sujeitos da errância, viajar sempre guardou a potência de ampliar o mundo e modificar o destino, fosse pela via do milagre, da iluminação solitária ou do encontro com os misteriosos territórios além-mar. Viajar, desde sempre, supõe colocar-se ao sabor das intempestividades. Assim, o viajante arrisca a si mesmo quando se coloca a caminho do que desconhece, não apenas pelo perigo de não voltar, mas pela certeza de que retornará modificado. O sujeito, longe de conseguir manter-se neutro na experiência do deslocamento, se coloca em estado de elaboração onde os traços da subjetividade e os sustos da jornada se fundem na produção de uma narrativa de viajante.

Alguns artistas contemporâneos tangem a questão da viagem como o campo de experimentações de um corpo que se desloca, numa trama em que produzir-se viajante é produzir a própria obra. Cria-se um paralelo entre o ato criador e o ato de viajar, estados em que o corpo se sensibiliza e o sujeito suspende suas certezas para experimentar o imprevisto. Os artistas que se inscrevem nessa família de artistas viajantes são portadores de um olhar assombrado e atingido pela experiência da viagem. Assim, abrem mão de serem documentadores de uma verdade para serem criadores de uma estética da existência em movimento.

Rodrigo Braga é um artista que permeia o mundo, forjando encontros, abrigos e embates. Nasceu em Manaus, mas com dois anos foi morar em Recife onde viveu até recentemente antes de estabelecer moradia no Rio de Janeiro. Em 2011 o artista foi em direção à floresta amazônica, em uma viagem que durou cinco meses entre idas e vindas. Do que produziu nessa viagem ressalta-se um trabalho em vídeo, que intitulou *Tônus*, no qual apresenta a si mesmo travando relações com a floresta de vários modos: tem sua mão amarrada a um caranguejo na lama, tem seu corpo se debatendo contra árvores, está em um barco sobre a água negra de olhos fechados com um peixe sobre seu peito, amarra seu corpo em árvores e se debate no chão, está amarrado a um bode sobre um chão pedregoso. As ações são simples, porém radicalmente inesperadas e, por isso, adquirem um caráter de sonho, de fantasia. Amarrado ao caranguejo ou ao bode, Rodrigo Braga trava uma luta dançarina em que os corpos desiguais se encaram, se machucam e por vezes se abraçam. Amarrado às árvores se impossibilita, se imobiliza e no barco, com o peixe sobre o peito, desliza em deriva.



Fig. 1 - Rodrigo Braga: *Still de Tônus*, 2012. Fonte: <http://vimeo.com/69160907>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 2 - Rodrigo Braga: *Still de Tônus*, 2012. Fonte: <http://vimeo.com/69160907>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 3 - Rodrigo Braga: *Still de Tônus*, 2012. Fonte: <http://vimeo.com/69160907>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 4 - Rodrigo Braga: *Still de Tônus*, 2012. Fonte: <http://vimeo.com/69160907>. Acesso em: 30 de out. de 2013.

Braga exalta a natureza enquanto materialidade, revelada em lama, água e chão, esses berços informes da vida. Os animais podem ser tocados, mas são indomáveis, vivendo sob as regras de suas próprias animalidades. Trata-se de um balé de forças no qual o artista se coloca diante das garras do caranguejo, da imobilidade forte das árvores, da inquietude da cabra, do fluir do rio. Calmaria e perigo se revelam nesse território aberto aos sustos, às capturas, às devorações. O artista não visita a natureza dos exotismos ou a paisagem domesticada, mas essa natureza tanto mais selvagem porque íntima à carne quando se desfaz das palavras, feroz e familiar porque anterior à linguagem, existência que não se organiza em verbo. Vida e morte se espreitam, a sobrevivência se faz como um conjunto de intenções e gestos. O corpo não sucumbe ao contínuo do orgânico e nem cria para si uma radical exclusão: cria pontos de tensão entre si e a paisagem.

Rodrigo Braga toca em uma potência *pânica* da natureza, isto é, influenciada pela diligência de Pã. Essa antiga divindade grega, metade homem e metade bode, era o guardião dos campos e dos rebanhos de Arcádia e, sendo símbolo da obscuridade, assustava a quem visitava seus domínios, causando-lhes pânico. Nesta mitologia, terrores pânicos significam isto: terrores sem motivo. Trata-se, portanto, da natureza sempre pronta a repentinamente surpreender. Uma natureza que não é nem pura fertilidade e nem pura opacidade, mas o susto em potencial, berço dos acasos: a *anti-natureza*. Clément Rosset trabalha essa noção, tecendo uma crítica à ideia de natureza como princípio essencial em oposição ao artifício. Para Rosset o acaso pode ser afirmado como princípio de tudo.

> O acaso é entendido não como o encontro fortuito de duas séries causais, nem como uma exceção do princípio de causalidade, mas como a ausência mesma de um tal princípio. A existência de um universo ordenado e de uma natureza submetida a leis não contradiz uma tal hipótese: sendo capaz de produzir infinitas combinações, o acaso é por definição capaz de produzir também seu aparente contrário que é a ordem. [...] Assim, a ordem natural é ela mesma um produto do acaso, e não a expressão de alguma lei ou racionalidade, muito menos de uma intenção. (Rocha, 2002, p. 46).

Os fenômenos da natureza, nesse sentido, seriam manifestações do acaso, tão contingentes quanto qualquer artifício. Contrário a uma ontologia do Ser, característica do pensamento metafísico, Rosset afirma a *ontologia do real*, tomando a realidade como aparência, negando a ideia de uma essência oculta por trás de qualquer fenômeno. "O real se confunde com o conjunto das coisas existentes, sem deixar nenhum resto metafísico. Encontramos aqui outro aspecto marcante do pensamento de Rosset: a singularidade do real, isto é: seu caráter simples, único, imanente" (Rocha, 2002, p. 46). O projeto filosófico de Rosset busca descontruir a ideia de um mundo dotado de sentido, recusa qualquer instância metafísica capaz de explicá-lo e "assinala a impossibilidade de ultrapassar a vida para instaurar a busca de uma verdade transcendente" (Rocha, 2002, p. 47).

O trabalho de Rodrigo Braga se aproxima dessa compreensão, já que exalta a vida enquanto forma e luta, antes de pretender criar alegorias e apontar a sentidos ocultos, afirmando o jogo de aparências e o embate de superfícies. Feita de acaso e matéria, a natureza imanente é repleta da possibilidade de surpreender. Colocando-se em suas imagens, o artista põe em cena não apenas a construção de uma paisagem, mas de uma subjetividade; e compõe, para além de imagens potentes, uma construção poética que passa pela noção de estética da existência. Foucault (2010) trata dessa ideia apontando-a como a potência do sujeito que forja a si mesmo com a mesma inventividade e liberdade com a qual um artista deve criar a sua obra. O autor ressalta o privilégio que a filosofia ocidental deu à noção de *conhece-te a ti* mesmo inscrita no templo grego de Delfos ao lado de um imperativo pouco lembrado, o *ocupa-te* contigo. Foucault (2010) diferencia as duas noções, já que conhecer supõe desvendar, demarcar, medir, enquanto ocupar-se teria mais a ver com inventar, propor, criar. A prática de uma estética da existência se relaciona mais com este segundo preceito, onde a subjetividade não é algo a ser perscrutado, mas inventado.

Em *Amizade* e *Estética da Existência em Foucault*, Francisco Ortega (1999) afirma que a noção de uma existência artística pressupõe a concepção de *sujeito-forma* em detrimento de um *sujeito-substância*. Nesse sentido, próprio do sujeito da

invenção de si não seria a essência, mas o léxico: um sujeito que se inventa na linguagem em vez de assegurar-se com uma ontologia. O sujeito-forma, afirma Ortega, é modo de intensidade, uma dobra da relação de forças e "exige uma atitude experimental consigo" (Ortega, 1999, p. 63). Assim, sujeito-forma é um sujeito da inquietude, em constante processo de criar-se. O autor afirma que a existência artística, como um cuidado de si, representa para Foucault uma maneira de resistir ao pleno domínio dos poderes subjetivantes da civilização, sendo portanto revestida de uma ética, além de uma estética. Ortega escreve que o projeto intelectual de Foucault inclui a reabilitação da filosofia como ascese.

Na Idade Média, o conhecimento teria sido clivado em *theologia* e *philosophia* por conta da importância da escolástica e do surgimento das universidades. A consequência desse afastamento foi tornar a filosofia uma elaboração teórica, separada dos exercícios espirituais, que passam a pertencer à prática religiosa. A filosofia moderna, separada dos exercícios de si, se distancia da filosofia antiga que propunha, mais do que um processo reflexivo, uma completa arte de vida. Escreve-se para se transformar, acreditavam os filósofos antigos e essa mesma sensibilidade afeta Foucault que busca, portanto, uma filosofia que fosse como um *exercício espiritual*, como prática de uma forma e de um estilo de existência. Ortega afirma que os exercícios espirituais resultam numa ascese na qual o que está em jogo "é formar em vez de informar; não se trata de uma construção teórica, mas de um exercício de formação de si [...]" (1999, p. 52). Ortega cita Foucault:

> Desde que a literatura representa um certo sacrifício do eu, ou ambas as coisas, sacrifício do eu e sua transposição em outras coisas, em outro tempo, em outra luz etc. aparece o escritor moderno em certa medida relatado ou unido aos primeiros ascetas cristãos, ou aos primeiros mártires cristão. Quando digo isto, é, evidentemente, como uma certa ironia. Penso que o mesmo problema da relação entre a hermenêutica de si e o desaparecimento de si – sacrifício, negação de si – constitui o núcleo da experiência literária do mundo moderno. (Ortega, 1999, p. 62).

Foucault vislumbra a produção poética como possibilidade de ascese, na tensão entre negação e criação de si. Essa tensão está presente no trabalho de Rodrigo Braga, já que ao apresentar-se repetidas vezes, em diversas ações, o artista assume "o si como trabalho ininterrupto, como infinitas metamorfoses" (Ortega, 1999, p. 63). Em outro de seus trabalhos, intitulado *Desejo Eremita*, o artista viaja rumo ao sertão. Ele conta:

> Durante o ano de 2009 fui ao sertão em dois períodos. No primeiro momento residi sozinho, por dois meses e meio, numa casa de sítio a três quilômetros da cidade. Partindo desse ponto me ramifiquei em andanças pela região. Cheguei no período chuvoso e convivi

> com uma paisagem incomum de se ver do sertão nordestino: o do verde e da abundância. No final do ano fui novamente, dessa vez para conviver com o contraste da adversidade da seca. Nos dois casos me deparei com ambientes extremamente ricos em aspectos simbólicos para meus trabalhos. Isso me deu mais elementos do que eu imaginava para a produção das imagens; esperava uma paisagem mais desértica e monótona, mas acabei me deparando com inúmeras possibilidades. Enfim, juntei um pouco de mim e outro tanto de tudo o que me rodeava e devolvi a série de fotografias *Desejo Eremita* que, certamente, é desdobramento de trabalhos anteriores, tanto pelas investigações estéticas quanto pelas preocupações discursivas. (Braga, 2009).

Em um texto a respeito dessa viagem, o artista narra:

> [...] Uns insetos se camuflam; outros, com garra, mostram seu território. O urubu se confunde com a caatinga queimada – mortos vivos. Feira de tudo: bananas, pedras, chifres, cerca, poeira, bois, sol, arbustos, bacuris, fogo e sangue – o que é costumeiro. Trovões, água barrenta para banhar-se, raios, água de telhado para beber. Caminhos desérticos como trincheiras, arames de espinhos. Vou ao matadouro como quem visita o vizinho. Orelhas de gado alimentam cães, já que a carne é do homem. Ouço um tiro de longe, ouço mais uma lenda. Um bode vira cão. Eu viro cobra entre pedras – sou cobra, quando quero. A cobra, como sempre, engole o sapo; o escorpião, o grilo. As caranguejeiras, sempre por perto, não me afligem. Acolho uma cadelinha inchada, com seus carrapatos de gado. Vagalumes flutuam entre as estrelas, o amanhecer sopra a neblina. Sexo e paisagem. Noite novamente, e tudo de novo onde nada é novo. E ainda assim é surpreendente. Junto um pouco de mim, um pouco do entorno, um pouco do outro animal (humano ou não) e rumino imagens. Retratos de fora e de dentro [...]. (Braga, 2010).

A série *Desejo Eremita* é constituída de dezessete imagens, nas quais, em sua maioria, o corpo do artista se faz presente. Os demais elementos passam por ossos, terra, chifres, vegetação, pedaços de corpos de animais, árvores secas, pedra e fogo. Como o artista ressalta, trata-se um sertão muito particular, bem distanciado dos clichês imagéticos evocados por essa paisagem. É o sertão de um eremita, esse indivíduo que vive em lugar deserto, isolado, geralmente em penitência ou busca espiritual. Em uma imagem da série, o artista aparece construindo um frágil abrigo feito de galhos e palha, que se pode pensar o seu eremitério, o local onde o eremita reside isolado. Tradicionalmente o deserto é o campo de incursão do eremita, local onde ele vai buscar a inspiração e a provação. Ortega (1999, p. 88) afirma:

> O homem do deserto do século IV deve submeter-se a um trabalho duro sobre si que adota a forma de um autodecifamento exaustivo. [...] O deserto aparece como o domicílio de forças demoníacas e os ascetas que para lá se retiram têm consciência de que sua anacoresis deve adotar a forma de uma luta e um auto-exame, expondo-se voluntariamente às tentações diabólicas.

Curioso dar-se conta de que o eremita não se isola para buscar apaziguamento das tensões, mas, ao contrário, para intensificá-las. Assim, o isolamento torna-se propício para o auto-exame, pois, ao afastar-se, não abandona sua subjetividade, mas entra em contato com aquilo que lhe é mais íntimo e desse contato inventa o seu percurso. Rodrigo Braga diz sobre aquilo que encontrou em sua experiência com *Desejo Eremita*: "Adentrei em busca de sossego, de uma paisagem simbólica que não encontraria onde vivo, mas acabei me deparando novamente com o que já habitava meu trabalho: o inevitável ciclo vital ao qual todos os seres estão fadados" (Braga, 2010).



Fig. 5 - Rodrigo Braga: *Desejo Eremita,* 2009. Fonte: <http://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 6 - Rodrigo Braga: *Desejo Eremita,* 2009. Fonte: <http://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 7 - Rodrigo Braga: *Desejo Eremita,* 2009. Fonte: <http://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: 30 de out. de 2013.



Fig. 8 - Rodrigo Braga: *Desejo Eremita,* 2009. Fonte: <http://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: 30 de out. de 2013.

Ao procurar a distância, o artista reencontra sua questão e pode explorá-la, mais uma vez, de uma nova forma, nesse movimento entre desvio e persistência que é a criação. Essa relação entre encontrar e perder é descrito por Ortega como o movimento da hermenêutica cristã. O si não seria um dado, mas o constante objeto de uma busca. Descobri-lo é uma tarefa de toda uma vida, sendo um movimento em duas direções. De um lado, o eu se esclareceria mediante os exercícios de si. Por outro lado, o eu descoberto deveria ser negado. Esse processo duplo é denominado por Foucault *espiral de formulação de verdade e da renúncia à verdade*, pois quanto mais se descobre a verdade de si, tanto mais se deve renunciar a si mesmo; e no próprio movimento de renúncia se conquista um impensado saber sobre si. Apenas na inquietude do eu é possível manter-se sujeito-forma de

uma existência e construí-la como uma obra de arte, dotada de volume, superfície, consistência, harmonia e caos. Sobre a necessidade de desaparecer para criar, Derrida afirma:

> Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo [...]. Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (Derrida, 1971, p. 61).

Se, para os ascetas, o saber sobre si só adviria de um voluntário desejo de desaparecer para então reencontrar-se, semelhante movimento é requisitado ao artista que trama a construção de si à construção de sua obra. As imagens de Rodrigo Braga tratam de uma experiência íntima, mas ao mesmo tempo apontam para a *extimidade*[2] da ação. Para criar, é preciso lançar-se ao inseguro, ao desamparo, ao solo dos acontecimentos imprevisíveis. Como o deserto era para o eremita, o sertão se faz esse terreno de possibilidades, esvaziamentos e encontros. Derrida (1995, p. 34) escreve:

> O deserto não seria uma figura paradoxal da aporia? Não há passagem traçada ou certa, não há, em todo caso, estradas, somente pistas que são vias confiáveis, os caminhos ainda não estão abertos, a menos que a areia ainda não os tenha coberto. Mas a via não-aberta não é também a condição da decisão ou do acontecimento que consiste em abrir a via, em transpor, portanto, ir além.

A aporia, como uma dificuldade lógica, seria o próprio emblema do deserto, esse local vazio de tudo e pleno de possíveis. Ao incursionar pelo sertão, desprovido de certezas prévias, aberto aos encontros, o artista se coloca diante de uma dificuldade e sua obra se torna o contornar a impossibilidade, na criação de acontecimentos imprevisíveis. Derrida (1995, p. 42) exalta esse desvio pelo impossível: "Ir aonde é possível ir não seria um deslocamento ou uma decisão; seria o desenvolvimento irresponsável de um programa. A única decisão possível passa pela loucura do indecidível e do impossível: ir aonde é impossível ir". As viagens, de Rodrigo Braga se dão como esse rasgo de possibilidade no que se apresenta desconhecido. A floresta e o sertão são promessas de um encontro com o imprevisível e, portanto, são possibilidades de um real deslocamento, seguindo o critério de Derrida (1995, p. 63), quando ele diz: "Vá aonde você não pode ir, no impossível, é, no fundo, a única forma de ir e vir. Ir aonde é possível não é ir, é já estar lá e se paralisar na in-decisão do inacontecimento".

Nessas incursões rumo ao impossível de si, o artista se cria ao criar sua obra e nesse movimento de extimidade, pode tramar seu traço mais singular à paisagem mais árida. Já que [...] "tem-se cada vez mais o sentimento de que o deserto é o outro nome, senão o próprio lugar do desejo" (Derrida, 1995, p. 70). Sendo o desejo, ele próprio, esse estranho familiar, a incursão pelos solos desertificados, para o eremita e para Rodrigo Braga, pode vir a revelar essa intimidade estrangeira, que é o desejo, o saber sobre si e a obra de arte. O saber produzido pela viagem pode-se dizer um *conhecimento pelos abismos*, conforme a noção cunhada pelo escritor-viajante, Henri Michaux. Nascido na Bélgica em 1899, foi educado em um colégio jesuíta e pretendia tornar-se padre. Após viver uma crise com sua religiosidade, Michaux iniciou estudos em medicina na universidade de Bruxelas, mas não chegou a concluí-los, empenhando-se em viagens rumo às Américas do Norte e do Sul, como fogueiro de um navio da marinha mercante francesa.

Em sua obra, produz textos poéticos e cadernos de viagens, tanto reais (*Ecuador* em 1929, *Um Bárbaro na Ásia* em 1933) como fabuladas (*Ailleurs* em 1948), e reflexões acerca de suas experiências com substâncias alteradoras de consciência, como é o caso de *Conhecimento pelos Abismos*, publicado em 1967. Nessa última obra, narrando suas experiências pessoais, nomeadas *situações-abismo*, Michaux (1967, p. 9) reflete acerca da percepção singular que uma experiência de alteração de consciência pode proporcionar. Ele escreve:

> Toda droga modifica seus apoios. O apoio que você tem de seus sentidos, o apoio que seus sentidos tem do mundo, o apoio que você tem da sua impressão geral de ser. Eles cedem. Uma vasta redistribuição da sensibilidade se faz que deixa tudo bizarro, uma complexa, contínua redistribuição da sensibilidade. Você sente menos aqui e mais intensamente lá. Onde "aqui"? Onde "lá"? Nas dezenas de "aqui", nas dezenas de "lá", que você não conhece, que você não reconhece. Zonas obscuras que se tornam claras. Zonas leves que se tornam pesadas. Você não termina mais em si, e a realidade, os objetos, perdem suas massa e sua rigidez, cessam de se opor resistência a móvel onipresença transformadora.

Ainda que Michaux fale da perda de apoios, de ceder, de perder, o livro é sobre o conhecimento. Um conhecimento que tem menos a ver com controlar do que com entregar-se ao obscuro de uma experiência. O conhecimento pelos abismos, portanto, seria o saber que advém do abandono do saber como garantia do ser.

> Os abandonos surgem, pequenos (a droga te faz cócegas de abandonos) e também os grandes. Alguns provocam prazer. Paraíso, quer dizer, abandono. Você recebe múltiplos e diferentes convites a liberar-se... É isso que as drogas fortes tem em comum e também é sempre o cérebro que leva os golpes, que observa seus deslizamentos, seus truques, que

> joga grandes e pequenos jogos e que, em seguida, se recolhe, um singular recolhimento (Michaux, 1967, p. 10).

Trazendo a teoria de Michaux para pensar as obras de Rodrigo Braga, pode-se comparar esse impulso a lançar-se ao incontrolável com o desejo de obter o conhecimento pelos abismos, que proporcionaria a própria experiência da obra de arte. Entendendo o conhecimento pelos abismos como uma travessia pelo desconhecido, pensa-se na experiência viajante como uma passagem pela angústia do não-saber que produz saberes imprevistos. De ordem semelhante seria a experiência de Rodrigo Braga que, ao tentar habitar uma nova região, é por ela habitado, sendo assim visitado por toda a novidade, a opacidade e a surpresa presentes no próprio ato de viajar. Ao atravessar a paisagem, é ele também, por ela, atravessado.

Este saber que advém por uma angustiante travessia pelo não-saber, foi chamado por Nicolau de Cusa (1401 - 1464) de *douta ignorância*. O filósofo nasceu em 1401 na pequena aldeia de Kues, às margens do Rio Mosela, atual Alemanha. Estudou teologia e filosofia e viveu sua vida atuando como cardeal e delegado papal. Certa vez, voltando de uma viagem diplomática à Grécia, Nicolau de Cusa teve uma vivência essencial para o seu pensamento: ele a descreve em carta ao amigo e cardeal Julio Cesarinni como uma inspiração, uma *visio intellectualis*, a noção de *douta ignorância*:

> Recebe agora, venerável padre, o que eu desejava atingir já há muito por vias diversas, mas que antes não consegui, até que, ao regressar da Grécia, por mar, fui levado – segundo creio, por um dom altíssimo do Pai das Luzes de quem deriva todo dom excelente – a abraçar incompreensivelmente o incompreensível na douta ignorância, transcendendo o que é humanamente cognoscível das verdades incorruptíveis... mas todo o esforço do nosso espírito humano deve situar-se nessas profundezas para se elevar à simplicidade em que coincidem os contraditórios. (Cusa *apud* Guendelman, 2009, p. 17).

Em uma viagem, Nicolau de Cusa recebe por inspiração esse conceito com o qual consegue conciliar contraditórios e transcender o que é humanamente cognoscível. Passa a escrever *Douta Ignorância*, composta de três livros, entre 1438 e 1440. Nessa obra, Nicolau de Cusa vai na contramão do projeto renascentista que está se fazendo em sua época e, em vez de perseguir a noção de uma consciência que se esclarece pela própria inteligência, vai na direção desse estranho e paradoxal não-saber que sabe. A *douta ignorância* é o reconhecimento da impossibilidade de alcançar a verdade, já que infinito não se deixa apreender. Para pensar o absoluto, afirmava o filósofo, não seria possível usar a lógica. O não-saber de Cusa, portanto, é diferente da falta de saber, já que a *douta ignorância* não é a negação do

conhecimento, mas a experiência-limite de suas possibilidades. A filosofia, nesse contexto, é um constante encontrar-se, para além do ceticismo, convicção de que somente no esvair-se do conceito o verdadeiro se apresenta.

Assim, ao incursionar pelo que não conhece, o artista entrelaça a construção de sua obra à construção de si, inventando-se a cada encontro, a cada repouso, a cada exaustão. O que se entende, portanto, é que a noção de viagem, na obra de Rodrigo Braga, não se dá como processo *acumulador*, mas como experiência de perda – perda de referências, perda de identidades, perda de garantias. Mas é apenas pela perda e na perda que se dá um ganho singular adquirido com a travessia pelo desconhecimento. E é a partir de alguma douta ignorância, algum não-saber, que onde o artista constrói um impensado conhecimento e se engaja em uma potente prática de invenção.

[1] Este texto é parte da pesquisa de mestrado a ser concluída no começo de 2014 e que tem orientação da Prof. Dra. Leila Dangizer.

[2] Lacan afirma que a extimidade, se trata, para o sujeito, de algo simultaneamente íntimo e exterior.

Referências

BRAGA, Rodrigo. *Entrevista.* 2009. Disponível em: http://www.olhave.com.br/blog/?p=4016 Acessado em: 20 de mar. de 2013.

_____. *Folder da exposição Desejo Eremita.* 2010. Disponível em: http://www.rodrigobraga.com.br/folder_desejo_eremita.pdf. Acessado em: 20 de mar. de 2013.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* SP: Perspectiva, 1971.

_____. *Salvo o Nome.* Campinas: Papirus, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUENDELMAN, Constanza Kaliks. *O conceito da Douta Ignorância de Nicolau de*

Cusa em uma Perspectiva Pedagógica. São Paulo: USP, 2009.

MICHAUX, Henri. *Connaissance par les gouffres*. Paris: Gallimard, 1967.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1999.

ROCHA, Silvia Pimentel Velloso da. Clément Rosset: o pensamento da imanência e sua virtude negativa. *Revista Ethica*, vol. 9, 2002.

Artigo recebido em agosto de 2013. Aprovado em outubro de 2013.