

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte –
PGEHA USP



Movimentos de rasgadura: *rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O’neill Daunt*

Juliana Di Grazia Costa
Orientadora: Profa. Dra. Carmen S. G. Aranha

PGEHA - USP
São Paulo
2023

Movimentos de Rasgadura: *rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O’neill Daunt*
(Versão Corrigida)

Juliana Di Grazia Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – PGEHA USP, na área de concentração Estética e História da Arte, na Linha de Pesquisa Epistemologia e Metodologia da Pesquisa em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Carmen S. G. Aranha.

São Paulo, 2023
PGEHA USP

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

DD536 Di Grazia Costa, Juliana
Movimentos de Rasgadura: rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O'neill Daunt / Juliana Di Grazia Costa; orientadora Carmen S. Aranha - São Paulo, 2023.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Maurice Merleau-Ponty; corpo reflexivo; fé perceptiva; invisível . 2. Georges Didi-Huberman; anacronismo, potência do negativo; rasgadura. 3. metodologia de pesquisa em arte. 4. pesquisador-artista. 5. direção de arte; produção de objetos; decoração de cenário. I. S. Aranha, Carmen , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: Juliana Di Grazia Costa

Título: Movimentos de Rasgadura: *rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O'neill Daunt*

Dissertação aprovada em: ____ / ____ / _____ pela banca examinadora:

*À família e aos amigos.
Às camadas de tempo que nos une e nos separa.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus mais longínquos ancestrais e toda a linhagem que se tece até aqui. Os registros e rastros internos que transbordam pelo corpo encarnado. De geração em geração. A William Joseph O'Neill Daunt pelo presente em forma de diário e a seus descendentes diretos especialmente Helen Green que me ofertou mais de 40 anos de memórias tipografadas por ela num documento de word que salvou muito tempo de transcrição e leitura de uma caligrafia desafiadora. Agradeço à Irlanda, suporte principal da aventura do campo sensível. Ao casal Bill e Alysson Baileys, que tão bem cuidam das terras de Kilcascan, ponto de origem de toda a pesquisa. Aos profissionais do setor de manuscritos (James Harte e equipe) da NLI (National Library of Ireland) que pacientemente me atenderam nos anos de 2016, 2017 e 2019. Aos amigos Rodrigo Ternevoy e Mika Moret que me ajudaram nas filmagens dos percursos feitos por William em 1842. A Kiki Orona pelo incentivo no início da descoberta da ancestralidade e seus impactos. Ao amigo Hélio Ribeiro pelas trocas filosóficas e por me ensinar a mexer com o programa Premier. Ao Sergio pelas mensagens inspiradoras e pelas traduções. A Renata Mosaner e Morena Buser pela escuta e troca gentil. Agradeço aos amigos do PGEHA e aos amigos da vida.

Agradeço aos diretores de arte que trabalharam comigo estes últimos anos, por apoiarem as ausências necessárias (durante a produção de algum filme ou serie)¹ para que esta pesquisa se realizasse. Agradeço enormemente aos queridos colegas, profissionais de produção de objetos e decoração de cena que estiveram na minha equipe e tanto contribuíram para que as minhas faltas não fossem sentidas. Preciso aqui destacar alguns: Kleiton de Camargo, Thiago Higa, Thamiris Tymotheo. Obrigada pelo suporte. Sem vocês eu não teria conseguido! Agradeço à Profa. Eliane Dias de Castro e ao Prof. Cauê Alves pelo tempo despendido para me ouvir, por todo conhecimento compartilhado e pelos apontamentos fundamentais durante a banca de qualificação. Vocês dois foram fundamentais para a condução final desta pesquisa. Agradeço aos membros do PGEHA, Neusa e Paulo, sempre pacientes, dispostos e generosos.

Agradeço a Carmen Aranha, minha orientadora, por me ensinar a fazer uma pesquisa acadêmica, por me puxar para fora do mar de palavras e me ajudar (com todos seus conhecimentos, percepções e gestos criadores) a criar um caminho para o pensamento. Obrigada, pois desde o início viu algo ali e me deu abertura para que fosse escorregadio e fundante.

Obrigada a meu esteio principal, meu núcleo duro, minha família: Narcizo, Ivani e Andrea; pai, mãe e irmã pela inspiração, pela alegria da companhia, pelo apoio, pelo incentivo e por estarem comigo nessa jornada chamada vida.

Essa pesquisa foi feita durante toda a Pandemia (janeiro 2020 a maio 2023). Todas as disciplinas foram cursadas de maneira online e não houve conversas no café, encontros nas bibliotecas, esbarrão propício com professores. EAD é possível, no entanto, defendo fortemente o corpo atravessando e ocupando os espaços do conhecimento.

¹ Cidade Invisível, O Rei da TV, Rota 66, O papai é pop, Além do guarda-roupa, O sequestro do voo 375 entre outros.

RESUMO

Di Grazia Costa, Juliana. **Movimentos de rasgadura:** Rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O'Neill Daunt. 2023. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente dissertação investiga movimentações de pesquisa em Arte, com o objetivo de revelar campos sensíveis do olhar de um escritor (William J. O'Neill Daunt) por entre a linguagem de seu diário manuscrito (**Daunt's Journal**). Para tanto, a pesquisa apoia-se em conceitos fenomenológicos que regem a estética de Maurice Merleau-Ponty, bem como em chaves teóricas acerca da filosofia da imagem que regem as reflexões de Georges Didi-Huberman. A pesquisa apresenta-se por uma introdução e segue com os seguintes capítulos: no capítulo 1, criamos um panorama contextual, costurado com as próprias palavras do autor de modo a situar o objeto. No capítulo 2, expomos a base teórica e metodológica que alicerçam nossas reflexões e as movimentações práticas. No capítulo 3, aplicamos as ideias artístico-reflexivas de modo a perseguir resolver o problema da pesquisa. Finalizamos com algum aspecto conclusivo acerca da investigação. O resultado aponta para a inclusão do corpo do pesquisador no composto da pesquisa. O pesquisador da arte, ao investir seu corpo fisiológico e perceptivo, gera movimento artístico em torno da obra estudada (literatura, artes visuais, plásticas etc.). Essa abordagem (chamamos de rasgadura) seria feita por um pesquisador em ação criativa ante o objeto e as reflexões teóricas. Importante ressaltar que as movimentações do pesquisador-artista não têm como objetivo final a apresentação de uma obra de arte². O que estamos sugerindo é refletirmos sobre uma metodologia de pesquisa em arte que se faz na aplicação de exercícios que acionam campos sensíveis do pesquisador em torno dos conceitos. O objetivo seria ampliar as apreensões e desvelar novas camadas de conhecimento. Ou seja, a *rasgadura* proposta não tem como função criar visualidades artísticas sobre as reflexões, não há um produto arte para finalizar o percurso da pesquisa. Os exercícios das movimentações criadoras do pesquisador-artista, abririam a possibilidade da aparição de campos outrora invisíveis ao pesquisador da arte tradicional. Concluímos que os exercícios sugeridos entrelaçam o campo sensível do pesquisador ao campo teórico através do corpo reflexivo do pesquisador ao corpo aberto e relacional do objeto pesquisado. Por fim, percebemos ocorrer, na abordagem *rasgada* desse pesquisador-artista, uma aproximação com a metodologia empregada por mim dentro do departamento de direção de arte, para realizar a produção dos moveis e objetos e a criação da ambientação dos cenários em projetos de filmes de ficção. Uma vez que o processo artístico/criativo dessa atuação é acarpetado de movimento pendular dialético-criador e dialético-reflexivo, que alinha olhares e promove a ambientação do espaço cênico.

Palavras-chave: Maurice Merleau-Ponty; Georges Didi-Huberman; corpo reflexivo; fé perceptiva; anacronismo, potência do negativo; rasgadura; metodologia de pesquisa em arte; pesquisador-artista; direção de arte; produção de objetos; decoração de cena.

² Não estamos jogando luz ao processo do artista-pesquisador.

ABSTRACT

Di Grazia Costa, Juliana. **Tearing movements:** Traces of the reflective body in William J. O'Neill Daunt's diary. 2023. Master's Dissertation - Interuniversity Graduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The present dissertation investigates research movements in Art, with the aim of revealing sensitive fields of a writer's (William J. O'Neill Daunt) gaze through the language of his handwritten diary (**Daunt's Journal**). To this end, the research is based on phenomenological concepts that govern Maurice Merleau-Ponty's aesthetics, as well as on theoretical keys concerning the philosophy of the image that govern Georges Didi-Huberman's reflections. The research is presented by an introduction and followed by the following chapters: in chapter 1, a contextual panorama is created, stitched with the author's own words so as to situate the object. In chapter 2, the theoretical and methodological basis that underlies our reflections and practical moves are exposed. In chapter 3, with the application of the artistic-reflexive ideas, we pursue the resolution of the research problem. Conclusively, we end with some final remarks about the research.

The result points to the inclusion of the researcher's body in the research compound. The art researcher, by investing his physiological and perceptive body, generates artistic movement around the work being studied (literature, visual arts, painting, etc.). This approach (we call it tearing) would be made by a researcher in a creative action in face of the object and the theoretical reflections.

It is important to emphasize that the movements of the researcher-artist do not have as their final purpose the presentation of a piece of art. What we are suggesting is to reflect on a methodology of research in art that is done by exercises that trigger sensitive fields of the researcher around the concepts. The most important aim with that proposition, is expand the apprehensions and unveil new layers of knowledge. That is, the proposed tearing does not have the function of creating artistic visualities on the reflections, there is no art product to finish the experience of the research. The exercises of the creative movements of the researcher-artist would open the possibility of the appearance of fields previously invisible to the traditional and academic art researcher. We conclude that the suggested exercises intertwine the sensitive field of the researcher to the theoretical field through the reflective body of the researcher to the open and relational body of the object researched. Lastly, we perceive the occurrence of this researcher-artist's *torn approach* to the methodology employed by me within the art direction department, to carry out the production of objects and the set decoration in fiction feature films. Because the artistic/creative process of the set decoration is carpeted with dialectical-creative and dialectical-reflective pendular movement, which aligns looks and promotes the ambiance of the scenic space.

Keywords:

Keywords: Maurice Merleau-Ponty; Georges Didi-Huberman; reflexive body; perceptive faith; anachronism, power of the negative; tearing; art research methodology; artist-researcher; art direction; set decorator; prop manager.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. National Library of Ireland. Setor de Manuscritos. 2019	11
Figura 2. Ruínas em silêncio que tento descobrir o que falamos. 2019	12
Figura 3. Feche os olhos e veja..., 2019	18
Figura 4 e 5. Foto locação vazia e espaço cênico.	68
Figura 6. Movimentações da pesquisa em torno do objeto.	71
Figuras 7 e 8. Realização de aquarelas a partir da leitura do diário, 2017	73
Figura 9. William Joseph O'Neill Daunt.	77
Figura 10. William Joseph O'Neill Daunt (detalhe do rosto).	78
Figura 11. William Joseph O'Neill Daunt (detalhe do tronco, mãos e costas).	79
Figura 12. Kilcascan Castle, Ballineen, Co. Cork.	81
Figura 13. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888, p. 184.	82
Figura 14. <i>O efeito tem uma beleza selvagem própria</i> , 2019.	84
Figura 15. A estrada de acesso à Kilcascan. 2013.	85
Figura 16. <i>Entrevendo sensibilidades</i> , 2023.	87
Figura 17. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 fechado, 2019.	90
Figura 18. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 (manuseando), 2019.	91
Figura 19. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 aberto, 2019.	92
Figura 20. <i>Corpo do diário no corpo da pesquisadora</i> , 2019.	93
Figura 21. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 perfilado, 2019.	95
Figura 22. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 (manuseando), 2019.	96
Figura 23. Corpo, sombra, objeto. Montagem de fotografias tiradas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.	100
Figuras 24. Mapa da Irlanda, 1832	104
Figura 25. Processo de surgimento da ilustração feita através do traço do corpo do autor na Irlanda em setembro de 1842	105
Figura 26. Registro da experiência. Irlanda 2017.	108
Figura 27. Registro da experiência. Avistar o olhar do autor avistando Sragh. Irlanda 2017	109
Figura 28. Imagem de timeline criada pela pesquisadora para feitura de seu filme documentário.	110
Figura 29. Registro da experiência. Avistar o olhar do autor avistando Sragh Irlanda, 2017	110
Figura 30. Ruínas de Sragh, Irlanda, 2017	111
Figura 31 e 32. Registros da experiência. Ruínas do castelo de Ballycowen, Irlanda, 2017.	112
Figura 33. Em busca de absorver as memórias sobre as ruínas de Ballycowen. 2017	113
Figura 34. Subvertendo fundo e figura revoada corvos 2017	115
Figura 35. Set de filmagem antes da decoração de cena e depois	119
Figura 36. Imagem detalhe de decoração de cena.	120
Figura 37. Tecido de mundo de médico de UBS	121
Figura 38. Fotomontagem: <i>Pareando olhares</i> . 2023.	127
Figura 39. Registros de dentro da propriedade de Kilcascan Castle	128
Figura 40. Imagem de vídeo. <i>Feche os olhos e veja...</i> 2019.	131

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – PRIMEIRAS IMAGENS.....	18
1. 1. Alguma bússola – o manuscrito como suporte e o olhar inquietante: paisagem-mundo	18
1.2. Tecido - Irlanda passado, presente: o olhar que faz a costura histórico-cultural... 23	
1.3. O autor – formação do olhar: literatura e fé (onipresença do enigma)	34
CAPÍTULO 2 – PERSCRUTANDO FENDAS: CHAVES TEÓRICAS E IDEIAS METODOLÓGICAS.....	44
2.1. Merleau-Ponty – campo sensível, corpo reflexivo e a arte como ponto de contato	44
2.2. Didi-Huberman – a imagem que chama de volta, o entremeio, o anacronismo e a potência do negativo	55
2.3. Rasgadura como horizonte – o olhar da pesquisadora e primeiros movimentos para entrever	66
CAPÍTULO 3 - RASGADURA EM AÇÃO: A ARTE NA PESQUISA COMO MOVIMENTAÇÃO AUTÊNTICA DE EXPRESSÃO IRRADIADA	74
3.1. O corpo do autor no mundo.....	74
3.2. O corpo do diário e o corpo da pesquisadora.	88
3.3. Rasgadura entrevedo – corpos anacronicos e a paisagem-mundo	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
Pesquisador-artista: corporeidade, pensamento no corpo, corpo no pensamento e gesto criador.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
Fontes primárias	132
Cursos	132
Livros, artigos e dissertações	132
Sites	136
ANEXOS.....	138



Figura 1. National Library of Ireland. Setor de Manuscritos. Foto: Mika Moret, 2019.

PRÓLOGO



³ **Figura 2.** “Ruínas em silêncio que tento descobrir o que falam”. Timeline⁴ de filme documentário criado antes da incursão ao mestrado, que foi incluído como vivência corporal e anacrônica do pesquisador. Criação: Juliana Di Grazia Costa.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem origem em 2013, após visita às terras dos meus antepassados na Irlanda e, a partir de informações obtidas através dos seus atuais donos. Nessa visita, tomei conhecimento da existência de uma escritura cotidiana, elaborada no século XIX, por um ancestral indireto. Graduada em História (PUC SP, 2000), com pós-graduação em Cinema Documentário (FGV, 2009) e atuando profissionalmente no campo audiovisual, na área de direção de arte há mais de 20

³ A pesquisa se tece por práticas reflexivas, criadoras e criativas. A própria poética da escrita desta dissertação entendo como uma prática artística. Apresento fotografias, montagens fotográficas, pequenas sequencias de vídeos, rabiscos, ilustrações e poesia. No entanto, as criações aqui apresentadas têm função na ampliação da produção de conhecimento do pesquisador. Não são obras a serem comentadas ou analisadas como obras de arte, mas como processos investigativos.

⁴ As criações audiovisuais, optamos por apresentar através de links nas notas de rodapé.
https://www.youtube.com/watch?v=beX_kun2XqU

anos⁵, pareceu-me profícuo o início de uma pesquisa histórico-ancestral, juntamente com um processo criativo e investigativo para a feitura de um filme documentário.

Em 2016, surgiu a oportunidade de retornar à Irlanda objetivando, entre outras coisas, pesquisar e filmar o processo de descoberta dessa escritura. Em agosto daquele ano, foi agendado um horário no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Irlanda, em Dublin, de modo a garantir um primeiro contato com o diário manuscrito por William Joseph O'Neill Daunt.

À essa altura, pela larga experiência na área do audiovisual, instaurou-se um movimento interno, impulsionado pela visão predecessora de uma potência fílmica, sobre a vivência a qual estava prestes a me lançar. O objetivo era criar vídeos informativos para os familiares que poderiam ser material para um filme-documentário num futuro. A primeira movimentação foi erigida pelo espírito investigativo sobre aspectos ancestrais. No entanto, a leitura da escritura surpreendeu pelo imenso impacto estético e visual, especialmente pela descrição dos espaços e sensações advindas do olhar para o mundo, deflagrando-se em inquietação e devir em alcançar um ponto de contato dialético com a sensibilidade estética e visual do escritor.

A experiência do contato com o manuscrito provocou duplo encantamento: o primeiro, pelo encontro com o objeto físico, original e manuscrito (como se fosse a descoberta de uma mensagem engarrafada no oceano) e, o segundo, pelo encontro com as imagens na vivência da leitura.

O encadeamento de experiências sensíveis com o manuscrito trouxe a necessidade de buscar o campo íntimo do autor e, assim, vislumbrar a paisagem que tornou possível a existência do diário manuscrito, detentor das imagens e da linguagem ali depositada. Essa busca pelo encontro com o olhar do autor, inquieto pela absorção visual das vivências, me conduziu a caminhar por partes da paisagem irlandesa, percorrida pelo autor em uma viagem feita em 1842, assumindo-me artista visual e documentarista. Esse percurso gerou material audiovisual para a criação de um filme documentário que começou a ser montado em 2018.

Como artista visual (documentarista) estava movida por uma inquietação, porém, desprovida de reflexões mais profundas. Precisei recuar e pesquisar referenciais. Até aquele momento, a ação investigativa estava embebida de fé intuitiva

⁵ Pesquisadora e conteudista para o desenvolvimento de filmes documentais, mas principalmente atuando no departamento de direção de arte de projetos audiovisuais de ficção. Meus principais trabalhos no link a seguir: <http://julianadigrazia.carbonmade.com/>

que usufruía e se retroalimentava do estado de suspensão temporal por meio do qual o ser é conduzido à experiência estética. Segundo Merleau-Ponty, esse estado ocupa um campo sensível interno chamado de campo de presença. A inquietação, gerada pelo encontro com a materialidade e a leitura (visualização de imagens) do manuscrito, foi mola propulsora para as movimentações artísticas que decorreram na produção do filme.

Contudo, naquele momento, a experiência não era somente artística, pois não se tratava apenas da criação de nova imagem, mas sim de revelar o ponto de origem daquela linguagem, de modo a tornar eminente nova forma de dialetizar com aquele objeto. Sendo assim, querendo emergir com algo que, naquela ocasião, não se exprimia com clareza, à parte de um percurso teórico-reflexivo, achei profícuo criar um projeto de pesquisa acadêmica na busca daquilo que nomeava como a “fala muda do manuscrito”.

A criação intuitiva e fluida e em certa medida descompromissada, agora criava a crise, abandonando o conforto da fé intuitiva para abarcar caminhos que se conduzissem por novos pensamentos. Esses, no entanto, mesmo sem uma coesão mais reflexiva, não estavam soltos e se correlacionavam às experiências antecessoras, ou seja, às ações já investigadas e geradoras de imagens: ilustrações, poesias, textos e filmes documentários.

Com o curador e professor Cauê Alves, tomei conhecimento do pensamento do historiador da arte Georges Didi-Huberman (2003). Ao iniciar a leitura do autor, percebi que o projeto de pesquisa tratava de uma investigação sobre a imagem-viva, vista na leitura do manuscrito em questão, que me olhava em retorno, gerando inquietação, certa urgência na criação de nova imagem por meio de expressões artísticas como, poesia, ilustrações, captação de imagens e, por fim, o filme documentário.

Ao longo do processo reflexivo preparatório ao ingresso deste curso de mestrado, percebi que a investigação sobre a imagem vista por entre a linguagem revelava aspectos sensíveis do olhar do escritor. E que toda a absorção do produto literário, vindo deste olhar, me colocaria em estado de disponibilidade sensível e artística.

Houve um ponto de virada, disparado por um encontro profundo e especial com a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, introduzida pela orientadora desta pesquisa, a Profa. Dra. Carmen Aranha. As reflexões fenomenológicas, acerca da percepção do

corpo do ser em relação com o mundo, permitiram que esta pesquisadora justificasse que fora através do corpo do autor, que a experiência relacional com o mundo ocasionou a motricidade de seu corpo e de seus olhos. E por conseguinte, esse processo acionou sensibilidades que reverberaram em seu ser de modo a transbordar ação artística (linguagem escrita) em dialética à experiência-gatilho.

Sendo assim, a ação do autor em dialética à experiência sensível da captura da paisagem-mundo pelo seu olhar emerge a linguagem de memória do manuscrito e com ele, nova imagem se deflagra. O trajeto filmado pela pesquisadora ao perseguir os passos do autor em viagem, feita em 1842, se dá na face da paisagem irlandesa, sendo assim, repetir a experiência do corpo fenomenológico no espaço compartilhado, mesmo que anacronicamente, seria experienciar uma via de acesso às mais faces do olhar sensível do autor:

Desse modo, o objetivo da pesquisadora acarpetou-se do desejo em revelar algumas faces de imagem invisível/sensível que engorduram e encarnam o documento (em aspecto físico e imagético da linguagem) que ela vislumbrava olhando-a de volta. Esse *algo* contém em si a latência iminente de aparição.

Toda pesquisa está imbuída de um combustível fundamental: a presença de um enigma. A ideia de um aspecto ontológico⁶, presente na publicação póstuma e não acabada de Merleau-Ponty (1961), permitiu que esta pesquisa passasse de um percurso de fé intuitiva, para um percurso acadêmico-teórico profundamente intenso que permitiu a pesquisa imbuir-se do que Merleau-Ponty chama de fé perceptiva.

O autor sugere que o mundo em que o ser vive é o suporte de todos os fenômenos, todas as criações, todos os estudos, toda a ciência, arte e tecnologia. Porém, esse mundo tem origem desconhecida, antecessora à existência da humanidade. Portanto, para reflexionar sobre as coisas do mundo, há de incluir a presença do enigma da origem na composição do que se apresenta. Nesse ponto, há um invisível fundante do visível.

A presença de algo não compreendido, não alcançado, não genético, não registrado ancestralmente é imperativo, incontornável e latente a todo o tempo. Esse aspecto ontológico libera o aspecto considerado “espiritual” da pesquisa, na medida

⁶ Há diversos estudos sobre o aspecto ontológico. A presente pesquisa se apoia nos pontos abordados na disciplina *História da Filosofia Contemporânea (o visível e o invisível: um diálogo entre Hannah Arendt e Merleau-Ponty)*, ministrada pelo Prof. Dr. Alex de Campos Moura, no Departamento de Filosofia da FFLCH USP, em 2021, e nas reflexões trazidas por Ferraz (2009).

em que a presença da sensação de um enigma, vindo através de reflexões profundas, não precisa de nenhuma crença religiosa em acompanhamento. Para Merleau-Ponty, o ser há de abrir-se e revestir-se de uma *fé perceptiva* para encarar o mundo num composto de visibilidades e invisibilidades.

Resolve-se, então, encarar a ontologia “pontyana” para conversar com o objeto da pesquisa. Para revelar algo ainda não visível, não expresso pelo objeto, era preciso se descolar do processo reflexivo cartesiano, dualista, que se vale através de metodologia estruturada e engessada pelos conceitos, pelos estatutos e pelos referenciais teóricos. Para apoiar a inclusão de uma metodologia não usual de pesquisa, novamente aciona-se Didi-Huberman. Em algumas publicações, como em **Diante da imagem** (1998b), o autor apresenta sugestões de novos mecanismos de estudo das imagens, de modo a revelar aspectos aprisionados dentro delas que foram “reprimidos” – impedidos de se expressarem através da reflexão do pesquisador regido pelo estruturalismo acadêmico. Então, o autor convida que o pesquisador rasgue os esquematismos da arte e se arrisque a percorrer outras vias de acesso ao objeto. Assim, foram acionados movimentos metodológicos arriscados, intensos e pouco prováveis ao longo deste processo investigativo.

Dessa forma, a pesquisa apoia-se em conceitos fenomenológicos que regem a estética “pontyana”, bem como em chaves teóricas acerca da filosofia da imagem que regem as reflexões de Didi-Huberman. Objetiva-se deflagrar novas movimentações metodológicas teórico-criadoras/criativas, tornando visível algo que apenas as reflexões teóricas não alcançariam. Queremos investigar o olhar, revelar traços de um campo sensível, uma face do “campo de presença” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 408, 557, 564, 566 e 605)⁷, gerado pela experiência estética e presente na linguagem escrita por William J. O’Neill Daunt. Esse campo sensível seria inaugurado através do olhar do escritor no contato recíproco entre ele e o mundo.

Sendo assim, este mestrado se propõe investigar movimentações de pesquisa que torne visível o vislumbre do olhar frente à experiência estética, contida na linguagem desse escrito de memória (arte visual/imagem). Estamos sugerindo movimentações jogando luz à uma possível metodologia de pesquisa em arte que se

⁷ Ou seja, uma extensão de mundo que faz o indivíduo compartilhá-la como uma transição entre visto, vivido e construção cultural: uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo (FONSECA, in PINHEIRO e ARANHA, 2016, p. 6).

faz na aplicação de exercícios que acionam campos sensíveis do pesquisador em torno de conceitos. Nosso objetivo não é apresentar a criação de uma obra visual ou audiovisual (o filme documentário⁸), nosso objetivo é apresentar um percurso investigativo que se entrelaça em movimentos teórico-reflexivos e criadores. O objetivo seria ampliar as apreensões e desvelar novas camadas de conhecimento. Ou seja, a rasgadura proposta não tem como função criar visualidades artísticas sobre as reflexões, não há um produto arte para finalizar o percurso da pesquisa. Portanto, não haverá obra final que represente, ou que se apresente em conclusão ou como ponto final da discussão.

Os exercícios das movimentações criadoras do pesquisador-artista abriam a possibilidade da aparição de campos outrora invisíveis ao pesquisador da arte tradicional. Concluímos que os exercícios sugeridos entrelaçam o campo sensível do pesquisador ao campo teórico através do corpo reflexivo do pesquisador ao corpo aberto e relacional do objeto pesquisado.

A partir de agora, apresentam-se por meio de capítulos todas essas investigações. A experiência da leitura desta pesquisa, também contém em si um pesquisador em processo escritural poético atravessando os conceitos e reflexões acionando seus próprios campos sensíveis. Sendo assim, encara-se o processo de inclusão das movimentações metodológicas por intermédio da escrita também como resultado da pesquisa.

Por fim, vale enfatizar que embora a pesquisa traga as propostas metodológicas inspiradas na rasgadura Didi-Huberiana, o objeto de estudos é instigante e provoca a necessidade de toda essa movimentação. Nosso objeto é o olhar do escritor e político irlandês, William Joseph O'Neill Daunt, visto por nós como campo sensível de absorção da relação ser e mundo. O suporte desse olhar é a escritura depositada em um diário. Sendo assim, o começo deste mestrado se dá em situar este documento literário, como veremos a seguir.

⁸ O filme documentário, embora o processo de montagem tenha sido o ponto inicial da busca pelo mestrado, sua finalização não faz parte da pesquisa como obra áudio visual, mas suas timelines e alguns trechos de vídeos são incluídos como movimento do pesquisador-artista para revelar algo que se esconde das reflexões teóricas.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRAS IMAGENS

1. 1. Alguma bússola – o manuscrito como suporte e o olhar inquietante: paisagem-mundo



Figura 3. Foto de frame de vídeo: Feche os olhos e veja... 2019. Criação: a pesquisadora

O voo do tempo parece-me por vezes tão rápido que quase poderia imaginar que o sinto a correr como um riacho palpável sobre a minha cabeça. (W. J. O'Neill Daunt).⁹

Segundo referências bibliográficas, o documento em questão é considerado um *diary* ou um *journal*. De acordo com James Harte, responsável pelo Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Irlanda, um diário contém entradas textuais que correspondem a datas específicas, ao passo que um jornal contém memórias sem, necessariamente, estarem relacionadas à data do ato escritural. No Brasil, coloquialmente, conhecemos como jornal um caderno de notícias, elaborado por um conjunto de escritores/jornalistas. Sendo assim, optamos por adotar o termo diário para nomear a escritura.

⁹ Embora a investigação tenha se realizado por meio da leitura do escrito memorial na língua original (inglês do século. XIX), optou-se por apresentar as passagens selecionadas traduzidas para o português. Todas as passagens recolhidas estão em sua versão original ao final da dissertação. Ver Anexo. Item 1.

Notamos que as páginas são escritas pelo autor regularmente, mas não diariamente. Aliada a essa característica, por vezes, o autor escreve resumos acerca das memórias vividas ao longo de um determinado período (dias ou meses). E, escreve, no tempo presente, memórias de um passado remoto ou recente. Pensamos identificá-lo como “*escritura memorial*”, tendo em vista que a palavra “memorial” significa “*relato de memórias*” (HOUISS, 2001, p. 1272). No entanto, os reconhecimentos contemporâneos levaram o material a ser apresentado à pesquisadora como “diário”, por conseguinte esse termo se faz diversas vezes presente em muitas passagens desta pesquisa.

A nomenclatura dada pela instituição (National Library of Ireland), à qual pertence o material, é *Journals of W. J. O'Neill Daunt from Sept. 12, 1842 to March 9, 1888. With an appendix containing copies of letters to Daunt from various persons including Smith O'Brien, Mitchel, Gavan Duffy, Aubrey de Vere, Cardinal Newman, W. E. H. Lecky and others, 1848 – 1891*. Como marca de indexação consta o ano de 1938. Acredita-se que a aquisição do manuscrito tenha se dado próxima a essa data. Todo o conteúdo foi escrito em inglês do século XIX e compõe-se de 1428 páginas de notícias manuscritas divididas em três volumes. As informações do Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Irlanda atestam que a própria instituição recebeu e uniu as folhas esparsas desses escritos memoriais e as colocou em ordem cronológica. Cada encadernação tem em torno de quinhentas páginas manuscritas. O primeiro volume (**MS O'Neill Daunt Journal 3040**) diz respeito aos anos de 1842 a 1852; o segundo volume (**MS O'Neill Daunt Journal 3041**), aos anos de 1853 a 1877 e, o terceiro volume (**MS O'Neill Daunt Journal 3042**), aos anos de 1878 a 1888. Esse último volume possui apêndice, contendo um apanhado de correspondências selecionadas, originárias de *Kilcascan Castle*, logradouro do autor da infância à morte (1894).

O manuscrito é um documento pouco acessado e o original fortuitamente ainda está disponível ao manuseio corporal do pesquisador. Não há na biblioteca, cópia digitalizada ou microfilmagem. No processo de pesquisa no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Irlanda, obteve-se autorização para escaneá-lo na íntegra – isso permitiu a continuidade da pesquisa no Brasil. As informações obtidas de Hellen Green (ancestral direta do autor) afirmam que o documento foi escrito e reescrito em cópia pelo autor. Dessa forma existem dois manuscritos muito similares e ambos são

documentos originais. Um compilado está em mãos de Green¹⁰ e o outro conjunto, se encontra na Biblioteca Nacional da Irlanda, em Dublin¹¹. O material acessado no Setor de Manuscritos da Biblioteca, contém trechos rasurados e páginas com pedaços de papel escritos, incluídos *a posteriori* pelo autor, aparentemente, com a finalidade de serem correções ou anexos informativos¹².

As informações coletadas dentro e fora do diário nos levam a acreditar que o autor escreveu duas cópias de modo a resguardar e garantir a possibilidade de uma futura publicação, o que, em parte, postumamente, ocorreu por meio de extratos selecionados e publicados por sua filha, sob o título **A Life Spent for Ireland: Selections from The Journals of W.J. O'Neill Daunt Shannon** (Irish University Press, 1972). O **escrito memorial** é fonte primária, documento histórico, político e estético. Compõe um testemunho de valor histórico-cultural inestimável. Uma escrita detentora do olhar de um homem sobre o mundo em que vive, na historicidade e cultura às quais está inserido. O autor inicia o escrito aos 35 anos e, em sua última entrada, está com 81 anos.

Embora a pesquisa inclua em seu composto a leitura de todos os volumes do diário, optamos por construir uma imagem contextual do autor, da sua formação e de seu entorno, usando trechos, principalmente do primeiro volume que recobre os anos de 1842 a 1852. Para aplicar os exercícios metodológicos de modo a revelar mais visualidades sobre o olhar em experiência sensível no mundo atrelado a linguagem, escolhemos trabalhar especificamente com as primeiras páginas do diário. Precisamente as 19 páginas iniciais que versam sobre as memórias acionadas em um percurso vivenciado em viagem feita entre os meses de setembro e dezembro de 1842, quando o autor estava em exercício de ações político-progressistas. As páginas abordam experiências objetivas e subjetivas. Observações cotidianas, memórias, aspirações, passagens políticas, descrições de acontecimentos, impressões do

¹⁰ Helen Green digitou o conteúdo manuscrito em documento de *word*. Esse material foi compartilhado comigo, o que otimizou muito o tempo de leitura e buscas de palavras.

¹¹ É desconhecida a informação de qual entre os dois conjuntos seria o original e o outro, a cópia.

¹² Por meio do trecho manuscrito em junho de 1845, localizado na página 49, do volume I, percebemos indícios de algum método de escrita, revisão e reescrita, bem como de organização e coleta de informações que o autor pretendeu reportar às memórias requeridas: *“Em junho de 1845, fui à Escócia, e reunii os escritos de diversas ocorrências daquele ano, compiladas parcialmente de documentos contemporâneos e parcialmente de escritos sobre memórias coletadas. Pode-se afirmar que, ao transcrever meu diário neste volume, dos pequenos cadernos em que foi originalmente escrito, acrescentei aqui e ali os verbetes de incidentes recordados pela memória e os pensamentos que me ocorreram durante a transcrição. O idioma está em alguns casos alterado”*. Ver Anexo item 2.

mundo interno e do entorno. Essas páginas recobrem as memórias sobre experiências vividas, sobre antigas lembranças, bem como reflexões do autor

Daunt inicia a escritura do *Journal*, em 12 de setembro, quando embarca num Flyboat¹³ no Grand Canal de Dublin e segue para *Mullingar*, na região de Leinster, inaugurando uma viagem com o objetivo de angariar suporte de clérigos e da aristocracia irlandesa católica em prol das causas abordadas pela associação progressista e libertária pela Irlanda (*Repeal Association*), da qual era um dos fundadores. Selecionamos um extenso trecho do diário, para ser representante inaugural do objeto do nosso estudo. Essa passagem foi escrita por William Joseph O'Neill Daunt, aos 35 anos, no dia 16 de outubro de 1842, durante viagem pelo interior da Irlanda. Observamos que o autor contextualiza o seu tempo por meio de um composto material e imaterial capturado pelo seu olhar.

Veremos no próximo capítulo, que esse olhar habita um corpo, portanto, ele captura um composto visual no qual há de se incluir a percepção corporal à experiência. Sendo assim, temos a ideia de que esse composto seria algo próximo à captura do que chamamos de paisagem-mundo¹⁴. Onde a paisagem seria o avistamento do mundo e o mundo seria sentir o material e o imaterial que se apresentam.

O impacto visual do trecho a seguir pode contribuir para justificar a escolha do objeto de pesquisa, ou seja, acreditamos ser possível introduzir ao leitor aspectos fundantes da inquietação que moveu a pesquisa. A leitura, talvez, permita o vislumbre de algumas imagens contextuais da paisagem-mundo dadas à vista do escritor. São descrições como um desenho literário sob uma perspectiva histórica do autor. Embora seja longa esta passagem do texto, acreditamos que a leitura contribui na absorção da imagem constituída pelo olhar do autor. Gostaríamos, portanto de pedir que seja dedicado tempo na leitura a seguir:

A face da terra ostenta, para um observador inteligente, a impressão de sua história. Há aquelas torres antigas e misteriosas que nos falam de um período de civilização tão remoto que sua existência é indicada por pouco mais que uma tradição obscura. Há os remanescentes eclesiásticos e monásticos. Há os castelos, ou melhor, as altas torres de casas, dos chefes irlandeses e dos colonos ingleses contemporâneos; o número dessas estruturas desmanteladas e a força rude de muitas delas, contam uma história eloquente de rapina, insegurança, guerra civil e confisco. Há as

¹³ Embarcação típica do século XIX.

¹⁴ Palavra inspirada no conceito de corpo reflexivo de Merleau-Ponty, onde o ser tem o mundo pelos olhos e o atravessa com um corpo aberto e relacional. Aprofundaremos mais a frente.

maiores e mais imponentes habitações domésticas dos séculos XVI e XVII, como o castelo de Carrick-on-Suir; o magnífico, mas inacabado Castelo de Kanturk; Castelo de Donegal; Portum a hospedaria, acomodações de pernoite e café da manhã, de construção tradicional; e várias outras ainda remanescentes. Há as numerosas mansões suntuosas, espaçosas e substanciais da aristocracia protestante do século XVIII; o período de maior magnificência e poder da nobreza e aristocracia protestante irlandesa, e a maior depressão (exceto o protetorado de Cromwell / Território autónomo de Cromwell) dos católicos e há as mansões erguidas durante o presente século, em número consideravelmente menor, e geralmente de tamanho e estilo inferiores aos da época anterior. (...) Não devo, nestas anotações apressadas sobre os memoriais externos de nossa história, deixar de notar os edifícios eclesiásticos. As "capelas", como são chamadas, que surgiram sobre a face do país a partir da piedade católica e da pobreza, muitas vezes guardam traços dolorosos deste último atributo das congregações que as frequentam. As "igrejas" protestantes do século passado são quase que universalmente construções de paredes oblongas. Elas têm uma espécie de fisionomia própria e não convencional. Parecem olhar estranhamente ao seu redor, como se estivessem conscientes de serem intrusas. Os edifícios parecem tipificar o desajeitado, assim como a força secular derivada das leis humanas, do sistema do qual são os templos; e harmonizam-se tão pouco com o cenário em que são colocados, como aquele sistema com as pessoas que um destino maligno obriga a contribuir para seu apoio. Elas eram contemporâneas de uma raça de clérigos protestantes, agora quase extinta.¹⁵

Percebemos Daunt com vasto conhecimento histórico, cultural, político e religioso. O autor é provido de uma linguagem capaz de proporcionar visualizações de imagens concretas (imaginações palpáveis) sobre coisas absolutamente abstratas e invisíveis, como o tempo em movimento atravessando a materialidade perecível erguida pela humanidade. É possível ver por meio da linguagem as construções se escamoteando, entrevedo o declínio de sua era, ofertando uma perspectiva da história por entre as estruturas destruídas e corroídas que se apoiam no próprio tempo percorrido.

A *imagem* dada a ser vista pelo autor por meio da escrita, contém uma deformação estética em acompanhamento a materialização das camadas de tempo que corroem a face do território. O autor nos convida a embarcar no exercício de ver para além dos objetos da paisagem que repousa sobre a natureza do território.

“The face of the land bears, to an intelligent observer, the impress¹⁶ of its history.” A primeira frase, na língua original, tornou-se motivação para a busca do olhar

¹⁵ Ver Anexo item 3.

¹⁶ A marca, o vestígio deixado por esse ato; efeito da ação exterior sobre algo; influência. Pensamento ou sentimento acerca de algo (HOUAISS, 2001, p. 1056). Marca, sinal, estampa e carimbo. “The act of impressing or stamping 2 a mark made by pressure that produces indentation or embossment”. (MICHAELIS, 2016):

do escritor, ou seja, procurar o que estava sendo visto na paisagem do território com os vestígios da história. O escritor parece criar um tecido cultural e conjuntural do que vê do seu país. A frase joga luz sobre a qualidade de um olhar observador ao evocar a inteligência do leitor, na medida em que oferece indícios de que há algo permeando o visível que se apresenta pela ação do tempo e do homem sobre a paisagem.

Acreditamos que, a partir desse texto, proporcionamos ao leitor a elucidação de como as imagens dadas pela linguagem advêm de um olhar apurado em contato com a paisagem-mundo que captura e tende a se relacionar através da ação da escrita. Existem aspectos do olhar do autor se constituindo visível através de sua memória que abordaremos com afinco nos próximos capítulos, mas por hora vale apontar a revelação de uma faceta que compõe sua percepção visual e sua relação com mundo.

Para abordarmos o olhar de William Joseph O'Neill Daunt por entre o manuscrito, entendemos ser de suma importância criar alguns percursos contextuais de modo a revelar cintilâncias acerca da formação do *olhar* de William Daunt *em um mundo*, bem como em seu *olhar em si*. Olhar esse, detido em um corpo relacional, ponto de origem da captura visual de algo no mundo de modo a impulsionar o devir da ação criadora da imagem-memória-imaginação, dada a ser vista pela linguagem.

1.2. Tecido - Irlanda passado, presente: o olhar que faz a costura histórico-cultural

O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 43).

Entendemos ser fundamental criar um pavimento acerca do objeto (diário escrito memorial) para prosseguirmos na pesquisa. Constituímos esse contexto costurado às próprias reflexões do escritor em seu manuscrito – visto que ele explana sobre questões contemporâneas à sua época e ao longo dos 46 anos de sua escrita. Essa torna-se uma forma de resolver a apresentação contextual e, ao mesmo tempo, ampliar a absorção da linguagem e do olhar do autor. Deixar a escritura falar¹⁷ sobre seu entorno temporal torna-se mais produtivo do que trazer para a investigação apenas uma reconstituição anacrônica da história. Observar os eventos históricos por

¹⁷ Para Merleau-Ponty (2014, p. 18), o filósofo traz as coisas do mundo à expressão. Aprofundaremos essas reflexões mais à frente.

meio das palavras que o autor usou é um modo de aproximação do seu ponto de vista individual atrelado ao tecido cultural, político, religioso, social e ético que o envolve.

Lida-se com um material no qual Daunt escreveu a sua história ligada à história da Irlanda vista pelos seus olhos. O país, apoiado no tempo, vai passando por transformações, assim como seu olhar. Alguma latência de futuro percorrendo o leitor pode ser mais um aspecto enriquecedor ao texto que se segue. Sendo assim, escolhemos também incluir passagens escritas pelo autor que são posteriores ao período de nosso recorte.

Ambicionamos, neste capítulo, dar ao leitor algumas imagens carriladas e atravessadas de tempo, afora rastros materiais da humanidade. Num primeiro momento, traremos o panorama mais próximo de um ponto originário da história da Irlanda, como nação, costurado com o olhar do escritor sobre os eventos do passado e do presente. Em seguida, apresentaremos o autor, William J. O'Neill Daunt, a partir de trechos nos quais o autor cria uma imagem de si. Primeiro, a Irlanda sob seus olhos, depois, o autor sob seus próprios olhos.

Criar um percurso histórico de uma Irlanda que chega ao século XIX e é vista pelo olhar que estudaremos, seria uma possibilidade em flertar mais de perto com algo que suportaríamos chamar de *verdade* para o escritor. Tentaremos de maneira assumidamente parcial, inserir a absorção reflexiva e explicitada de camadas do mundo em que o autor vive de modo a tecer a leitura com o vislumbre de mais faces das imagens apresentadas no campo das ideias, imaginação, reflexão e criação.

Acreditamos que o (olhar sensível) se apresenta no que se esconde. Ao criarmos um contexto em camadas correlacionadas de maneira pendular, espiralada e atrelada uma à outra, ainda que haja a presença de aspectos desordenados cronologicamente, torna-se possível criar no leitor uma sensação que perseguiremos ao longo de toda a pesquisa: a sensação do objeto pesquisado como algo composto por muitas camadas, um objeto vivo e dominante de si, ao invés de dominado pelo pesquisador ou pelo leitor da pesquisa, imperando sua presença em si mesmo independentemente da visão condicionante e controladora do leitor/pesquisador.

Objetivando abordar o tempo presente do escritor, é imprescindível trazer em complemento, um breve composto histórico acerca dos séculos que antecederam a feitura do escrito memorial referente à formação da nação habitante do território da Irlanda. "There are those ancient and mysterious towers that tell us of a period of civilization so remote that its existence is indicated by little more than a dim tradition."

Essa passagem é parte do trecho apresentado anteriormente. No entanto, torna-se produtivo trazer essa frase de volta; afinal, por meio da linguagem, ela permite a presença quase ausente de uma imagem da história da Irlanda tão remota que as edificações carregam em si algo de ausência na sua presença. A partir daí, tentamos alcançar alguma origem. Imaginemos:

A primeira evidência de vida humana no território irlandês aconteceu há 33 mil anos. O primeiro assentamento, assim como as primeiras grandes tumbas, foi identificado por arqueólogos como sendo edificações pré-históricas (em torno de 7.000 anos atrás) do período Neolítico e Mesolítico. A Irlanda, antigamente conhecida como *Hibernia* (em latim) ou *Erin* (no idioma celta) (HOLIS, 1942, p. 14), é um país que se constitui como tal, por meio de uma série de invasões desde os primórdios tempos. De modo recorrente, viajantes desbravadores chegavam à ilha após incursões e conquistas de territórios que, ao que historiadores indicam, partiam do leste asiático rumo ao oeste do hemisfério norte (Ó HEITHIR, 1989). Desse modo, a Irlanda tem na constituição identitária forte influência da miscigenação de diversos credos e culturas, bem como organizações sociais, políticas e econômicas, que se sobrepõem umas às outras, conforme relações de poder estabelecidas do dominado (estabelecido na ilha) em relação ao novo dominante (conquistador). Os invasores mais antigos com grande participação na formação da nação irlandesa são os celtas (druidas), seguidos pelos normandos (cristãos) e britânicos (protestantes).

Embora haja um vislumbre de tradições ancestrais anteriores à incursão do povo celta, o processo de domínio dessa sociedade foi tão extenso e perdurou por tanto tempo que, mesmo após terem perdido o território para povos detentores de novas estruturas sociais e culturais, a força das tradições pagãs celtas mantém aspectos presentes na sociedade irlandesa até a contemporaneidade.

1º de maio. As meninas do campo saem neste festival reunindo *druchdheens*, ou pequenos caracóis brancos que colocavam para rastejar em um prato, enquanto viam as iniciais de seus namorados serem traçadas na pista feita pelos pequenos répteis. A influência de aberrações malignas, *shifris*, e toda a tribo de fadas, bruxos e capripedes em geral é guardada colocando um galho ou dois de *sloethorn*, agora em flor, sobre a porta da casa.¹⁸

As antigas práticas pagãs foram continuadas sob tutela do cristianismo, uma das razões pelas quais historiadores entendem que a Igreja irlandesa primitiva se

¹⁸ Ver Anexo item 4.

desenvolveu de maneira singular. Há, permeando a identidade da nação, a presença de um tecido cultural composto por traços ancestrais de práticas pagãs de culto à natureza, bem como superstições e alquimias¹⁹. No entanto, ao autor, homem do século XIX, os avanços tecnológicos e científicos da revolução industrial abrem espaço para o reconhecimento dos *milagres* da ciência. “(...) Sabemos tão pouco dos poderes ocultos e das relações da matéria, e vimos tantos milagres materiais realizados por vapor e eletricidade, que a incredulidade é um pouco escalonada (...)”²⁰

Existem aspectos de crenças pagãs no composto do irlandês do século XIX, mas é fundamental que olhemos para a incursão do cristianismo nesse território. Posteriormente ao ápice de conquistas celtas, ocorre a expansão do Império Romano. A expansão cristã se inicia nos idos do século V d.C. e, em menos de 100 anos, o cristianismo passa a ser a religião dominante em toda a Irlanda. Essa imensa conversão, o estabelecimento dos mosteiros por toda a Irlanda, bem como a introdução do latim e do alfabeto são ações creditadas às lendárias missões de um arcebispo, posteriormente, reconhecido como São Patrício (Saint Patrick) – personalidade conhecida e amada por grande parte dos irlandeses que comemora todo o dia 17 de março, o seu nascimento.

Temos um cavalo que nasceu no dia 17 de março, e que, a partir dessa circunstância, meu irmão Tom chamou de São Patrício. Minha irmã Catarina se opôs a conceder a um cavalo o título de santo. "Por que", disse Tom, "nunca ouvi você se opor a chamar o reitor de *Moragh* de São Lourenço; e se a vossa consciência lhe permite a aplicação do epíteto, não vejo por que precisais de escrúpulos para o dar a um cavalo inocente."²¹

As escolas monásticas cumpriram um papel de grande importância no fortalecimento cultural, erudito, religioso e político durante esse primeiro período de expansão e admissão do cristianismo como religião majoritária na ilha. Após a instauração dos mosteiros e do cristianismo (séculos IX e X), o território sofreu a invasão do povo viking, provocando certa desestabilização sobre a cultura erudita monástica e o sistema de dinastias regionais. A partir do século XII, mercenários cambro-normandos, que dominavam a Inglaterra, chegaram em Wexford (sudoeste da ilha), iniciando mais de 700 anos de domínio inglês e, a seguir, britânico.

Se a força das invasões anglo-normandas tivesse estabelecido seu governo imperial na Irlanda, um centro doméstico teria se formado por conta, e em torno desse processo no tempo, todos os elementos de uma força nacional

¹⁹ Trecho similar traduzido de HOLLIS, 2001, p. 18.

²⁰ Ver Anexo item 5

²¹ Ver Anexo item 6

teriam sido reunidos. O governo, forçosamente de residência, teria ao menos se tornado verdadeiramente irlandês; precisamente como o governo das conquistas normandas, forçosamente de residência na Inglaterra, por fim, tornou-se realmente inglês²².

A reforma protestante, instaurada na Inglaterra pelo rei Henrique VIII, não trouxe seguidores irlandeses. O corpo massivo irlandês se manteve católico, dando continuidade ao poder da instituição da Igreja romana. Dessa forma, a Inglaterra demandou requerimento de controle total da Irlanda. Uma série de campanhas militares, entre os anos de 1534 e 1691, é decorrente da falta de lealdade ao trono inglês. Esse foi o período originário de intensa e incessante tentativa de domínio político da Inglaterra frente à Irlanda.

Ao longo dos anos do século XVI ao final do XVII, milhares de colonos ingleses e escoceses protestantes migraram para a ilha, deslocando progressivamente o poder político-institucional, econômico e religioso. A expansão demográfica protestante sobre a Irlanda tornou evidente a separação entre irlandeses católicos dominados pela Inglaterra e novos irlandeses protestantes de linhagem inglesa. Com o crescimento das cidades, surgem novas áreas e novos bairros; gradualmente, cresce o número de representantes políticos protestantes para cada uma dessas regiões. Sendo assim, gradativamente novas lideranças políticas protestantes emergem para atender as demandas de cada uma das novas áreas povoadas. Em consequência, o conflito sectário se intensifica, tornando-se recorrente nos campos do poder político e provocando a transferência de poder para as mãos de uma minoria anglicana.

Ao longo do século XVII, o Parlamento irlandês perde muitos de seus membros católicos, tornando-se majoritariamente constituído por protestantes. Pela primeira vez, todo o território irlandês passa a ser governado por uma administração central inglesa baseada em Dublin. Mesmo as áreas mais remotas são representadas pela coroa inglesa. Católicos e dissidentes protestantes sofrem repressões ideológicas, privações políticas e econômicas com a promulgação, por parte da Inglaterra, das Leis Penais²³. Dessa forma, a população irlandesa majoritariamente católica se torna quase indefesa legislativamente.

Li Willy Reilly, de Carleton; uma história chocante das leis penais. O país estava em estado de guerra civil crônica; ou melhor, de motim civil; pois a guerra é um nome digno demais para os ultrajes da época. Tenho uma vaga lembrança de ouvir de minha avó Wilson como a casa de seus antepassados

²² Ver Anexo item 7.

²³ Imposição do governo britânico visando fortalecer a influência espiritual da monarquia inglesa.

foi saqueada em algumas das comoções civis, e como a família escondeu pratas e ricos ornamentos em baús que foram afundados em algum rio²⁴.

Durante os anos posteriores às Leis Penais, muitas famílias católicas tiveram suas casas invadidas e seus bens confiscados. O autor visualiza a segregação instaurada pelos protestantes frente aos católicos. Após esse período, paulatinamente, o sentimento de injustiça começa a povoar a massa católica. No início dos 1700, a Inglaterra sanciona o Ato de União (primeiro acordo legislativo que une a Inglaterra à Escócia, originando o Reino Unido da Grã-Bretanha) e, pouco depois, faz investida sobre a Irlanda, onde há resistência e rebelião por parte dos irlandeses. No entanto, em 1801, novo Ato de União da Inglaterra, dessa vez, com a Irlanda, originou o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Essa investida ocasiona a dissolução do Parlamento irlandês sediado em Dublin. A partir de então, todas as decisões sobre assuntos acerca da Irlanda passam a favorecer intensamente os anseios da Inglaterra, visto que seriam votados num Parlamento com sede no Reino Unido. O centro do poder de decisões sobre a criação de leis em prol do progresso irlandês, agora sediado fora de seu território, tornou muito mais difícil o acesso dos irlandeses ao direcionamento da nação. Muitas oportunidades de avanço social, político e econômico são retiradas do horizonte dos irlandeses, mas os católicos são aqueles que sofrem grande prejuízo, perdendo todas as suas riquezas ancestrais, afora o poder político, religioso e social.

Dia 6. Scott e eu fomos ao Cartório de Registro; um nobre depósito para os monumentos nacionais da Escócia. Lá vi o Ato original da União; a carta da vergonha duradoura da Escócia; o pedaço de pergaminho inútil em troca do qual ela foi forçada a entregar sua legislatura independente. (...) É certamente um elogio muito pobre ao intelecto de uma nação a Inglaterra dizer:

- Enquanto você sofrer prejuízos para fazer suas próprias leis, não poderá prosperar. Para licitar seu próspero país, o controle supremo deve ser tirado de suas mãos; seu Parlamento nativo deve ser extinto; e você deve ser entregue aos cuidados de uma legislatura estrangeira, que cuidará melhor de seus interesses do que você mesmo. - Isso equivale a dizer: "Vocês são tolos, patifes ou ambos"²⁵.

A Irlanda do século XIX é um território em progressivo declínio, desde o século XVII, no que concerne à prosperidade econômica, independência política, liberdade religiosa e fortalecimento de identidade da nação. Ao longo do percurso temporal, sempre ocorreu a presença de movimentos de resistência e, conforme as investidas inglesas se

²⁴ Ver Anexo item 8.

²⁵ Ver Anexo item 9

tornaram mais intensas e aparentes, há gradual conscientização da população sobre os *déficits* aos quais estavam compulsoriamente submetidos. Posto isso, novas lideranças e movimentos contrários à dominação inglesa ficam mais encorpados e organizados²⁶. Concomitantemente, as revoluções que acometem a Europa, desde o século XVII, a Irlanda instaura sua longa e densa resistência aos avanços do domínio britânico sob ideias libertárias e progressistas.

Nesse panorama nasce em 28 de abril de 1807, em Tullamore, King's County, sul da Irlanda, William Joseph O'Neill Daunt, criador do material investigado por esta pesquisa. É o filho mais velho do capitão Joseph Daunt, da "Louth Milícia Quartered", e órfão por parte de mãe desde os 9 anos. É criado na propriedade de Kilcascan, Ballineen, West Cork, onde vive por toda a vida. Esteve durante a infância sob a orientação de um tutor, Mr. Thomas FitzGerald (JOURNAL, 1842, p. 59), constante companhia em longos passeios e conversas, e de sua avó Catherine Crawford (Wilson), a qual o autor diz ter herdado os princípios patrióticos:

(...) frequentemente me incentivou a estudar dizendo, - minha criança, é importante que estude (...) as propriedades de seu pai, pobre homem! São pequenas o bastante até para ele mesmo. Ele está muito sobrecarregado e, o que quer que tenha, deve suprimir antes de você se tornar um homem velho. E o que você vai fazer? Você deve despertar e trabalhar. Admirável conselho; mas, ora! Não imposto com a vara foi inútil²⁷.

Após a morte de seu pai em 1826, o autor torna-se católico e, em seguida, opta por se casar com a filha de um trabalhador, de classe "inferior". Em consequência desses dois posicionamentos, o autor precisa lidar com a perda de títulos e apoio social e econômico da sociedade protestante, bem como a desistência do apoio financeiro, advindo da casta familiar no auxílio da preservação das terras de Kilcascan, propriedade herdada do pai.

A família do autor fez parte de uma aristocracia protestante vinda da Inglaterra no século XVI. Àquele período colocava este estrato social em posição muito mais vantajosa. No século XIX, a família tinha consciência do processo transicional de decadência social e econômica e avistava as consequências das mudanças. A presença forte de ideais libertários, aliada à nostalgia inspiracional do poder nacional irlandês, foi transmitida durante a infância.

²⁶ Henry Grattan é uma personalidade bastante importante à época, pois deu início ao processo de revogação de várias leis contrárias aos irlandeses católicos.

²⁷ Original Anexo item 10

O desejo para a revogação do Ato de União, que formei na juventude, foi estimulado pelas vívidas narrativas da esplendorosa Dublin durante a existência de um Parlamento ali residente. Aquelas narrativas tinham forte apelo para uma jovem imaginação. Elas descreviam a sociedade brilhante daquela época deslumbrante; a magnificência dos entretenimentos; o brilho da alta classificação da riqueza que adornava a metrópole; a alegria da Corte; as glórias do período memorável em que, por uma vez, a aristocracia irlandesa se reuniu à frente da democracia irlandesa para o louvor comum de ambos. A Dublin daquelas narrativas delineadas com toques vivos, que só podem se referir à narrativa de uma testemunha ocular. Então veio a mudança, a mudança escura e sombria – a União –, a extinção do Parlamento, a decadência da metrópole e o frio mortal que atingiu o núcleo do coração da Irlanda, quando Pitt e Castlereagh colocaram uma coleira de escravo no pescoço arrebetando-lhe a fechadura.²⁸

Inspirado nas ações anteriores de uma resistência irlandesa coesa do século XVIII, o autor, já na juventude, age em prol de contestações às opressões religiosas, bem como identitárias e, atua como escritor e político frente às ações político-religiosas prejudiciais aos irlandeses católicos. Em 1832, aos 25 anos, o autor se candidata e é eleito membro do Parlamento como representante da cidade de Mallow, mas perde a cadeira por ação petitoria e, em consequência, tem imensa perda pecuniária. No mesmo período, se envolve na fundação do movimento progressista²⁹ para revogar o Ato de União do Reino Unido e Irlanda, chamado de *Loyal National Repeal Association* (1841), e é convidado por Daniel O’Connell, líder do movimento, a ocupar o cargo de primeiro secretário³⁰.

Durante os anos de 1840, o autor participa ativamente da política ao lado de O’Connell e seus seguidores. É responsável por dirigir e coordenar as ações e reuniões da *Repeal Association*, na província de Leinster, e liderar o campo de ação daquela Associação na Escócia. Seu objetivo principal como político foi o de instituir, na Irlanda, um Parlamento para que existisse independência em relação à Inglaterra nas decisões legislativas acerca das questões internas. Os primeiros anos da década de 1840, foram de intensa atividade e fortalecimento do movimento: as reuniões da *Repeal Association* atraem cada vez mais irlandeses. Os eventos em prol da revogação do Ato de União crescem exponencialmente em número de apoiadores por todo o país. Os *Repealers*, como eram conhecidos, saem por toda a Irlanda, unindo

²⁸ Ver Anexo item 11.

²⁹ Daniel O’Connell (Cahirciveen, 6 de agosto de 1775 – Gênova, 15 de maio de 1847). Ele foi chamado de *O libertador* ou *O emancipador*. Foi um líder nacionalista e progressista, líder da *Repeal Association*.

³⁰ Não foram encontrados detalhes sobre esse evento nos escritos, embora em uma passagem de retrospectiva, ele comente sobre ter ganhado um cargo político de Daniel O’Connell, em compensação ao mesmo ter-lhe prejudicado num evento no parlamento onde perdera a cadeira por ação petitoria.

cada vez mais pessoas às reuniões e a cada dia, como é possível observar na escritura, os encontros são mais calorosos e entusiastas.

O autor é responsável por reuniões em dois pontos fundamentais, a região de Leinster, que incluía Dublin, e a Escócia. Nos anos de 1842 e 1843, o movimento criado pela *Repeal Association* ganha relevância frente ao domínio inglês. O empoderamento e o sentimento de liberdade, promulgado pela Associação, é absorvido massivamente pela Irlanda católica, incomodando a Inglaterra, que passa a ameaçar o movimento por meio da figura do líder Daniel O’Connell. Segundo as referências, em meados de 1843, sentindo a pressão e temendo a violência, O’Connell recua e cancela em cima da hora uma das maiores reuniões que poderia ter se visto na história da Irlanda. Àquela altura, as reuniões, conhecidas historicamente como “*great meetings*”, uniam mais de centenas de milhares de apoiadores.

(...) A última entrada por um tempo considerável é datada de 29 de agosto de 1843. Essas escrituras foram suspensas para o restante daquele ano pela condenação de O’Connell e as punições de alguns de seus companheiros patriotas. (...). Durante parte desse período, eu estava parcialmente ocupado na agitação da revogação. No verão e no outono, passei várias semanas em Fort Robert, onde me ocupei escrevendo “A Irlanda e Seus Agitadores”.³¹

Após a ação retrocedente do movimento e da prisão de O’Connell, o país atravessa um período terrível, conhecido como *Great Famine*. Nos idos da década de 1940, um terço da população irlandesa alia seu sustento ao cultivo da batata. Pouco tempo após o início do enfraquecimento da *Repeal Association*, uma doença provocada por fungo contamina em larga escala as plantações de batatas em toda a Europa. A extensão temporal da doença da batata provoca o período nomeado pelos historiadores de *Great Famine* e acobertou os anos de 1845 a 1849 (algumas fontes apontam que perdurou até 1851), cujos efeitos alteraram definitivamente o plano demográfico, político e cultural irlandês. A Irlanda, completamente desamparada de um auxílio funcional da Inglaterra, é obrigada a lidar com a tragédia da fome, aliado a um sentimento de orfandade pela morte de sua grande força político-libertária (O’Connell morre em 1847).

A longa duração da doença da batata, juntamente com as ondas de frio, a falta de assistência, o abandono e a contínua extorsão por parte da Inglaterra, alastra a pobreza e a precariedade das moradias, provocando uma tragédia nacional sem precedentes.

³¹ Ver Anexo item 12.

24. (...) Comissão de socorro hoje. – Geada acentuada. – Uma época de Natal triste e miserável essa. Dívidas, pesar, lamento, fome, mortes por inanição à direita e à esquerda. Os *Cummins* de *Cork* encontraram 200 pessoas, perto de *Skibbereen*, em um estado de quase delírio pelas dores da fome. Arrombando a porta de um chalé, eles descobriram dois cadáveres congelados, comidos parcialmente por ratos.³²

A esse período se atribui um grande movimento emigratório, responsável por considerável diminuição demográfica no país (em torno de um milhão e duzentas mil pessoas morreram ou emigraram para outras nações), em sua maioria, católicos. O panorama financeiro do autor e sua família, já é muito desfavorável antes da *Great Famine*.

28th (...) O Sr. Ray diz que se diverte com o embaraço financeiro da aristocracia deste bairro. Em Fort Robert, Palace Anne e Kilcascan, os proprietários são tão pobres como ratos. - Mas não posso realmente ter pena, disse ele, - por não ter o comando do dinheiro, quando se tem muita carne de vaca, carneiro, galinha e legumes gratuitos nos próprios domínios. - As dívidas, os juros sobre elas, são incidentes feios na vida de um pobre fazendeiro³³.

Por ser proprietário de terras produtivas, a crise atinge fortemente o autor e a família. Os arrendatários agricultores têm as colheitas fracassadas e, em decorrência, não conseguem renda para pagar o aluguel das terras. A Inglaterra continua cobrando impostos aos proprietários latifundiários, como se continuassem lucrando com a propriedade. Por conseguinte, ocorre diminuição drástica da possibilidade de sustento por meio da agricultura. O autor, mesmo em posição privilegiada frente aos camponeses que arrendavam seus domínios, sofre os efeitos da insegurança alimentar.

29th Estou em meio a privações agudas de vários tipos; sem suficiência de alimentos para mim e para a minha família; hoje fui a Clonakilty pedir dinheiro emprestado ao banco para pagar a taxa de aluguel “dizimal” ao ministro protestante; cuja religião, repugnante para mim por sua heresia e cisma, torna-se ainda mais repugnante por ter sido feita sob o pretexto de arrancar de mim os meios dos quais eu vitalmente preciso para o sustento de minha família. Algumas vezes jantei mingau de farinha indiana e leite de ovelha; em outras, um centavo de arroz ou fui sem jantar para a cama.³⁴

A esse período de extrema pobreza, fome e frio é atribuído o massacre do povo irlandês no mundo moderno – algo que transforma por completo a história do país e a constituição da personalidade da nação.

³² Ver Anexo item 13.

³³ Ver Anexo item 14.

³⁴ Ver Anexo item 15.

Ao longo de toda sua vida, o autor age politicamente na Irlanda. Nas décadas de 1850 e 1860, após a morte de O'Connell, tornou-se crítico severo do estabelecimento e da instituição da Igreja protestante, investindo tempo em ações e publicações, em prol de sua destituição na Irlanda. Daunt inaugurou uma campanha para alcançar esses objetivos em 1856 e em 1864. Ele tem participação proeminente na *National Association of Ireland*, movimento que promovia a ideia de uma reforma agrária, além de educação católica e desestabilização do protestantismo inglês.

Atuante contínuo pelos direitos políticos na Irlanda, ainda na década de 1870, então com mais de 60 anos, participa do movimento *Home Rule*, que luta pelo direito da Irlanda se autogovernar. Após a década de 1870, Daunt se aposenta e escreve algumas cartas, nas quais mostra preocupação com o aspecto violento que os movimentos progressistas apresentam. O autor percorre seu tempo, na linha cronológica da história da Irlanda, como defensor de uma independência legislativa do território frente à Inglaterra, bem como do direito ao espaço religioso, político e social que os católicos irlandeses ocupavam antes do domínio inglês.

Embora o século XIX a meu ver, tenha sido um período pouco auspicioso aos irlandeses, as duas décadas finais são consideradas muito ricas culturalmente. Ao longo do século, está em curso uma transformação em diversos campos da compreensão do sujeito em sociedade e do processo revolucionário que se intensifica progressivamente, após a segunda metade do século. (IZARRA, 2015, p. 10).

“As coisas se dispersam; o centro não mais as retém”. A euforia do progresso e a riqueza do Império Britânico lentamente deram lugar a sentimentos de desilusão, desânimo e cansaço, ligados às ideias de queda, decadência, de *fin de siècle*, fim de uma era, de um Império, quase sempre descritas na literatura em analogia com o dia e a noite. (YEATS *apud* IZARRA, 2015, p. 11).

O autor nasce no início do século XIX e percorre até a última década, falecendo em 1894. Após a leitura da totalidade da escritura, percebe-se que há uma progressiva percepção de mundo conhecido e controlável em declínio desgovernado, juntamente com um sentimento de contentamento atrelado à crença de que o pior cenário possível mundano há de ser melhor do que a eternidade no temeroso inferno apresentado pelo cristianismo católico.

26°. Recuperei hoje de um ataque de dor nos olhos que durou quinze dias, dos quais uma semana foi passada em grande tortura e cegueira total. Um incidente destes é uma disciplina útil para me ensinar que, por muito que eu me queixe da minha sorte normal, essa sorte pode ser muito pior do que é, e

os meus poucos prazeres podem ser substancialmente reduzidos ou totalmente destruídos.³⁵

Ao longo de sua trajetória escritural, o autor transmite estar em meio a transformações muito profundas no que concerne ao entendimento do sujeito e de seu entorno social, tentando permanecer aberto a novos entendimentos de mundo que se apresentam. No decorrer dos anos, Daunt se mostra refletindo e reflexionando acerca do mundo ao qual é cercado e concomitantemente constituído.

1.3. O autor – formação do olhar: literatura e fé (onipresença do enigma)

Por estarmos interessados na aproximação da captura da paisagem-mundo pelos olhos de Daunt, pensamos ser profícua a criação de visualidades acerca do processo de formação da qualidade (em termos de características que o compõem) do seu olhar. Há uma ação anterior ao ato da escrita e ao devir da criação da linguagem. O ato de ver, com uma visão implicada, repleta de movimento em gerúndio de absorção visual. Há um mundo, que se correlaciona com o olhar do autor que é observado e absorvido como paisagem, composto de camadas não estáticas. Considerando o olhar uma forma de conhecimento (ARANHA, 2008), fez-se necessário atentar ao elemento imprescindível à formação do olhar que se exprime na qualidade escritural do autor. As formações política, intelectual, ética, moral, artística, filosófica e teológica são fundamentais para a composição e o refinamento em termos de acesso aos campos sensíveis internos, que se relacionam/dialetizam com a paisagem-mundo (sensibilização).

Para compreender um pouco melhor o olhar do autor no sentido da captação de cenas apoiadas na paisagem-mundo à qual têm acesso, é preciso recuperar o percurso de formação literária do homem-escritor. Quando nos apresenta seus escritos memoriais, o autor é ávido leitor e atua como escritor desde a adolescência. Usando seu próprio nome, William J. O'Neill Daunt, por toda a vida, publica artigos em jornais e livros, explorando temas histórico-político-religioso, como os títulos **Catechism of the History of Ireland** (1844), **Ireland and her Agitators** (1845, new ed., 1868), **Personal Recollections of the late Daniel O'Connell** (1848) e **Eight Five Years of Irish History** (1886). Parece-nos, a princípio, que sua escrita advém de

³⁵ Ver Anexo item 16

desejos intelectuais de um homem privilegiado; mas, ao longo dos anos, os pagamentos sobre sua produção literária passam a ter enorme importância no cumprimento de suas dívidas.

Aqui, a geada é forte. Nos comprometemos com a ação judicial com os McCarthys. O compromisso me custou cerca de £400, embora meu amável amigo Sr. Grier tenha feito toda aquela habilidade e bondade que poderiam me proteger. O dinheiro que recebi por minhas Memórias Pessoais de O'Connell (**Personal Recollections of the late Daniel O'Connell**) foi todo engolido. Foi uma sorte tê-lo. As coisas poderiam ter sido piores³⁶.

Embora sua escritura memorial flerte com aspectos estéticos, por vezes realistas, por vezes românticos, o autor escreve romances considerados vitorianos³⁷, sob o pseudônimo de Denis Ignatius Moriarty. Apesar de ter tido pouco reconhecimento, produz intensamente entre as décadas de 1840 e 1850, de modo a ter sete romances publicados entre 1838 e 1851, caso de: **The Wife Hunter, and Flora Douglas: Tales by the Moriarty Family** (3 vols., London: Bentley, 1838); **The Husband Hunter: or "Das Schicksal"** (3 vols., London: Bentley, 1839); **Innisfoyle Abbey: A Tale of Modern Times** (3 vols., London: Charles Dolman, 1840); **The Old Earl and his Young Wife: A Novel** (3 vols., London: Bentley, 1841); **Saints and Sinners: A Tale of Modern Times** (2 vols., Dublin: James Duffy, 1844); **Hugh Talbot: A Tale of the Irish Confiscations of the Seventeenth Century** (1 vol., Dublin: James Duffy, 1846) e **The Gentleman in Debt: A Novel** (3 vols. London: T. C. Newby, 1851).

Nota-se a falta de prestígio, tendo em vista a pouca quantidade de referências sobre sua produção literária, que nos parece ser uma escrita ficcional e factual sem muita relevância. Há a impressão de que o autor padece dos prejuízos de ser católico e irlandês no que diz respeito às perseguições e investidas contrárias da Inglaterra frente às produções culturais na Irlanda. Voltando a atenção sobre a primeira tentativa de publicação de **The Wife Hunter**, encontramos suas próprias ponderações acerca da refutação às publicações explicitamente irlandesas:

Doyle procurou uma editora no comércio londrino para **The Wife Hunter**, e procurou em vão. Tivesse eu vaidade autoral, não registraria um fracasso tão mortificante. Acho suas ilustrações requintadas. Ele acha que a minha narrativa é ótima. Pena que não podemos fazer com que o comércio nos admire tanto quanto nós nos admiramos! O amor-próprio sussurra que não é tanto a falta de mérito literário, mas sim a presença de um forte sentimento irlandês em cada página do livro que o torna desagradável para os editores

³⁶ Ver Anexo item 17.

³⁷ Ver melhor em **At circulating library**. Disponível em: http://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=1167 . Acesso em 19 mai. 2023.

de Londres. Devo agora, tendo falhado na Grã-Bretanha, tentar o que posso fazer para publicá-lo nesta terra de mendicância e batatas pretas.³⁸

A dificuldade em conseguir uma editora inglesa disposta a comprar os direitos da venda de **The Gentleman in Debt: A Novel**, de título original **O Castelo de Carroll**, leva o autor a escrever sobre o assunto por meses seguidos.

Recebi uma carta de Newby, a editora londrina, que vale a pena citar aqui, da forte luz que lança sobre a "identidade das duas nações" que a união estabeleceu, a fusão da Irlanda e da Inglaterra em um povo consolidado. Aqui está a carta: "Senhor, uma longa ausência de Londres impediu a devida atenção ao seu romance **O Castelo de Carroll**. Meu leitor relata favoravelmente de seu mérito literário, mas o fato de a história ser irlandesa a torna muito duvidosa de sucesso; pois, houve uma objeção decidida por parte das bibliotecas para ler ou comprar romances, quando a cena for colocada na Irlanda. (grifo nosso).³⁹

No texto, percebemos alguma ironia do autor especialmente em sua visão acerca da hipocrisia inglesa ao dizer-se uma única nação consolidada, quando há a recusa por parte das bibliotecas da Inglaterra sobre a leitura ou compra de qualquer romance literário que imprimisse a Irlanda em sua sociedade, cultura, narrativa e paisagem. Por fim, o autor muda o título para **The Gentleman in Debt: A Novel** e omite a nacionalidade dos personagens de modo a ter seu valor e venda garantidos pela editora inglesa Newby. Parece-nos que há certo apagamento das produções artísticas e literárias irlandesas até as últimas décadas do século XIX. Deixaremos de lado essa questão na pesquisa; mas não há como nos abster de notar que os grandes escritores irlandeses, reconhecidos mundialmente nessa época, não residiram na Irlanda por muito tempo. A maior parte desse contingente teve a conclusão de sua formação intelectual na Inglaterra ou França, atuando como escritor fora do país natal.

Mesmo com todo o esforço na escrita ficcional, vemos o autor pensar-se, saber-se um escritor mediano. O seu diário é considerado seu texto mais relevante. Por muitas vezes nos parece um depósito de possíveis personagens, cenários, tramas e sentimentos de novas publicações/novos romances:

"(...) Sacerdotes, párocos, conservadores, radicais, reuniões multitudinárias de Revogadores, castelos antigos e reminiscências históricas - A Irlanda, passado e presente. Como eu gostaria que tivéssemos um romancista irlandês, que pudesse dar vida, cor, corporificação e personificação a esses materiais. A vasta mina do romance irlandês está longe de estar esgotada. Os acontecimentos agitadores da História irlandesa - a curiosa estrutura da sociedade irlandesa - são igualmente ricos em elementos que formam os melhores temas para a composição fictícia. (...) -Todas essas características e circunstâncias se combinam para produzir essa variedade de incidentes e

³⁸ Ver Anexo item 18.

³⁹ Ver Anexo item 19.

contrastes de carácter nos quais o romancista encontra os melhores tecidos/texturas para seu trabalho”⁴⁰.

Durante a leitura do manuscrito, percebemos a tentativa do autor em dar “cor, corporificação e personificação” aos acontecimentos. Percebe-se, facilmente a constante descrição de memórias de terceiros, como se estivesse construindo um arquivo/inventário de cenas e pequenas narrativas as quais poderiam delinear um futuro romance. Localizamos, no próprio escrito, a confissão sobre a importância de fatos como suporte inspiracional na criação de seus romances/publicações ficcionais factuais, religiosas e políticas.

As minhas produções na linha da ficção possuem muito pouca invenção. Todas elas consistem, à exceção de uma, em probabilidades e fins apanhados aqui e ali, e amarrados juntos num ligeiro fio de narrativa. Hugh Talbot é a exceção. Posso verdadeiramente dizer que fui eu que o inventei. Mal posso dizer que inventei qualquer outra.⁴¹

Contudo, parece que existe certa desvalorização do conteúdo do manuscrito, isto porque a função de repositório de memórias inspiracionais para o desenvolvimento de novos romances, passa a ser interpretada como algo vulgar e mexeriqueiro. No **Dictionary of Irish Biography**, encontramos a seguinte descrição de Daunt):

(...) Ele foi um inveterado escritor de cartas/correspondências, mas é bem lembrado pelo diário que manteve de 12 de setembro de 1842 a 15 de março de 1888; extratos foram publicados após sua morte, como **A life spent for Ireland** (1896). Considerado excessivamente fofoqueiro, o diário revela muito da vida de um cavalheiro irlandês e da política irlandesa, vistas de Cork.⁴²

O autor não se assume como artista literário e não está explicitamente preocupado com o campo das artes plásticas, embora por vezes aponte suas predileções estético-visuais. Para Daunt, a construção da imagem através da linguagem escrita contribui na transmissão do que foi visto e vivenciado:

Ocupo uma casa alugada em Buddrameen porque considerações familiares me impedem de apresentar a minha mulher camponesa em Kilcascan. Ela se senta a coser e a cantar junto à lareira. (...) Esta vida caseira tem os seus prazeres; pelo menos para mim, que adoro os camponeses irlandeses. É agradável, à noite, levar a minha cadeira à lareira entre o grupo sob a ampla chaminé; ouvir suas noções rústicas sobre política; notar a mistura de simplicidade e astúcia em suas personagens; fazê-los cantar velhas e novas baladas irlandesas; e marcar o ódio profundo da má governança inglesa

⁴⁰ Ver Anexo item 20.

⁴¹ Ver Anexo item 21.

⁴² “He was an inveterate letter-writer but is best remembered for the diary he kept from 12 September 1842 until 15 March 1888; extracts were published after his death as *A life spent for Ireland* (1896). Though excessively gossipy, the diary reveals much of the life of an Irish country gentleman and of Irish politics viewed from Cork”. **Dictionary of Irish Biography**. Disponível em: <https://www.dib.ie/index.php/biographies/all> . Acesso 19 mai. 2023.

festejada em seus corações. Um olho de pintor apreciaria o efeito da luz do fogo sobre seus semblantes; gostaria de ver do pincel de Maclise um esboço da cabeça grisalha da idade e do rosto inquietante da juventude mostrado pelos caprichosos *flashes* do *gewsh*⁴³ sobre a lareira⁴⁴.

A forma escritural carrega a potência de gerar imagens na mente do leitor. Na leitura, identificamos o autor buscando formas de criar imagens de modo a transmitir sensações que perpassam os acontecimentos vivenciados. A cena literária acima, se forma como uma pintura ao leitor do século XIX. Porém, ao citar Maclise juntamente com o material supostamente utilizado (tinta e pincel) e o estilo da imagem gerada (esboço ou *sketch* no texto original), o autor indica o caminho plástico/estético da constituição do quadro mental que esteve pintando através da linguagem. Aliado a isso, para mim, atuante no campo da direção de arte audiovisual, a ilustração do espaço se relaciona com objetos, personagens, diálogos, música e uma iluminação gerada pela incidência do fogo inquieto. São elementos que levam a imagem a transformar-se em ambiente cênico preenchido de som e movimento. Notamos por meio da expressão literária, uma qualidade na definição das imagens e cenas que nos permite observar a aparição de faces do olhar sensível do autor em contato com a paisagem-mundo.

Ao criarmos uma imagem do homem escritor, revelamos algumas cintilâncias de seu olhar. Percebemos que a constituição desse olhar emerge através da sua formação. Vimos, então, que o autor foi introduzido ao hábito da leitura desde a infância. Em muitas passagens, ele demonstra na prática cotidiana enorme apreciação de leitura, releitura, análise e interpretação de títulos. Faz-se fundamental que observemos através do memorial, faces desse homem-leitor.

Esta noite terminei uma releitura dos Mistérios de Udolpho, da Sra. Radcliffe⁴⁵. Não deveria ter vergonha de ler um romance antigo neste momento da minha vida? Quando o li pela primeira vez, eu tinha oito anos e me lembro de estar muito assustado com a aventura de Lady Blanche, seu pai, em St. Foix, no castelo do bandido. Não obstante o sentimentalismo indiferente de Emily, a tagarelice cansativa de Annette e o exagero melodramático de todos os tipos de horrores, há mérito suficiente no livro para torná-lo uma obra padrão de ficção. As descrições de cenários são admiráveis, tanto por sua eloquência quanto por sua distinção pictórica. Algum crítico, cujo nome esqueço, acha falha nas descrições da Sra. Radcliffe por serem nebulosas. Ao contrário, acho que elas apresentam imagens muito claras e bem definidas aos olhos da mente. Se fosse um

⁴³ Não foi possível descobrir o significado da palavra, por essa razão, optou-se por mantê-la sem tradução.

⁴⁴ Ver Anexo item 22.

⁴⁵ Ann Radcliffe foi uma escritora inglesa pioneira do romance gótico, durante a década de 1790.

artista, não há uma descrição a partir da qual eu não pudesse pintar uma paisagem⁴⁶.

Tem-se a impressão de que Daunt sabe a potência da boa escrita na construção imagética da memória histórica. O autor traz continuamente detalhadas e longas explicações críticas sobre as obras literárias modernas e, principalmente, as que lhe são contemporâneas de modo a parecer exímio conhecedor dos estatutos sobre a classificação das obras. Periodicamente, notamos que o autor dedica muitas linhas à criação de textos críticos advindos de leitura comparada entre obras e autores aos quais costuma ler.

11 de outubro. Li “A Cabana do Tio Tom”. Esta é uma obra de gênio. A Sra. Stowe⁴⁷ é comparada por algumas pessoas a Dickens, mas eu não acho que Dickens tenha escrito algo tão bom quanto isso. Os personagens de Dickens me parecem meros fantoccini; gerido com infinita esperteza (...) e seus truques dialéticos são muito engraçados e muito originais. Mas, todo o caso é um mecanismo palpável; os fios são puxados e os fantoccini se movem e falam; e suas posturas e palavras, embora muitas vezes admiráveis, traem a mão perpétua do gerente e os perpétuos sussurros de sua voz. Não é assim a Sra. Stowe. Você esquece a autora em seu livro. Seus personagens são homens, mulheres e crianças reais; e sua nobre história tem a mesma superioridade sobre as obras de Dickens que a realidade tem sobre o melhor espetáculo de marionetes. (...) Não consigo conceber ninguém chorando por qualquer coisa que ele já escreveu (...) O patético é muito mais bem atingido na morte de Eva na Cabana do Tio Tom; (...) e a cena final do Tio Tom é perfeitamente admirável.⁴⁸

Assim, conseguimos ilustrar mais aspectos das preferências estéticas sobre o estilo da linguagem. Nessa passagem, o autor ilumina a qualidade da escritora estadunidense Stowe em desaparecer da história e deixar seus personagens se expressarem sem os rastros estilísticos de sua escrita. Entendemos que o autor vive e sente a leitura como imersão num mundo paralelo. Os vestígios da assinatura do autor seria algo que o levaria para fora deste mundo.

Li trechos nos jornais do esboço de “Lorde John Russell” escrito pelo poeta Moore. Certa vez, o padre Fitzgerald, um caloroso admirador de Moore me ofereceu sua introdução, quando me pediu para acompanhá-lo aos alojamentos do poeta, na última ocasião da visita de Moore a Dublin. Eu muito estupidamente recusei; principalmente (em razão) de um sentimento de indiferença à poesia.⁴⁹

É notória, em termos de estética literária, a sua predileção à prosa e isso é ponto relevante para que nos abastecemos de mais uma camada do olhar do autor.

⁴⁶ Ver Anexo item 23.

⁴⁷ Harriet Elizabeth B. Stowe, abolicionista e escritora.

⁴⁸ Ver Anexo item 24.

⁴⁹ Ver Anexo item 25.

Sobre o poeta hiper-romântico Byron, o autor em algumas passagens mostra certo desconforto:

(...) Como poeta, ele é admitido por juízes muito mais capazes do que eu como um artista de primeira linha. Posso sentir a beleza de suas descrições sobre os céus à noite, de uma tempestade e da Igreja de São Pedro, em Roma. Quão humilhante é pensar que um escritor que pudesse tocar o sublime também pudesse descer à execrável gíria das tavernas com a qual ele brinca em Don Juan! Confesso sinceramente que não consegui ler um de seus poemas mais longos; e é mais como homem do que como poeta que desperta meu interesse.⁵⁰

Ainda sobre a poesia de Byron, percebe-se uma nova tentativa infrutífera em apreciar a produção do escritor: “... Dia 3. Manhã húmida. A missa em St. Patrick's, em junho, tem sido aborrecida e nublada até agora. Cheguei à casa às nove; folhee algumas poesias de Byron e adormeci com elas. Quem me dera ter o dom de apreciar Byron, mas acho-o incontrolável.⁵¹

Encontramos uma passagem que revela aspectos fundantes da forma de expressão estética do autor. Para ele, um mundo traduzido em poesia seria algo não fluido, ligado às regras de modo a enrijecer e enfraquecer sua eloquência pelo aprisionamento normativo.

(...) Não posso dizer que gosto das grilhetas de métrica e rima. Acho que a melhor poesia sustenta a mesma relação como a melhor prosa, a de que o movimento de um homem cujas pernas estão presas suporta o caminhar gracioso ou majestoso de alguém cujos membros são livres e não confinados. O poeta me parece saltar ou baralhar junto de suas grilhetas métricas que sobrecarregam seus calcanhares. Isso é sem dúvida muito heterodoxo; e sendo o julgamento do mundo literário o contrário, devo estar no caminho errado. Gosto o suficiente de alguma poesia por seus sentimentos; talvez por sua associação.⁵²

Nesse ponto, percebe-se a predileção pela liberdade da prosa em comparação ao embaraço da escrita restrita do poeta que tenta se encaixar às normas da poesia. Para nosso autor, a linguagem necessita ser livre para a corporificar e transmitir sensações por meio de imagens e correlações. O autor caminha no mundo imbuído de valores e, em termos de estética, entendemos que a preocupação com a construção/criação da imagem vista por meio da leitura de seu texto se relaciona ao estilo livre de normas. Quando o autor traz Maclise para pintar a sua cena literária, não indica que pinte uma obra de arte, mas sim um esboço. Um esboço é algo não muito controlado; é feito rapidamente sem muito contorno, sem ajustes sobre os erros.

⁵⁰ Ver Anexo item 26.

⁵¹ Ver Anexo item 27.

⁵² Ver Anexo item 28.

Relacionamos essa ideia à de Merleau-Ponty, quando instiga o leitor do “visível e invisível”, dizendo que cabe ao filósofo deixar o mundo vir à expressão, já que o homem não conseguiria por meio de suas reflexões falar sobre esse mundo: quando o homem reflexiona sobre o mundo, ele o encaixa em suas reflexões e normas. Porém, o mundo não é espelho do homem. O mundo é mundo e há o ser, de abrir espaço para que este mundo venha se expressar. Obviamente, Merleau-Ponty está pensando sobre os problemas da filosofia moderna – não é o que o Daunt quer dizer, mas pensamos como essa colocação do filósofo francês, nos remete aos postulados e normas no campo das artes literárias e como eles podem vir a ser aprisionantes. E isso fala muito sobre o olhar e a criação: “Aprendi que o verso ou a frase devem ser instruídos por iluminações e imagens, para que sejam poesia. Frase ou verso desde que alcancem fazer encantamento são poesia.” (BARROS, 2021, p. 102).

Em complemento à formação do olhar, observa-se o alto valor atribuído pelo autor ao campo religioso. Ele pertence a uma família composta por ancestrais de origem católica que se tornaram protestantes durante o século XVII. Por meio de sua escritura, tivemos conhecimento de que desde a infância, sentia-se inclinado ao catolicismo como fonte de paz e acolhimento à alma. Em algumas passagens, expõe o dilema em converter-se ao catolicismo.

A possessão da fé católica era vitalmente essencial para a minha paz mental. Eu infinitamente preferiria ter sido um camponês católico a um monarca protestante. O sentimento católico forte e progressista, agora esmagador, tinha crescido dentro da minha alma desde quase os primeiros amanheceres da razão. Era uma parte integrante da minha existência mental. (...) lhes entreguei, agora, a história dos meus sentimentos, que em silêncio cresceu e adquiriu força e vigor em meio aos ensinamentos protestantes; a qual resistiu às influências dos laços familiares e dos afetos pessoais mais queridos; e que finalmente me impeliu a me juntar abertamente ao que eu tinha amado desde a infância em segredo.⁵³

Percebemos a presença constante de algo que chamaremos de crença ou fé acompanhado de reflexões existencialistas, filosóficas, teológicas e morais. A presença da crença por vezes é motor direcional de sua existência ou engrenagem fundamental da elaboração de muitas das suas reflexões. Para vislumbrar certas características do olhar, atentemo-nos ao percurso formador da religiosidade do autor com alguns pontos trazidos por ele. O autor transmite uma sensação de que o cristianismo católico, por ser mais antigo do que outras dissidências, seria o representante mais próximo de alguma origem primordial da fé cristã. Talvez, por estar

⁵³ Ver Anexo item 29.

sob os mandamentos da igreja cristã mais antiga, estivesse mais próximo ao milagre da vinda do filho de Deus.

A Igreja Católica se estende por uma quantidade tão vasta de tempo e espaço, que deve haver inúmeras ofensas e inúmeros abusos justamente imputáveis contra muitos de seus professores e ministros. O opositor nada tem a fazer a não ser criar uma lista deles; vesti-los com as piores cores, e depois exclamar: "Há papado para você!" Enquanto ele deixa despercebido os inúmeros exemplos e evidências de religião genuína que sempre foram encontrados onde a catolicidade existe⁵⁴.

Ele considera o catolicismo a religião ancestral; aquela que está presente há tempos nas terras às quais pertence e, mais ainda, a sua existência é irrefutável e está ligada à nação genuinamente irlandesa. O autor acredita na importância da instituição da Igreja católica. "The catholic church is the Irish church".⁵⁵ Embora haja pontos de contato acerca da crença em algo espiritual; o poder institucional e o exclusivismo atribuído pelo autor à Igreja católica tornam-se aspectos distantes ao meu olhar contemporâneo de cultura miscigenada e religião universalista. As orações em agradecimento a eventos trágicos, com postura sempre grata aos desígnios terríveis de Deus, bem como o excesso de humildade e a culpa como atributos de alta qualidade ao sujeito católico, também são aspectos bastante presentes. A passagem, a seguir, foi extraída de um trecho no qual Daunt rememora com pesar a indisciplina, quando jovem, frente aos conselhos da avó:

(...). Mas o demônio assediador da Inércia; o desgosto pela atividade contínua; o encolhimento preguiçoso de tudo, exceto o esforço apto e desordenado; neutraliza toda boa resolução que, de tempos em tempos, minha venerável monitora me induzia a fazer. Devo também dizer que fui mal gerido. Um certo grau de disciplina a que nunca fui submetido, é necessário no caso da maioria das pessoas para formar hábitos de indústria energética. Tais hábitos não poderiam ter sido formados pelo tipo de vida assombrosa que eu levava, e pela natureza dispersa e caprichosa da minha leitura, pois dificilmente poderia ser chamado de estudo; algumas horas de francês e os clássicos diários, e uma leitura ocasional dos restos muito diversos da biblioteca do meu avô. Um menino na minha posição, e com perspectivas patrimoniais esbeltas, deveria ter sido colocado em uma loja, ou em uma casa de contagem, ou aprendiz de alguma profissão⁵⁶.

Por essas palavras, escritas aos 36 anos, conclui-se que aos olhos de si mesmo, o autor foi um jovem acometido pela degradante falta de disciplina, empenho e proatividade para se desenvolver como homem de necessidades laborais para o autossustento. Identificamos a presença de algum masoquismo moral na composição

⁵⁴ Ver Anexo item 30.

⁵⁵ Ver Anexo item 31.

⁵⁶ Ver Anexo item 32.

de si mesmo como atributo positivo, o qual relacionamos a certa obsessão teológica sobre a potência da fidelidade da doutrina católica.

A Sra. Grier me escreve sobre o tema da virtude teologal da Esperança. Ela considera a minha visão do assunto muito sombria. Minha visão é influenciada mais pelo espanto do que pela melancolia; mas penso que estamos fadados a ser excessivamente cautelosos para que a nossa esperança não se torne presunçosa.⁵⁷

Mesmo que o autor tivesse traços progressistas e ocupasse um lugar de resistência em defesa da liberdade de sua posição religiosa, os aspectos rígidos da Igreja católica incomodam as reflexões contemporâneas às quais a pesquisa se propõe. É crucial atentar para os aspectos morais e religiosos que também constituem a formação do seu olhar; porém, quando o autor comenta sua visão mais densa sobre o conceito de esperança, alcançado pelo viés do espanto em lugar da melancolia, refletimos sobre o aspecto do encontro com um mundo incontrollável. Criando elaborações que abordem esse estado de surpresa do ser no/com mundo, escolhemos jogar luz sobre o sensitivo que encosta no campo estético da percepção de uma paisagem-mundo composta de visualidades e enigmas geradores de sensações que provocam uma urgência dialética.

Após conseguirmos situar o objeto da nossa pesquisa, faz-se necessária a apresentação das chaves teóricas e bases conceituais que nos apoiamos para navegar nas águas da pesquisa.

⁵⁷ Ver Anexo item 33.

CAPÍTULO 2 – PERSCRUTANDO FENDAS: CHAVES TEÓRICAS E IDEIAS METODOLÓGICAS

2.1. Merleau-Ponty – campo sensível, corpo reflexivo e a arte como ponto de contato

Os eventos do mundo não pressupõem subjetividade para existir.
(MERLEAU-PONTY apud FERRAZ, 2009)

A leitura das quase 1500 páginas foi iniciada em agosto de 2016, alguns anos após a descoberta da existência do manuscrito. O Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Irlanda, local onde a escritura referida está guardada, foi frequentado por cinco meses que se seguiram. Essa vivência da leitura e o manuseio do material original disparou certo estado criador – uma ponte entre meu olhar e o que eu percebia como sendo aquele do escritor.

A poética do olhar, transcrita no diário, habita a linguagem, transbordando-se em memórias, opiniões, crenças, cultura que fazem com que sensações surjam na pesquisadora. Assim, sou impactada por uma face do olhar do escritor. Não o olhar em sua totalidade, mas o olhar que ali ressoa: o olhar do autor, apreendido num campo sensível, parece se derramar na linguagem do manuscrito. E essa relação sensível, entre ser e mundo, ao transformar-se em arte literária, deixa rastros, iminências de aparições possíveis – mesmo que de maneira fugidia e parcial – desvelando-se num processo dialético que opera em atravessamento com o campo teórico, prático e artístico.

Qual seria a forma mais potente para que se revelasse algo tão abstrato como os aspectos da sensibilidade do olhar de um escritor? A expressão do autor situa uma dialética potente ao manifestar algo no que se esconde. Mas antes de pensarmos sobre como nos aproximamos desse fenômeno, é crucial situar reflexivamente o que pretendemos observar: ao abordar o olhar sensível do escritor, abre-se uma perspectiva acerca do encontro entre as duas percepções, a do escritor e a da pesquisadora.

Escolhemos nos apoiar em alguns conceitos/caminhos desenvolvidos por Merleau-Ponty ao longo de sua produção: a ideia⁵⁸ de uma ontologia que acolhe o

⁵⁸ O conceito surge no livro inacabado e publicado após sua morte. A ideia de uma ontologia vem de uma linha de estudiosos do filósofo francês.

enigma da gênese do conhecimento do ser no mundo, da falha do cientista/pesquisador que, em sobrevoo, se separa do objeto pesquisado, da fé perceptiva advinda de algo que não se mostra em sua unidade e a ideia de um corpo reflexivo, aberto e relacional como via de acesso aos campos visíveis e invisíveis do mundo.

“(…) Merleau-Ponty admite que o mundo existe de maneira autônoma, mas também sustenta que, em seu próprio desenvolvimento, o mundo se abre para uma perspectiva subjetiva, constitui-se como algo que se doa a aparelhos perceptivos, que, como vamos enfatizar a seguir, não são algo estranho ao ser do mundo, mas estruturas que partilham de seu estofo ontológico.” (FERRAZ, 2009, p. 269).

Embora esse aspecto da filosofia de Merleau-Ponty tenha sido revelado por alguns estudiosos em **O visível e o invisível** (2014)⁵⁹, trazemos o conceito para o início da discussão, visto que a ontologia sugerida resolve as críticas sobre o pensamento desenvolvido anteriormente, na medida em que, seria, mesmo que anacronicamente, o ponto de origem de reflexões e conceitos acerca da relação entre ser e mundo.

Para Merleau-Ponty (2014), a filosofia moderna pensa as coisas por uma base originária falha, conhecida por verdade científica, a qual se constitui, basicamente, por meio do cartesianismo, positivismo, intelectualismo e, grosso modo, considera a coisa que existe como tal, porque o sujeito pensou sobre ela. Isto é, o pensamento é ponto originário do ser humano, do mundo e das coisas que nele orbitam. O filósofo francês revê as bases ontológicas sobre a noção de conhecimento, afirmando que há algo que conhecemos antes da reflexão que fazemos ao determinar este algo como mundo. Sendo assim, a origem das coisas não poderia ser uma representação pensada sobre essas mesmas coisas. Seria essencial que os pensadores considerassem, em suas reflexões, a presença de algo anterior, uma gênese que não

⁵⁹ Ferraz faz uma análise sobre a problemática ontológica nos trabalhos de Merleau-Ponty. O autor se apoia nos escritos de Renaud Barbaras e de M.C.Dillon. Barbaras prevê que a ontologia finaliza o seu desenvolvimento no visível e invisível, já o segundo autor prevê que Merleau-Ponty, ao longo dos anos, explicita as teses ontológicas, apontadas em **Fenomenologia da percepção**. Para Ferraz (2009, p. 11), “(...) há uma doutrina ontológica em vigor (fortemente marcada por uma inspiração fenomenológica), a qual, posteriormente reconhecida como insuficiente pelo próprio autor, será modificada nas obras finais”. Ele traz o itinerário filosófico de Merleau-Ponty, observando o aspecto ontológico e fenomenológico. À nossa pesquisa interessa a abordagem sobre a investigação ontológica, no qual Ferraz (2009, p. 19 e 20) mostra que há “...um esforço de renovação conceitual, e refinamento do aparato linguístico pelo qual nos referimos ao mundo e ao ser em geral. Trata-se de criticar o modo pelo qual as categorias herdadas da tradição filosófica nos fazem entender o ser (...) e de formular filosoficamente certas categorias pelas quais se estabeleceu uma nova compreensão do sentido do ser do mundo e do sujeito”.

oferece o *saber tudo*. Para pensar sobre as coisas, partimos de um objeto constituído e representado no intelecto. Essa constituição reflexiva carrega em si a lacuna da verdade primordial⁶⁰, ou seja, daquela que o ser não tece acesso mesmo elaborando a reflexão sobre aquele objeto.

Ainda, para Merleau-Ponty, a tradição filosófica, através de seus postulados dualistas, separa o ser do mundo. Se tudo se resolve pelas reflexões criadas pelo pensamento, há um afastamento do ser que reflexiona de seu corpo e por conseguinte de sua percepção. Sob essa perspectiva, a filosofia não se dispõe a pensar a relação do ser com o mundo: estão isolados. Na perspectiva do autor, há uma gênese pré-reflexiva, permeando todas as coisas que compõem o mundo, o sujeito e inclusive o ser⁶¹. Sendo assim, seria relevante pensar na abertura relacional do ser no mundo e do mundo no ser. Caberia então, ao filósofo afastar-se da explicação sobre as coisas e abrir um campo perceptivo para deixar as coisas do mundo virem à expressão (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18). Expressão seria ação autêntica.

Merleau-Ponty (2014, p. 243) entende que a relação do que está visível e invisível sustenta uma relação criadora entre ser e mundo. Dessa forma, o autor traz o invisível, além do visível para pensar conhecimento. “O invisível reside aí sem ser objeto, é a pura transcendência, sem máscara ôntica. E os próprios visíveis no final estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência”. Para o autor, estando em ação relacional com um mundo composto pelas camadas de tempo, bem como pela origem primordial a qual não fez parte, deveríamos nos aproximar de presenças que o corpo e os olhos não detêm.

No texto **O olho e o espírito** (2004), o filósofo faz uma crítica ao movimento científico que encara o objeto estudado em sobrevoo ao invés de encará-lo como parte

⁶⁰ “A incômoda proximidade com o idealismo, explicitamente rejeitada por Merleau Ponty, torna-se evidente (segundo nossa interpretação) ao se analisar suas teses acerca do passado do mundo antes da existência humana. Segundo Merleau-Ponty, os eventos que antecederam o surgimento da vida humana (como a formação da terra por uma nebulosa) não excederiam em nada os poderes perceptivos humanos, uma vez que só poderiam ser concebidos por meio de tais poderes (quer dizer concebidos como eventos visíveis, audíveis etc.). Assim, a existência de tais eventos só poderia aparecer como aquela de entes culturais construídos conforme as habilidades perceptivas humanas. Assim, pareceu-nos que Merleau-Ponty, na Fenomenologia da Percepção, não dispõe de instrumentos teóricos que lhe permitam admitir a existência autônoma dos eventos constituintes do passado do mundo.” (FERRAZ, 2009, p. 260). E ainda, “(...) acompanhamos o percurso de Merleau-Ponty para o amadurecimento de sua reflexão ontológica, de modo que suprisse as lacunas teóricas da fenomenologia da percepção” (FERRAZ, 2009, p.261).

⁶¹ Merleau-Ponty refere-se ao ser que, antes do sujeito formar-se como tal, há um ser pré-reflexivo em um corpo encarnado. Após as reflexões, esse corpo se reveste de sujeito, sem nunca se deixar de ser corpo perceptivo.

de um mundo comum ao próprio pesquisador. “Ao mundo faz-se necessário pensar-se com ele. Nele. O mundo não é algo descolado de nós. O mundo é em nós, com esse *nós*”. (MOURA, 2022). O ser em corpo imerso nessa relação, torna-se elo, poroso, um gradiente relacional onde, junto ao movimento dos olhos e aos atos de sua consciência, *entrecruzam-se e oferecem-se uma gênese de um conhecimento sem ciência, uma pré-ciência desse mundo dada ao ser.*⁶²

Existe, então, para o autor, uma presença pré-reflexiva em todos os atos de conhecimento das coisas do mundo (e no próprio mundo⁶³). À vista disso, quando a imagem/paisagem/mundo chega aos olhos do ser, ela contém em presença visual, uma origem não conhecida. Logo, aos olhos do ser reflexivo, há um enigma no composto do mundo que é mister ser incluído nas reflexões e investigações que fazem parte do processo de qualquer pesquisa (MERLEAU-PONTY, 2014).

Além de indicar que a ciência investiga os objetos como se eles fossem isolados e não parte de um mundo no qual ela mesma está inserida, o autor aborda, também, o ponto cego existente no pensamento do pesquisador. Merleau-Ponty reflete sobre a ideia de que a localização/visão de origem do pesquisador não está descolada do objeto, mas sim inserida no mundo investigado, ocupando uma posição que não o possibilita olhar o objeto de todos os ângulos possíveis, sendo fulcral que a ciência assuma resultados que provém de reflexões sobre um ponto de vista não absoluto.

Para o autor mundo não está separado do ser. Há um acesso (relação) do ser ao mundo e do mundo ao ser. Ao passo que o mundo se abre ao ser, este abre-se ao mundo. A mediação dessa relação não seria conduzida pelo pensamento. Para Merleau-Ponty, a noção de abertura relacional entre ser e mundo, gera a experiência que cria a noção de sujeito no ser, ao invés da crença de que o sujeito seja criador da

⁶² Carmen Aranha em conversa de orientação 2023.

⁶³ “(...) Num texto inédito de 1958 Merleau-Ponty considera algumas maneiras de retomar os resultados da fenomenologia da percepção e avançar para além deles. Uma das alternativas seria reconhecer que o ser é, não o percebido, mas isto em vista do que há na percepção” (FERRAZ, 2009, P. 268). Uma nota de novembro de 1959, publicada em *o visível e invisível*, exprime a mesma ideia. Segundo esse texto, “o próprio do percebido: estar já aí, não ser pelo ato de percepção, ser a razão desse ato.” (FERRAZ, 2009, p. 268). Essas duas notas esclarecem que não se deve caracterizar o ser como sensível apenas porque ele é efetivamente percebido assim pelo corpo, como se a subjetividade humana tivesse o poder de atribuir essa propriedade às coisas e ao mundo. Pelo contrário, é porque o ser é em si mesmo visibilidade, sensibilidade latente, que a percepção pode se exercer e confirmar o caráter sensível do mundo. Desse modo, como se organiza autonomamente como sensível, o ser, longe de se opor à subjetividade (como a clássica cisão entre sujeito e objeto levava a supor), é aquilo que prepara, do seu interior, a sua apreensão subjetiva. Quer dizer que o ser é solidário com uma visão sobre o ser, no sentido de que há uma sensibilidade inerente ao mundo, que se doa para o foco subjetivo, que então a recolhe” (FERRAZ, 2009, p.268).

experiência (MOURA, 2022). O autor observa que ao transformar o mundo em discurso, se perderia o mundo (MOURA, 2022). Portanto, o processo de investigação reflexiva, deveria abrir espaço para que surja a expressão de algo que seria mundo autêntico, ou mais completo. A certeza de que existe um mundo em relação ao ser, e não somente o ser se relacionando consigo e com o mundo, funda um olhar/pensamento que inclui na produção do conhecimento essa abertura relacional entre ser e um mundo em expressão.

Embora o mundo sempre estivesse presente antes do ser, esse, ao existir, está em relação com esse mundo. São ativos e passivos, abrindo-se, engordurando-se. Para Merleau-Ponty (2014, p. 18), o ser percebe estar num mundo que chegou antes dele. Mesmo sem saber sua origem, tem certeza da sua existência prévia (“evidência ingênua do mundo”). Isso se traduz na certeza perceptiva da presença de um enigma no mundo que o autor chama por fé perceptiva. A recusa pelo ceticismo à esta fé perceptiva seria a recusa à existência do mundo. Há mundo pré-reflexivo nas reflexões sobre ele e esse dado deveria ser ponto fundante das reflexões. Estar imbuído de fé perceptiva sobre a certeza de um mundo composto de visibilidades e invisibilidades, precisaria ser uma perspectiva aceita e assumida pelos pesquisadores. Desse modo, o conhecimento seria produzido por intermédio da inclusão da percepção na busca de ver por detrás (ou para além) do que se mostra.

Quando o pensamento moderno separa corpo e mente, retira a percepção como ferramenta colaborativa na produção do conhecimento e como resultado, camadas de mundo são despercebidas. Para o autor, o ser no corpo senciente acessa essa possibilidade de abertura ao mundo. Sendo um mundo que carrega em si seu enigma, suas invisibilidades, o acesso a essa abertura se daria através do corpo e permitiria aparições expressivas de faces que não são reveladas pela reflexão. Após a reversibilidade perceptiva do ser em corpo no mundo, nasce um caminho reflexivo que é coberto por essa experiência sensível.

Para o autor, o ser habita um corpo reflexivo que está dentro do corpo-mundo numa relação recíproca de atravessamento de campos sensíveis⁶⁴. O mundo, ponto de apoio para a existência do ser, se doa a ele tanto quanto o contrário. O ser sente em seu corpo essa relação e toda a movimentação que realiza, a começar pelo

⁶⁴ Merleau-Ponty refere-se ao ser que, antes do sujeito formar-se como tal, há um ser pré-reflexivo em um corpo encarnado. Após as reflexões, esse corpo se reveste de sujeito, sem nunca se deixar de ser corpo perceptivo.

movimento dos olhos, é fruto dessa percepção inicial. Ao observar este mundo, o sujeito percebe que é grau zero dessa espacialidade-temporal, vê que o mundo está ao seu redor oferecendo acesso ao ser. Mas ele não o vê por completo. Sempre há um não alcançado pelos olhos, que pertence à percepção de mundo e se faz presente no substrato-mundo. Adicionado a esse campo, existem as próprias invisibilidades de si mesmo aos seus olhos. Merleau-Ponty observa que para este ser, há partes de si que não se apresentam aos seus olhos. O autor entende que não existiria apenas fé perceptiva sobre a sua imagem completa (completude) haveria em vista disso, uma certeza perceptiva desse ser sobre a sua composição formada de partes presentes que são ausentes aos seus olhos, no entanto, são sentidas em si mesmo. Sendo assim, para o autor, o ser, ao pensar sobre a existência de si mesmo, teria a fé perceptiva (usada para acessar o mundo), imbrincada à certeza perceptiva de que há um invisível que é parte do sujeito. Merleau-Ponty diz que (2004, p. 33) a sensibilidade do corpo e a visão seriam pontos relacionais entre esse ser e o mundo. “O corpo não é o meio da visão. Mas depósito da visão e do tato”. Através da organicidade da visão, o ser carrega em si a relação de seu corpo senciente no mundo enquanto o acessa pelos olhos. A absorção desses dois pontos relacionais seria dada através da experiência com o que chamamos de paisagem-mundo. Para o autor, a visão é ativa e interroga o mundo. Porém, o mundo que se oferece a ser visto não é ligado à interrogação do olhar. A visão avista coisas inesperadas e não é possível um controle intelectualista sobre o mundo que se apresenta aos olhos do ser. A visão ecoa num corpo senciente que produz movimento interno e segue em expressão.

Para o filósofo, existir é participar de uma abertura, abrir-se à uma experiência perceptiva que já está ali. O ser é constituído por essa abertura no sentido fundante da experiência relacional do ser-mundo. A abertura relacional do ser – dada pelo corpo (táctil e visão) com a paisagem-mundo – implica em sentir os impactos desse mundo em expressão. O mundo se expressa, se doa da maneira que o é e não da maneira que o intelecto consegue absorver e explicar. Sendo o ser o ponto no qual a relação de si e mundo se origina, qualquer coisa criada por esse sujeito está conectada ao mundo que se doa em expressão.

A percepção da paisagem-mundo, oferecida por um campo autêntico do mundo em expressão pré-reflexiva, pode gerar no corpo do ser olhante, um acesso interno a um estado de disponibilidade poético, artístico ou criador. Merleau-Ponty (2004, p. 33) observa as produções e reflexões de Cézanne, pontuando a frase que o artista disse

sobre suas tentativas de expressão da montanha: “a paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência”. E, acrescenta-se: “há uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

Assim, o filósofo ilumina o campo artístico como lugar de materialização da relação do ser com a expressão de mundo. Mundo esse composto de um visível e um invisível que contêm em si a gênese de sua origem.

Sob esses paradigmas, a experiência estética ocorre no ser por meio do amalgamar em si a paisagem-mundo. Como se fossem campos sensíveis em contato, Merleau-Ponty (2004, p. 19) entende que se forma, nessa experiência, um “campo de presença”, um lugar interno e disponível ao sentir e agir em dialética:

A relação vital entre o corpo e o mundo é fecunda e possibilita a emergência dos sentidos, das significações, conceituações e interpretações, delírios e alucinações. Tais produções compõem o acervo cultural da humanidade e devem apontar para a experiência originária que as suscitou. Com isso, toda materialização expressiva aponta para aquele instante inaugural da deflagração do ser.

Nesse sentido, o sujeito, através de pontos de contato sensíveis entre si e o mundo, se coloca em ação dialetizante e produtiva de materialidades, visualidades e subjetividades. Desse modo, quando há impacto de ordem sensível, há campos acionados pela paisagem-mundo na construção da expressão. Então, há a possibilidade de entrever essas camadas sensíveis no resultado do ato criador do artista que age em dialética⁶⁵ à paisagem-mundo. Merleau-Ponty entende que, assim como a pintura, a linguagem transmitida através da literatura, é expressão autêntica e sensível, fruto de uma reverberação interna, que é disparada através da percepção, também, corpórea e visual do ser/sujeito no mundo. Há uma ação do mundo nessa relação. Esse mundo se oferece ao ser, germina-se nele. O que transborda dessa relação sensível do sujeito com o mundo, transborda em produção estético-cultural, constituindo parte de um composto material que pertence à humanidade na temporalidade de sua existência.

As reflexões acima aproximam a pesquisadora do objeto desta pesquisa, no sentido de que, o corpo de William Joseph O’Neill Daunt em movimento, os percursos

⁶⁵ Para Merleau-Ponty, dialética é ato em relação, ou seja, carrega um si de um ao outro.

e o que ele acessa pelos olhos, expressam-se em arte literária e revelam seu mundo sensível. Um manuscrito memorial é algo real e se forma partindo do escritor e não algo descolado dele. Daunt está no mundo com algo nele que também o está constituindo. O autor vê uma paisagem que é fruto da percepção de seu atravessamento no mundo. Em seguida, cria movimento de desejo de ação dentro de si, um devir. Através de ação em gesto criador, o devir transforma-se em linguagem, em manuscrito.

Sendo assim, há um ponto de contato entre a presença do mundo e a presença do ser no mundo. Suas materialidades videntes e visíveis na temporalidade. E corpo do mundo, seria algo que Merleau-Ponty (2004, p. 17) nomeou por tecido de mundo, que seria o campo relacional, algo invisível que permeia a humanidade e que é feito de substrato subjetivo das coisas do mundo, dos objetos naturais ou não, que são incondicionalmente delineadores de sensibilidades estético-culturais.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo.

Compreende-se como um tecido cultural, um apoio invisível das coisas, da historicidade das coisas, da subjetividade das coisas – o que permeia a existência das coisas do mundo em correlação com esse mesmo mundo e o ser. Posto isso, o manuscrito de William J. O'Neill Daunt seria um corpo expressivo dentro do corpo do mundo. Esse corpo é fruto da ação criativa que só existe através da relação do escritor com a paisagem-mundo que o cerca. O manuscrito é um corpo que carrega uma linguagem que advém de um olhar relacional com o mundo.

Seus escritos memoriais são fruto de inquietação, urgência de criar uma imagem de experiências que geraram campos de presença dentro de si mesmo. Então, pensando com Merleau-Ponty, a linguagem do diário de Daunt é resultado da percepção do mundo a partir de seu corpo encarnado individual, numa relação recíproca de atravessamento. O escritor está em movimento atravessando o mundo e sendo atravessado por ele desde o primeiro momento. Algo real se forma partindo do escritor e não algo descolado do mesmo. Daunt está no mundo com algo nele que também o constitui.

A linguagem se oferece ao leitor como uma abertura de uma fresta de mundo sensível. A experiência do contato com essas percepções nos faz acreditar numa

imagem-enigma a ser vista através do gesto criador da linguagem, vindo do encontro sensível promovido pela relação que o escritor tem com o mundo. Para Merleau-Ponty (2004, p. 133),

Se o desenho funda a linguagem, ele também vem de elaboração (...) e o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a percepção... assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l'oeil*, uma ilusão de realidade.

Perceber e imaginar são duas formas de pensar para Merleau-Ponty, a abordagem da expressão da linguagem do escritor me conduz à imagem que se forma em mim ao vivenciar a escritura. Quando se vê uma imagem seja ela uma pintura, um filme, ou seja, a imagem da memória escrita em um diário, o vislumbre desta imagem gera novas imagens no ser que experienciou o contato pela visão. E a imagem se mostra antes de ter sido convidada pela reflexão do sujeito. Pensamos o encontro do ser com a expressão do fundo do silêncio das coisas do mundo, gerador de algo que talvez poderíamos chamar de gênese de encontro. Um campo suspenso no qual o sentir-se silêncio seria imperativo. Para além do campo da imaginação, da percepção, da poética e do olhar, há a temporalidade em movimento que traz algo material e palpável como campo fecundo relacional de abertura ao fundo do silêncio das coisas (MERLEAU-PONTY, 2014, p.18).

Na medida em que um mundo relacional, capturado pelo olhar do escritor, germina nele, inaugurando a deflagração de seu ser, instaura-se ali, uma urgência dialética que se expressa em linguagem de memória. Dessa forma, Merleau-Ponty nos apoia a pesquisar aspectos invisíveis do olhar do autor por entre as imagens que habitam a linguagem. Isso seria possível, visto que para o filósofo, qualquer expressão artística seria a materialização mais próxima da verdade primordial de um mundo de visibilidades suportado por invisibilidades.

Compreende-se, então, que para o autor, há a tentativa de pensar formas que poderiam ser eficazes para deixar vir à luz um mundo reprimido pelo pensamento. Merleau-Ponty reflete sobre a produção artística em dialética (relação aberta) com o mundo, sendo uma forma de expressão mais autêntica de interrogação desse mundo. Esse desdobramento expressivo, mesmo que venha como representação do mundo visto pelo sujeito, está embrenhado de percepção no ser que habita o corpo do sujeito (MOURA, 2022). A percepção de algo de um mundo sensível que se oculta, de modo que a representação criada pelo ser, nunca deixaria de ter contato com esse mundo em relação.

Por conseguinte, entendemos que para o autor, seria possível afirmar que o real suportaria em si o imaginário. A imagem real pavimentando o imaginário, poderia abrir a possibilidade de investigarmos esse imaginário como algo de importância como qual a imagem real, pois pode carregar em si algumas das faces que aproxima o pesquisador de algo autêntico do mundo que se oculta na face do intelectualismo⁶⁶ - o que abordaremos na pesquisa nomeando como a imagem que a pesquisadora-artista vislumbra na vivência da leitura do manuscrito.

(...) dessa forma, ao incluir a sensibilidade na definição do ser, Merleau-Ponty desvela um campo ontológico que antecipa as capacidades subjetivas sem se reduzir a um constructo subjetivo (já que tal campo existe de maneira autônoma e não apenas por ser correlato da experiência subjetiva. (FERRAZ, 2009, p. 270).

A linguagem do escrito de memória de Daunt carrega invisibilidades de ordem sensível. Surge algo na absorção da leitura: uma inquietação silenciosa que conduz aos vestígios da experiência estética, gravada ali em linguagem e expressa em desenho caligráfico por meio do movimento do corpo do autor com a pena embebida em nanquim. E o leitor dessa expressão em linguagem cria imagens, absorve e percebe essa *coisa* fruto de tanto gesto caligráfico.

Abordar a estética do escritor é abrir uma perspectiva acerca do encontro entre as duas percepções, a do escritor e a da pesquisadora. O que ressoa desse encontro é um estado de criação na pesquisadora, a qual interpretará a experiência das linguagens que se trocam. Página sobre página, um diário surge. Há um diário. Uma coisa encorpada e encarnada produzida de toda essa experiência relacional do escritor. Desse modo, a poética do olhar de Daunt, apreendida pela pesquisadora, é justamente disparada pelo corpo do autor no mundo, em toda sua potência motriz: rastros deixados no corpo do diário e na imagem criada (imaginação da pesquisadora) pela memória em linguagem por meio das páginas, como resultado da experiência estética do corpo reflexivo do autor.

“São as próprias coisas do fundo de seu silêncio (que o filósofo) deve conduzir à expressão” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18). Pretendemos aqui criar um caminho aberto ao objeto material encarnado. Ou seja, essa coisa encorpada, esse corpo que contém a linguagem fruto da ação do escritor nesta dissertação.

⁶⁶ Não foi possível abordar a questão do imaginário na sua profundidade, mas a entendemos como campo significativo para futuras investigações sobre metodologias de pesquisa em arte.

Após situarmos o objeto de nossa pesquisa, a partir dos conceitos elaborados por Merleau-Ponty, percebemos que para ele, uma revisão no *estatuto do ser* seria relevante para que a ciência pudesse desenvolver formas de enxergar além das representações do pensamento intelectualista. Vimos que Merleau-Ponty aborda o ponto cego existente na visão do pesquisador. Isto porque o pesquisador está inserido no mundo investigado e, desse modo, seria impossível ter acesso a todos os campos de visão. Assim, toda a produção do conhecimento não poderia assumir uma resolução absoluta, uma vez que o olhar do pesquisador não vê tudo.

Há de existir a dúvida, “um germe de não verdade dentro da verdade: a certeza que eu tenho de estar vinculado ao mundo pelo meu olhar já me promete um pseudomundo de fantasmas, se o deixar errante.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 40). O filósofo nos conduz a pensar que há um pseudomundo de fantasmas, absorvido através dos olhos do pesquisador. Uma abordagem que incluísse o mundo composto por pseudomundos de fantasmas poderia levar o pesquisador/ciência a ver o que não está visível aos olhos do pensamento.

Conseguimos ver por entre as reflexões do autor, a indicação de algumas ações a serem tomadas pelos cientistas/pesquisadores, que nos sugerem ideias metodológicas para revelar faces por trás do pensamento elaborado em bases cartesianas (MERLEAU-PONTY, 2014). Para o autor, incluir na produção do conhecimento a fé perceptiva (certeza de singularidades invisíveis), levaria o pesquisador a ter uma postura interrogativa (contrapondo representações interpretativas) frente ao objeto estudado. E isso o faria disponível a enxergar algo “que se sabe além das provas”, alguma aparição de faces de um mundo-enigma (pré-reflexivo) (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 39).

Aproximamo-nos, então, de reflexões promovidas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman, que por intermédio de intensa produção, joga luz em direção às fragilidades acerca do olhar institucionalizado, moldado pelo composto acadêmico-teórico ao qual os historiadores da arte se submetem nas análises das obras visuais. O autor cria diversas reflexões acerca da significação da imagem e da forma de estudá-la, o que nos inspira (assim como, Merleau-Ponty) a refletir sobre os métodos de pesquisa (formas de observação) para a construção de novas camadas de conhecimento, principalmente acerca da arte visual.

2.2. Didi-Huberman – a imagem que chama de volta, o entremeio, o anacronismo e a potência do negativo

Para Didi-Huberman, a base do conhecimento teórico aceito e reconhecido como pavimento (os estatutos das artes) para percorrer o problema da pesquisa, é fundamental, mas não é suficiente. Ao historiador da arte seria produtor assumir o olhar, potencialmente, limitado e frequentar na obra pesquisada, as invisibilidades e os dilemas que a constituem.

O autor mostra que arte visual se faz na visualidade da sua imagem; existe independentemente da temporalidade a qual o observador a observa; bem como já existia antes desse observador. Independentemente da existência da reflexão e análise de qualquer sujeito (sendo ou não pesquisador da arte), a obra está ali. A sua completude inclui aquilo que escapa das representações sistemáticas, decodificadas em signos e sentidos. (IMPARATO, 2023, p. 21). Há uma rede de invisibilidades aos olhos do pesquisador, que assumindo-se assim, encararia a certeza da existência de algo impossível de dimensionar. Então, é primordial que qualquer resultado de pesquisa em arte inclua a presença de aspectos ausentes aos olhos (reflexionantes ou orgânicos) do pesquisador.

Merleau-Ponty, como vimos anteriormente, aponta que as reflexões da filosofia moderna excluíram o sentir do campo do conhecimento, para o autor, o homem moderno desaprendeu a ver. Interessante percebermos que Didi-Huberman retoma a frase de James Joyce, em **Ulysses**, para refletir sobre a experiência do ver: “Feche os olhos e vê”. (JOYCE, 2013, p. 29). Para Didi-Huberman, ver é uma experiência sensível que se ocupa em ser constitutiva de um visível que continua agindo no sujeito mesmo após fechar seus olhos (DE CARLI, 2021). Segundo ele, “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 1998b). Interessa-nos o fato de que para o autor, tudo o que é visto pelo sujeito, tem um movimento dialético-relacional de modo a agir e continuar agindo nesse sujeito e no mundo após o seu desaparecimento.

Entendemos que para Didi-Huberman, a imagem pesquisada se reconfigura ao longo do tempo. Carrega em si movimento, ritmo, rastros e vestígios que podem revelar-se e serem incluídos no composto da pesquisa. A obra vive como constituinte de seu próprio visível, que também está atrelado à sua relação no mundo. O

pesquisador tem campo relacional compartilhado com a obra (ambos são parte do mesmo mundo), porém, avista uma imagem incompleta, dado que não há a possibilidade de participar da totalidade relacional da obra com o mundo.

Posto isso, assim como Merleau-Ponty indicaria que a filosofia intelectualista representa o mundo ao invés de deixá-lo expressar-se, Didi-Huberman indica que o historiador da arte, por meio de legitimação teórico-conceitual, acredita deter todos os saberes sobre a obra estudada e em vista disso, não se dispõe a enxergá-la. Esse pesquisador que crê ter um grau de intimidade com a obra pesquisada assumiria uma posição alienante, pois exclui do processo investigativo as invisibilidades que o atingem. Ao usar sua própria voz como a da obra, o pesquisador a engessaria numa *morte fundamentada*.

Um estudo sobre algo morto é resolver o dilema pelo engessamento, é preciso que Sócrates morra, para que eu possa dizer, sem possibilidade de erro, que ele é – que ele foi – feliz. No tempo de vida, esta proposição, Sócrates é feliz, arrisca-se a todo o momento ao confronto com a sua contraprova. Um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto. (DIDI-HUBERMAN, 1998b).

O historiador da arte em ação de pesquisa, cria em si uma expectativa de deciframento da experiência frente à obra, apoiado fundamentalmente no campo acadêmico-reflexivo. Para Didi-Huberman, é no campo do mundo sensível que as imagens habitam⁶⁷, e, portanto, haveria o pesquisador de abrir-se para além dos pavimentos teóricos, a esse campo. Ao historiador da arte é preciso que haja a consciência de perceber o objeto estudado como elemento visual e vivo⁶⁸, o que o faz movimentar-se e apresentar-se a ele, pesquisador, através da imagem (face) constitutiva de si (objeto) e constituinte da experiência do pesquisador.

Nesse processo, o autor observa que, para que a obra não morra na mão do historiador da arte (desejoso da experiência aurática, sem abster-se em analisá-la), talvez, seja interessante criar movimentações em direção ao e com o objeto estudado. O pesquisador da arte deve estar disposto e disponível para acionar novos campos, nos quais evita-se encaixar o que fora visto pelo intelecto. Que haja abertura a uma abordagem que esgarce o tecido de certezas dos postulados para que a obra venha à expressão ao invés de apenas ser interpretada, decodificada, analisada, encaixada

⁶⁷ Existe uma relação hierárquica entre o plano das ideias e o plano do mundo sensível. O plano das ideias seria o primário e o plano sensível seria o secundário onde encontram-se as imagens. Esse plano é inferior e distorcido do ideal. (LARSSON *apud* IMPARATO, 2023, p. 21).

⁶⁸ Como Merleau-Ponty aponta na sua ideia sobre um mundo de origem anterior ao ser.

aos conceitos escolhidos pelo pesquisador. Para Didi-Huberman (1998b): “uma primeira aproximação para renunciar ao esquematismo da história da arte: a rasgadura. Abrir a imagem, abrir a lógica”.

Em vista disso, uma das provocações de Didi-Huberman converge sobre a reformulação na forma (metodologia) do historiador da arte ver/estudar uma imagem. Observar algo da obra (objeto estudado) que esteve sempre ali, porém invisível ao olhar deste pesquisador. É o que o autor indica quando traz a necessidade de promover o que chamou de rasgadura no que já se instituiu como visível e como conhecimento aceito e produzido acerca da imagem/obra observada. A seguir apresentamos reflexões sobre formas de promover alguma rasgadura.

Para Didi-Huberman, aprender a ver para além do que está dado pela obra e seus estatutos seria como rasgar o tecido que sustenta a visualidade da imagem. “Esgarçar o pano” da estruturação da lógica do pensamento intelectualista através de improváveis e corajosas movimentações que geram desconforto ao pesquisador, uma vez que desafia o lugar de origem das estruturas de análise, dos postulados, dos estatutos e da iconologia (HUCHET in DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 13). A rasgadura pode dar-se através do encadeamento de movimentos exploratórios entre a estrutura de análise, a ação acontecendo no presente, o movimento pretendido e deformador nessa estrutura (seria a energia disposta e o movimento de esgarçamento) e o pesquisador. Essa conjunção precisa ser presente. Didi-Huberman aponta para a necessidade de o pesquisador/historiador estar disposto a argumentar, contra-argumentar, deformar, deformar-se sobre o conhecimento existente.

Debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo. Que pelo menos a simples indagação tenha adquirido, em algum momento, esse valor incisivo e crítico: tal seria o primeiro anseio. (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 185).

O autor pensa ser proveitoso que o pesquisador se disponibilizasse a apropriar-se de reflexões conceituais e teorias fundadas para mexer-se nelas, em certa medida transgredi-las, ousar, apontar luz para algum lugar que não seria o lado oposto. Não caberia o dualismo para esse modo de estudo das imagens. O movimento do pesquisador permeando, atravessando, jogando junto com a imagem, o remove do lugar rígido que o impediria de esgarçar o que estaria ali apresentado por entre sua racionalidade lógica. Didi-Huberman indica ao historiador da arte abrir-se ao seu verso, à deformação da tese da coisa vista o que não seria sua antítese, abrir-se a

olhar, como diria Merleau-Ponty (2014, p. 40): “um germe de não verdade dentro da verdade”.

Logo, Didi-Huberman faz um convite à insubordinação, à ação deformadora dos sistemas postulados como verdades rígidas. O objetivo não seria o confronto, mas que se adicione um olhar errante compondo a pesquisa. E que a certeza de uma falha presente, se deflagre em movimentações que contribuam ao refinamento do olhar do pesquisador, no sentido desse refinamento, ser um olhar renovado trazendo à luz novas brechas de reflexão/visualidade.

(...) Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (...) ou o tecido com sua rasgadura (...). (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 189).

Desse modo, entende-se a rasgadura como ação reflexiva de pensar e pensar-se junto a obra e não sobre a obra⁶⁹. Esse ato, para Didi-Huberman, inaugura movimentações improváveis que trazem à vida o objeto e o pesquisador. Aplicar a rasgadura seria como dar um salto no vazio, arriscar-se como pesquisador a vislumbrar algo que se apresenta na instabilidade de sua presença visual. Cabe ao pesquisador mover-se até o objeto e percebê-lo potente dialetizador, incansável e contínuo, através da fragilidade de um olhar inserido na temporalidade. Ao encarar o objeto dessa forma, um campo de observação que poderá abrir-se em camadas angulares que não foram preconcebidas.

Para rasgar o sistema de visualidades e ver algo por entre o rasgo, faz-se necessária uma inclinação do pesquisador da arte⁷⁰ a abrir-se e movimentar-se até o objeto onde seja possível que o objeto retorne em expressão, de modo a também percorrer o pesquisador. A abertura à experiência da vivência com a obra estudada, revelaria ao pesquisador, novas visualidades/faces na imagem.

Na proposta do autor, o pesquisador da arte provido de douda ignorância (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 189), torna-se espaço interno aberto, disposto a engajar-se em porosidade implicada compondo o tecido da pesquisa, com tramas não pensadas. Quando o autor traz uma sabia ignorância que também frequenta seu olhar, quer dizer

⁶⁹ Podemos promover esse movimento exploratório como pesquisadores frente aos muitos objetos de estudo. Como por exemplo, a poética criadora acionada durante e após a decupagem do departamento de Direção de Arte para revelar faces que não vemos da imagem provida pela linguagem do roteiro.

⁷⁰ A partir daqui emprega-se o termo pesquisador, quando o autor se refere ao historiador da arte, isto porque entendemos que o historiador da arte é um pesquisador da arte.

que os olhos acadêmicos estão conscientes de seus limites e flexíveis para deixar entrar algo que não caberia nos seus postulados.

Didi-Huberman mostra a necessidade de o pesquisador ir além de ver em oposição a sentir a obra. Vai além da análise do ser racional e espiritual. Compreendemos que dialética para com a visualidade do objeto pesquisado que o filósofo propõe, assume as estruturas do conhecimento lógico juntamente com a absorção perceptiva da obra. Então, com essas duas estruturas abertas; abrem-se novos angulares de observação de modo a revelar algo inimaginável, improvável e talvez aquém do que se espera dentro das formalizações estruturalistas de entendimento do mundo. Propõe que façamos movimentos para abrir as camadas fibrosas⁷¹ da imagem da obra e de sua historicidade desde sua feitura, buscando que se revele ao olhar do pesquisador, algo por entre as fibras que sustentam a sua presença.

Para pensar sobre a ideia de uma imagem que carrega em si movimentos de ocultações e revelações, o autor traz a imagem da borboleta, entrando pela janela, passando à frente de nossos olhos e desaparecendo em seguida. Porque desaparece, não quer dizer que encerra sua trajetória ou mesmo sua constituição visual. A experiência do sujeito olhante, não se encerra como experiência visual dentro do tempo e matéria que a mesma acontece.

De repente, algo aparece. Por exemplo, uma porta abre-se e uma borboleta passa batendo as asas. Basta esse nada. E já o pensamento experimenta o perigo. Corre o risco de enganar-se uma primeira vez, acreditando apropriar-se do que acaba de aparecer, abstando-se, que é um erro acreditar que, uma vez aparecida, a coisa está, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo, como no nosso espírito que a descreve e a conhece. (DIDI-HUBERMAN, 2015).

O autor aqui aponta para o movimento de aparição e desaparecimento da frente e do verso das asas da borboleta. Uma vez que ela vive, ela necessariamente abre e fecha as asas. Ao abrir e fechar num voo natural, o observador vê uma imagem em movimento. Os movimentos encadeados ritmados e intermitentes criam uma ilusão, de modo que o movimento expõe a incerteza do que está se oferecendo a ver. Não se vê a frente ou o verso da asa, mas sim, um voo em borboleta. Uma série de aparições e desaparecimentos que constituem um voo. Ou seja, o objeto disparador da experiência, a imagem/borboleta, continua seu impacto, sua trajetória, seu farfalhar

⁷¹ Estrutura fibrosa, formada pelo entrelaçamento do sentido-*sema*, do sentido-*aesthesis*, do sentido-*pathos*, que permeia e compõe a imagem visível. (HUCHET in DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.12).

de asas e a experiência cria ecos nesse sujeito. A experiência do sujeito observador, não define o tempo de atuação da imagem borboleteando no mundo.

Nessa passagem, Didi-Huberman ilustra a ideia de observar outras qualidades da imagem que estejam conectadas às duas pontas da análise: da frente da asa de borboleta, que seria a observação de uma imagem conhecida e aceita pelo encaixe ao campo teórico-reflexivo e a do verso que seria a abertura ao oculto, ao campo expandido do sentir. Assim, observam-se os ecos rastreados e os ecos que ainda estão constituindo-se, após o tempo da experiência de ver a imagem (em voo). Nesse contexto, as atenções se voltam ao voo em imagem. Note que Didi-Huberman não joga luz ao voo da imagem – esse seria um lugar sistemático, engessado em análise reflexiva, mas ilumina o campo da qualidade de ser voo, a força de empuxo, o movimento e o ritmo.

(...) a imagem ali se rasga entre representar e se apresentar. Nessa rasgadura trabalha alguma coisa que não posso apreender (...) pois não estou sonhando, e que, no entanto, me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial. (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 205).

A correlação entre a análise tautológica (saber) e a experiência de uma crença transcendental frente à imagem (sentir), gera empuxo (campo magnético) que permite a imagem se localizar em movimento de voo. Sendo assim, seria produtora que o historiador se posicione de modo a observar (o movimento do voo) o que seria um campo da imagem no qual emerge alguma nova visualidade. Didi-Huberman ilumina a necessidade de o pesquisador da arte questionar o que há entre o saber e o sentir. O autor indica ao pesquisador frequentar o entremeio que existe entre “saber sem ver e ver sem saber”. A observação do campo entre as duas pontas de “análise” pode agregar camadas visíveis de conhecimento.

(...) trata-se apenas de lançar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de doura ignorância a que as imagens nos compelem (...). Nosso dilema, nossa escolha alienante foi expressa há pouco em termos um tanto rudes; convém precisar, repetir que essa escolha nos compele enquanto tal, portanto, que não se trata de modo algum de escolher um pedaço, de fatiar – saber ou ver: isso é um simples ou de exclusão, não de alienação -, mas de saber permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa (...). (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.189).

Entendemos que esgarçar o tecido da lógica e dos estatutos seria possível por entre movimentações impetuosas e criativas que o pesquisador se dispõe a fazer em torno e junto ao objeto (a obra/imagem): observar a imagem (instável e frágil) que se

revela ao rasgar o tecido da absorção pela simbologia, iconologia e perseguir as aparições através do limiar entre o que o pesquisador vê; e o que age em retorno, o que ressurgente vivo e encara o pesquisador de volta.

O objeto é vivo e precisa que o espectador-pesquisador o percorra, vá até ele, caminhe por entre seus espaços internos, se posicione em ângulos improváveis e apreenda ele observando-o de volta. Esse lugar da experiência inquietante e despojada, vinda do movimento do pesquisador em direção e junto do objeto, é lugar de ebulição.

(...) não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas de tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (...) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 77).

Didi-Huberman observa esse campo magnético, esse lugar conector, o entre mundo, como um lugar pulsante, inquieto, em suspensão. Nem tudo é evidente e há de se dar atenção, de se abrir espaço ao que ali não aparece, embora esteja presente. Existe um algo que o pesquisador consegue revelar ali, porém, existem muitos outros algo que ele não será capaz de jogar luz. Se faz necessário um movimento de despojamento e uma postura flexível para esgarçar a trama da experiência, no qual o pesquisador engordura-se ao escolher uma imagem e observar o que não está dado aos olhos do conhecimento. A liberdade de se caminhar por novos campos reflexivos, teóricos conceituais demonstra maior liberdade de associações.

A imagem que o sujeito vê⁷², para Didi-Huberman (1998b, p. 79), é um resto suportado por uma obra de perda, pois não há nenhum objeto que atravesse a própria temporalidade e chegue por completo aos olhos do olhante. Essa imagem se constitui por algo visível – algo que está por vir ou já desapareceu. Quando a imagem aciona campos sensíveis no observador, impulsiona que algo emergja por entre a distância que a separa de seus olhos. Esse algo, que aos olhos do observador o chama de volta, o coloca em contato com uma presença invisível sentida através do olhar. Porém, os olhos não conseguiram criar sentido. Então, tem-se “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos – e, por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida

⁷² Para a pesquisadora é a imagem que se constitui em si através da leitura do diário.

em que, ao retribuir nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 171-172).

Há um invisível que funda a imagem e chama à abertura relacional com o ser olhante, pois o faz sentir-se tensionado, ao passo que se deflagra uma crise acerca da certeza do que está sendo visto. A imagem que estimula inquietação, que se abre em relação ao ser gera movimento interrogativo e expressivo em dialética. Segundo Didi-Huberman, dialética da imagem se compreende como uma extensão de dupla distância entre o que se mostra e encara, e o que é visto e desnuda o vidente. (DE CARLI, 2021). O percurso de dupla distância que conecta a imagem ao espectador disponível, é um espaço invisível e indubitável ao mesmo tempo. Carrega choque rítmico, entre a ideia da obra, o movimento anterior à linguagem que formou a obra e a obra em sua visualidade.

O trajeto entre o que eu vejo e me olha de volta é composto de algo remanescente que não se apresenta no visível, mas se situa num campo aurático que permeia a imagem. O autor ilumina a ideia de que a aura compõe esse lugar que existe entre o olho e a imagem, citando Walter Benjamin em correspondência com Adorno, na qual Benjamin diz que aura é o “traço do trabalho humano esquecido na coisa”. (*apud* DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 147).

Uma obra existe independentemente do seu observador, de modo que após o afastamento do pesquisador, a obra continuará no mundo, viva, expressa em visualidade e composta de impurezas, provenientes das camadas temporais que a recobrem (DE CARLI, 2021) e de toda uma série de energia colocada através de gesto humano por sobre os materiais que a compuseram em sua materialidade presente e visual.

Para Didi-Huberman (1998a), há um campo a ser rasgado, que carrega o tempo em si. Estar diante da imagem seria estar diante do tempo, um tempo constitutivo da obra, em movimento. Interessa a ele a inquietação que iniciou o gesto. Adentramos a seguir, a um dos maiores apoios para as reflexões de Didi-Huberman. A questão da temporalidade/ do tempo nas/ das imagens.

Existe um algo no meio do caminho entre o tempo presente do olhar do pesquisador ao objeto na contemporaneidade e a localização temporária (agora no passado), marcada pela aparição dessa obra material/visual. Essa ponte, esse trajeto entre os tempos, constitui-se de reminiscências e memórias. Para Didi-Huberman a imagem a ser estudada, não está em outrora ou no agora, mas no enlace, na relação

entre as temporalidades da feitura da obra, da imagem em si e do pesquisador que a olha (IMPARATO, 2023). Torna-se, assim, imprescindível adicionar outra movimentação metodológica constituinte de análises e reflexões sobre uma imagem: assumir não ser possível ter uma experiência eucrônica com a aparição do objeto estudado. O anacronismo está sempre presente na pesquisa e no contato do pesquisador com seu objeto de estudo. Aceitar e adicionar esse elemento na pesquisa pode revelar facetas não pensadas.

Didi-Huberman enfatiza a vulnerabilidade do historiador da arte que se utiliza do procedimento de análise eucrônico, no qual persegue a concordância dos tempos. Assumir o anacronismo seria uma forma de corrigir um erro metodológico de análise. Para estudar uma obra do século XIX, faz-se necessário estudar o que se pensava sobre a arte naquele tempo referido, o contexto conjuntural, qual o regime de visibilidade vigente. “Entretanto esse dispositivo, essa chave de aproximação com o passado, exige uma série de censuras e isso restringe e empobrece a relação do pesquisador com as imagens. O anacronismo, carrega a impureza do tempo (...)”.⁷³ Para o autor, é central que haja a consciência de uma historicidade vinda do pesquisador que se faz inclusa no objeto e no processo de feitura da pesquisa.

Para o autor, a coisa estudada que teve sua produção no tempo passado, ao ser objeto de análise, se reconfigura. O tempo passado no qual essa coisa foi gerada e produzida também se reconfigura, uma vez que novos elementos e olhares se volta a ele (tempo passado). Por conseguinte, toda essa vivência correlacional ou futura há de se reconfigurar também. Por isso, o autor sugere que essas chaves temporais sejam consideradas em igual nível de importância no processo investigativo da pesquisa. Destarte, ele sugere que o pesquisador assume seu olhar anacrônico, considerando sua temporalidade e seu próprio olhar inserido na contemporaneidade em que está realizando a pesquisa.

Didi-Huberman demonstra ser importante que o historiador da arte ⁷⁴ possa assumir suas cifras e seus repertórios, bem como as falhas que permeiam todo esse contexto de encontro, descoberta e atravessamento. É de mesma forma essencial que

⁷³ Quando Didi-Huberman se refere à impureza da imagem, está pensando na necessidade urgente de pensar nas camadas temporais que recobrem as imagens e, talvez, ele reflita sobre as sobrevivências, os ecos, as reminiscências, o que resistiu no atravessamento do tempo até ali. (DE CARLI, 2021).

⁷⁴ Na verdade, ele está, na maioria das vezes, se referindo aos historiadores da arte, contudo, entendemos o historiador da arte como um pesquisador da arte, juntamente com antropólogos, sociólogos e psicólogos que investigam o fazer artístico, bem como os objetos artísticos.

a existência das falhas do objeto também seja considerada – mesmo que invisíveis e não se revelem aos olhos de quem realiza a pesquisa. Isto é, há no composto da obra aspectos que não são universais nem tampouco acessíveis a todos os observadores. Ao pesquisador seria relevante que incluísse no processo de estudo, o fundamento de que há no objeto aspectos que não lhe são revelados, mas são constitutivos da obra/objeto estudada. O pesquisador precisa admitir que o objeto observado não tem limite de significados e, por isso, é necessário dedicar atenções ao que está permeando as camadas do que ele vê, ou seja, ao que não se dá a ver. Isso significaria acionar novas vias de acesso ao objeto para jogar luz em *algo* que esteve sempre ali, porém *invisível* ao pesquisador. Entendemos como uma postura similar ao da *fé perceptiva*, na medida em que há a abertura para uma gênese existente anterior ao olhar do pesquisador (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18).

Dar visibilidade a qualquer aspecto do objeto, torna possível deixá-lo cristalizado em um campo rígido de ideias, sendo assim, o autor destaca o sistema magnético por entre as análises tradicionais de obras visuais e convoca a ver além das estruturas marcadas por ver, saber e sentir. Não seria apenas ver a obra, suas camadas desmembradas em sua composição de significantes e significados. Seria além disso. Um além que é jogar um olhar sobre o paradoxo. (DIDI-HUBERMAN, 1998 b, p. 190). Um olhar “através” da potência do sistema que trabalha para que juntas funcionem como estrutura e sistema.

O “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele – como quando dizemos que há ‘jogo’ entre as peças de um mecanismo – lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo. (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 188-189).

A potência do negativo, pensamos chamar de “força de aparição do verso”, que se faz pela observância do que não está dado a ser visto, algo como o verso, o negativo da imagem, no qual o figurar equivale a desfigurar. (DIDI-HUBERMAN, 1998 b, p. 190). Algo a *priori* desqualificado para os olhos pensantes que se guiam pela estrutura de produção de conhecimento acadêmica, pautada pela reflexão intelectualista, dualista, iconológica do pensamento moderno.

Assim, pensando com o autor, concluímos que a potência do negativo seria mais uma forma de estudar/abordagem as imagens de modo a aplicar certa reparação na metodologia do olhar que enxerga pelas lentes do academicismo. A potência do negativo permite que o pesquisador se arrisque a abordar campos de menor

importância canônica. Mas, não se trata de algo descolado do conhecimento; é algo atrelado a ele, porém ignorado em sua presença. A potência do negativo não se trata de olhar para o invisível, mas para o visual que se apresenta composto de invisibilidades (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 189). Direciona o olhar para a dessemelhança presente na semelhança, o não saber presente no saber.

Para o autor, seria produtora incluir na pesquisa qualidades da imagem que tendem a ser refutados ou não vistos pelo pesquisador. Assumir o olhar anacrônico dentro da busca eucrônica do pesquisador frente a imagem, bem como abordar a potência do negativo dessa imagem (representação) seria abrir-se a visitar a visualidade (apresentação) que escapa da imagem. Essa aparição visual fatalmente invade o olhar do pesquisador o chamando a dar uma resposta a uma pergunta que nunca existiu. E assim, faces da imagem transbordam em constelações (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 188). Com essas reflexões o autor se reposiciona e movimenta o conceito de imagem para pensar sobre as falhas que habitam o olhar (conhecimento) científico. Para Didi-Huberman, a imagem se encarada como sonho, sintoma, como sobreposição de tempos e imagens, implicaria numa renovação do olhar do pesquisador. Abrir-se a ver através do entremeio, convoca o olhar a vislumbrar o não visto até então. O que não fora visto, olha de volta desnuda o olhante e provoca crise, uma inquietante estranheza que inelutavelmente leva o pesquisador ao movimento em resposta, ao estado de atenção crítica e urgente.

Pensando com Didi-Huberman e retomando Merleau-Ponty, concluímos que a abertura do ser à experiência sensível no mundo, inicia-se pelo corpo e gera neste ser, um olhar disponível capaz de capturar uma imagem em experiência estética de encontro de olhares. Do mundo ao ser e do ser ao mundo. Assim, como há mundo antes do sujeito pensar sobre o mundo, a imagem desse mundo capturada pelo olhar, não resolve tudo o que se questionaria sobre mundo. A imagem vista é composta de visível, invisível e está em movimento em sua temporalidade. E essa imagem se dá a ver a esse ser mesmo que ele não a enxergue, ela existe independente do sujeito olhante. No entanto, ao ser capturada pelos olhos do ser, carrega em sua visualidade/imagem enigmas, que cintilam em movimento de aparição e desaparecimento e oferece sua presença ativa ao ser olhante no momento que ele percebe que ela o olha de volta.

O olhar de algo que revela um não visível, olhando em retorno, inaugura um estado, um campo de presença que clama por uma resposta em dialética ao sentir-se

inquietado pelo estranho reconhecimento de si ao atravessar a experiência do encontro dos olhares (ver e se ver sendo olhado). Após essa experiência relacional, uma crise se instaura no ser de modo impulsioná-lo a agir em retorno. A ação em dialética, quando expressão artística, seria capaz de gerar uma abertura e modo a entrever (pelo gradiente, o limite do diáfano que as faz encostar) um mundo não reflexionado em expressão (MERLEAU-PONTY, 2014 e DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.18). O resultado seria nova visualidade (texto, obra visual ou sonora) capaz de ser via de acesso à sensibilidade do encontro do ser com a beleza sensível do mundo.

A origem ativa do presente estudo tem empuxo propulsor no olhar disponível da pesquisadora, vislumbrando em si a imagem gerada no encontro com o manuscrito. Uma pesquisa que busca entrever num manuscrito de memória, cintilâncias do olhar sensível de um escritor impactado pela absorção da paisagem-mundo. Depois dessas ponderações, escolhemos aplicar movimentos metodológicos, nos quais o pesquisador rasgue as reflexões com a força de gestos criadores ou, ainda, rasgue a visualidade gerada por gestos criadores por entre a potência das reflexões teóricas. Entendemos, então, que para a realização desta pesquisa é necessário que eu, enquanto pesquisadora me torne pesquisadora-artista.

2.3. Rasgadura como horizonte – o olhar da pesquisadora e primeiros movimentos para entrever

(...) por mais mínima que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto ela exige de nós que a dialetizemos nossa própria postura diante dela, que a dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano -, nos olhar a nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados. (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 95).

A noção de rasgadura “didi-huberiana” pode ser aplicada em diversas áreas do conhecimento. Observar e refletir sobre uma imagem é “pensar o tecido (o tecido da representação) com sua rasgadura, pensar a função (função simbólica) com sua interrupção ou seu disfuncionamento constitucionais (...)”. (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 190). Após discutir sobre a importância de o pesquisador perscrutar um campo entre saber sem ver e ver sem saber, acredita-se que a pesquisa consiga iluminar melhor os movimentos criados em torno do objeto de pesquisa. Ao apoiar-me por algumas proposições de análise de imagem, criadas por Didi-Huberman, como pesquisadora trago ao projeto as experiências vividas com o objeto de estudos, antes de sabê-las

conceitualmente ou teoricamente, como elemento pareado às experiências reflexivas e pós-reflexivas que os estudos no curso de mestrado a proporcionaram.

Embora historiadora de formação, me reconheço como pesquisadora-artista e por vezes artista-pesquisadora⁷⁵. Tenho formação em cinema documentário onde já atuei profissionalmente, no entanto minha experiência maior é no departamento de Direção de Arte do Audiovisual de filmes e séries brasileiro de ficção.⁷⁶ A subárea na qual atuo é conhecida como produção de objetos e decoração de cena⁷⁷ e, internacionalmente, nomeada por *set decoration*⁷⁸.

Num projeto audiovisual de ficção, qualquer ação e movimento de câmera acontece num espaço delimitado para o desenvolvimento da cena a ser filmada. Esse espaço, ao percorrermos o roteiro, se faz presente na imaginação de toda a equipe. O visível tangível e o invisível sensório, propostos pela correlação de materialidades visuais (arquitetura, forma, cor, material, textura) cumpre-se pelo departamento da arte, sob direção do diretor de arte⁷⁹. Há noções estéticas e plásticas da narrativa a serem desenvolvidas e materializadas em cada campo de visão do espaço captado pela câmera no momento de filmagem. Entende-se que produção de objetos e decoração de cena é uma área⁸⁰ da direção de arte que se preocupa com toda a materialidade que envolve contar uma história audiovisual.

⁷⁵ Para nós o artista-pesquisador é um buscador de cercanias reflexivas para a sua obra, já o pesquisador-artista é um estudioso do campo escolhido onde aciona gesto criador em torno dos conceitos e teorias de modo a gerar visualidades e portanto, novas reflexões acerca do objeto pesquisado. Ao pesquisador-artista o objetivo é incluir a ação criadora no composto da pesquisa.

⁷⁶ Falarei do processo artístico e metodológico da profissão nas considerações finais.

⁷⁷ A nomenclatura produção de objetos e decoração de cena é usada em São Paulo e em alguns outros estados para identificar o profissional ou equipe que atua na constituição visual do espaço cênico, através de materialidades em correlação. Porém, no Rio de Janeiro, a nomenclatura usada para esse profissional é produtor de arte. Há o produtor de objetos, no Rio de Janeiro, contudo, ele não é responsável pela composição de objetos em correlação no cenário. Quem o faz, é o produtor de arte. Ainda sobre denominações: em São Paulo, o produtor de arte é uma área na direção de arte que administra a busca de materiais para a construção cenográfica e a mão-de-obra necessária para a sua realização.

⁷⁸ Há pequenas diferenças, principalmente acerca de maior reconhecimento artístico desse profissional, quando se trata da indústria cinematográfica da América do Norte (EUA e Canadá).

⁷⁹ “A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada momento do filme e na impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa”. (HAMBURGER, 2014b, p.18).

⁸⁰ Assim como o cinema nacional ganhou aspecto de indústria nos últimos anos (incentivos de governos anteriores e inserção de novos campos midiáticos, como os canais de *streaming*), o departamento de direção de arte se adaptou às novas exigências qualitativas e quantitativas em relação à concepção dos espaços destinados às cenas da narrativa, abrindo novos campos de atuação criativa dentro do departamento.

Numa narrativa de ficção, há objetos que pertencem aos personagens (*props*⁸¹), e esses itens dizem muito sobre o universo sensível do personagem. É uma abertura a visualização de aspectos de um campo sensível, pois carregam ali uma escolha estética de algo que é usado e que orbita em torno da vida daquela persona. Cada objeto descrito no roteiro ou pertencente a cada personagem, bem como a materialização e a composição estético-cultural do cenário (**Fig. 4 e 5**). Como artista visual, entendo a decoração de cena como expressão de uma poética/linguagem, vinda de processo criativo coletivo, liderado pelo diretor de arte. Nesse processo, a materialização da estética visual da narrativa vem da linguagem de roteiro.⁸²



Figuras 4 e 5. Locação vazia e espaço cênico. Fotografia: Juliana Di Grazia Costa e Ana Mara Abreu.⁸³

Sendo assim, a leitura de mundo da pesquisadora-artista passa pelo olhar espiritual/ancestral, histórico, documental, artístico e audiovisual. A linguagem do cinema documental, sendo uma das áreas de formação, possibilitou que eu tivesse instrumentais de modo a acessar a descoberta do manuscrito por meio de um olhar revestido por essa formação. A ideia de um encontro com um objeto ancestral, como uma mensagem em suspensão em iminência de fazer-se vista, fez-se na minha imaginação investigativa, criação de um filme documental⁸⁴. Uma obra audiovisual

⁸¹ Pertences dos personagens

⁸² Aprofundarei o conceito da produção de objetos e decoração de cena na conclusão, visto que há similaridades entre os movimentos desta pesquisa e os movimentos executados para a criação da ambientação da cena.

⁸³ Filme *Os Amigos*. Direção: Lina Chamie, Produção Dezenove Filmes. Direção de arte: Ana Mara Abreu. Produção de objetos e decoração de cena: Juliana Di Grazia.

⁸⁴ Em filmes-documentários, o estilo do cinema direto, se faz por roteiro “aberto”, ou seja, aberto às possibilidades cênicas imprevisíveis providas pela captura de eventos reais, da vida real. Há uma abertura à contemplação da cena de situações reais captadas pela câmera e tornando possível que a narrativa mude de objeto, de problema e de personagem. Há o convite à percepção dos afetos e

aberta às surpresas e descobertas, numa linguagem que valorizasse o olhar da vivência mais íntima da busca ancestral como fio condutor de uma história a ser contada. Pareado a isso, há em mim, extensa experiência como produtora de objetos e decoradora de cena. Sendo assim, um objeto que chega na mão de uma pesquisadora que tem olhar constituído através da experiência como *produtora de objetos e decoradora de cena*, não é apenas um objeto. Atentemo-nos para o que é um objeto físico (livro-diário) para este olhar. Chega um punhado de folhas encadernadas numa coisa, um algo chamado diário, como um invólucro que atravessa os tempos. Para a mim, enquanto produtora de objetos e decoradora de cena, objeto é campo aberto, carrega significantes, significados, afetos, memórias, sensações e percepções. As formas dizem, os materiais dizem, as cores e as texturas. A materialidade diz, a temperatura, o cheiro e a sinuosidade. Os signos, a estética, o *design* e a subjetividade também dizem. Todo esse olhar/ conhecimento, desenvolvido por meio da minha atuação artística também subsidia o processo de investigação.

Desde o início da pesquisa, ao frequentar a Biblioteca Nacional da Irlanda e ao manusear o diário, vislumbrava uma história documental audiovisual e, dessa forma, dei início aos registros fílmicos sobre a vivência e o que emergia dela. Uma história real de busca, de um encontro com algo ancestral que atravessou os tempos e ali estaria me esperando. Vi a potência fílmica, nesse processo de abertura de fenda temporal, após o encontro com o manuscrito conectado à ancestralidade. Imbuída de inspiração, comecei a criar pequenos vídeos documentais acerca do processo da busca pelo encontro com o diário: a espera no ponto de ônibus indo ao encontro com o documento pela primeira vez, a chegada no setor de manuscritos da biblioteca, guardar o casaco, pegar o elevador até o andar certo, solicitar o *Diário*, até que ocorresse o encontro com o objeto.

No entanto, além do encontro com um registro de memória ancestral ter em si potência de narrativa áudio visual, houve também uma produtora de objetos encontrando um *PROP*⁸⁵. Um objeto que a conectava diretamente ao seu dono. Aliado a esses dois aspectos, constituiu-se mais uma camada sensível: A visualidade das

espaços pelo espectador. Há o convite para que o espectador seja absorvido pela narrativa de maneira que ele se sinta parte da construção de um universo subjetivo que atravessa o campo da história a ser contada. Obviamente, o cinema direto tem um tema, personagem ou acontecimento e o faz através de certo planejamento e uma linha condutora de abordagem. Porém, esse estilo cinematográfico tem em si a não-encenação, deixá-lo aberto à surpresa da vida real se construindo em imagem através da captação da câmera.

⁸⁵ Objeto pertencente a um personagem ou objeto determinante da ação a ser filmada.

imagens na linguagem da escritura. A experiência de leitura do manuscrito, através de uma absorção que está intrinsicamente ligada ao *fazer* cinema, criam visões mentais e tomam forma em imagem, som e movimento. Camadas de sistemas temporais, visuais, corporais e auditivos imbrincados, deflagrando uma narrativa visual, uma construção estética.

A experiência da leitura conduziu ao encontro com a linguagem imanente de vivências sensíveis tecidas com o olhar – o que me levou a um estado de porosidade, absorção e movimento provocado por disparadores internos, acionados ao vivenciar o encontro com a visualidade. O que podemos chamar de imagem crítica⁸⁶, criada pelo autor do diário. Tem-se, então, um movimento gestacional criador, provocado por uma imagem que surge daquele objeto, composto de aglomerado de papel, tinta e cheiro de mofo. A capa dura, as páginas escritas, a memória, um tipo de suporte que acolhe a temporalidade e de alguma maneira atravessa e une contemporaneidades.

Um objeto como suporte do olhar sensível de um homem. E sua materialidade carregando a pesquisadora de percepções engorduradas pela vivência de pegar, sentir e movimentá-lo. Esse objeto é depósito de movimento, reminiscências, tecido cultural e estético. Isso criou na pesquisadora o avistamento de um lugar interno em suspensão temporal, um eterno instante, um campo de presença. O olhar absorto da pesquisadora-artista sendo visto pela obra. A experiência desse encontro, torna-se vivência que em seguida aloja-se na pesquisadora e a convoca ao movimento, à ação, ao ato criador em resposta crítica e urgente.

Movida por um olhar sensível recolhido entre as palavras do diário, fui provocada, algo me inquietou, disparou uma crise, me fez buscar dialetizar de modo a promover um encontro com o olhar sensível e fundante daquele objeto. Com ele, me vejo diante do tempo, diante da morte, diante da ausência do que ali estava. Para Didi-Huberman, olhar a imagem é lidar com a morte – o fato incontornável da passagem de tempo. A linguagem do diário me fez enquanto olhá-lo, levá-lo à elaboração de que a coisa, a imagem proveniente da sua linguagem me olha de volta,

⁸⁶ Uma imagem que olha de volta, carrega em si o enigma do que está oculto ali e se apresenta em turbilhão, obrigando que o pesquisador em estado de urgência busque ver alguma face que não se apresentou. A imagem crítica, para Didi Huberman, deve impulsionar o historiador da arte a mover-se, a sair da zona de conforto teórico-metodológico para ir de encontro à deflagração de si mesmo.

pensa-se e germina-se em meu ser que agora se assume também como pesquisadora.⁸⁷

A leitura passa a ser absorvida por esse ser perceptivo e é compreendida coberta por um sujeito agente, com urgência em criar respostas ao que a impactou ali. A partir da experiência estética/sensível vivida com o encontro do manuscrito, senti forte ímpeto e urgência em criar com o que via na linguagem e me chamava de volta. A absorção da linguagem do diário conduziu à uma ação investigativa e criadora. Assim, criei movimentações para me aproximar do olhar do escritor (**Fig. 6**).

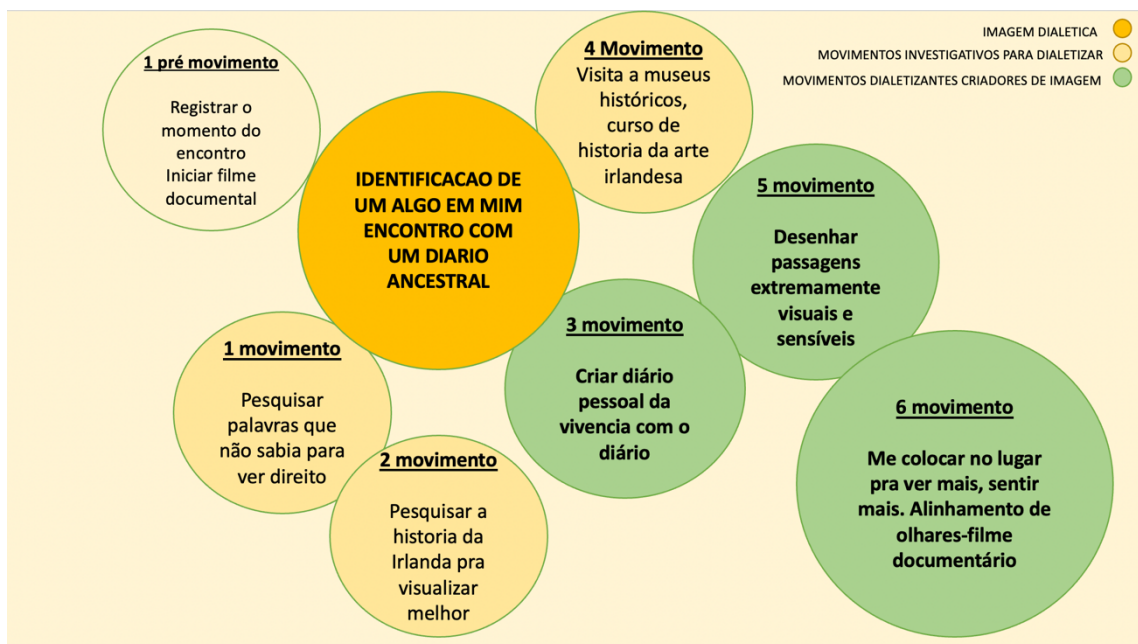


Figura 6. Movimentações da pesquisa em torno do objeto. Fonte: Juliana Di Grazia Costa

As movimentações foram realizadas de modo a preencher as faltas que se tornavam presentes a cada avanço da vivência. Concomitantemente à investigação acerca do significado de determinadas palavras (já que estamos falando de um diário irlandês em inglês do século XIX), iniciou-se a busca por referências bibliográficas, fontes iconográficas, periódicos, livros históricos e dicionário biográfico da história da Irlanda. Na busca de contexto estético, a pesquisadora cursou História da Arte Irlandesa na *Trinity College* e visitou museus de arte, museu de costumes e

⁸⁷ Não é mais a mesma que pensa sobre as coisas. Didi-Huberman aponta que é nesse momento que uma imagem se impõe. Quando essa sensação embaralha a capacidade do pesquisador, ele simplesmente ver a imagem como se fosse uma tautologia.

mobiliário⁸⁸. Traçar um contexto histórico e conjuntural do qual a linguagem pertencia era ação relevante para que conseguisse enxergar melhor o que se apresentava em imagens a partir da linguagem do manuscrito. A oscilação entre pesquisa histórica, literária e estética gerou um panorama para além da imagem que se formava com as memórias escritas. O diário despertou movimento de pesquisa gerido por criatividade e imaginação (ARANHA, 2008). A imagem que olha de volta,

(...) é algo que se dá pelo objeto material, atinge no fundo, racha no meio, aponta o vazio. Algo que inquieta a ponto de gerar a feitura de nova imagem pelo olhado. E essa imagem gerada é puro ataque, pura ferida visual, pura moção ou deslocamento imaginário. (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 79).

Didi-Huberman revela a possibilidade de tornar visível um algo por entre o gesto criador e a imagem que interroga o pesquisador através de movimentações vindas do pesquisador. Algo que não está dado à visibilidade estruturada, fruto de um campo latente, no qual está o jogo de forças entre o que está materializado e entregue pela sua imagem e o que está presente em força de substrato, num campo sensível da humanidade.

O objeto me colocou disponível a escrever diariamente sobre a experiência que estava vivendo, bem como a gravar pequenos depoimentos sobre a vivência de ler a escritura. Iniciou-se, assim, um processo gerador de visualidade através de ilustrações dialetizando com a linguagem do autor.

Assim, em movimentos pendulares intuitivos entre “saber sem ver, ver sem saber”, foram promovidas movimentações como pesquisadora-artista, objetivando a criação de uma dialética que tornasse possível um contato com o olhar do escritor. Como pesquisadora, percebo que criei imagens através de textos, vídeos e ilustrações que costuravam o tecido das movimentações entre “ver sem saber e saber sem ver”. Porém, as ilustrações e breves registros não foram suficientes para promover a dialética vinda da relação do contato entre os olhares (**Figs. 7 e 8**).

⁸⁸ National Museum of Ireland – Decorative Arts & History, Irish Emigration Museum, National Museum of Ireland e National Gallery of Ireland.



Figuras 7 e 8. Realização de aquarelas a partir da leitura do diário, 2017. Fotografia: Juliana Di Grazia Costa e frame tirado de vídeo feito por Mika Moret.

Como pesquisadora, consegui olhar (imaginação) para a visualidade da paisagem-mundo a qual o autor havia capturado, no entanto senti a fragilidade da deformação, o que me levou a buscar novas formas de aproximação.

O percurso feito por Daunt no início do diário, a viagem sob ideais progressistas, conduziu à ideia de aproximar-me do olhar do autor por intermédio da vivência do percurso de seu corpo percorrido nessa viagem. Seguir seus passos,

caminhar por onde caminhou. Olhar com os olhos orgânicos para a paisagem que o autor olhou e “sujar a mão do mundo” do autor (DIDI-HUBERMAN, 1998b).

Por 12 dias, o escritor percorre trechos do interior do centro da Irlanda, muitas dessas paisagens e caminhos, Daunt vivenciou na infância e revisitou nessa viagem. Daunt iniciou, nessa viagem de cunho político-religioso, uma escritura cotidiana⁸⁹ surpreendente na qual, potencialmente, poderia ser um depósito de relatos informativos dos avanços e percalços políticos que foram enfrentados naquela travessia. As páginas correspondentes a essa viagem contêm alguns trechos, relativamente breves, sobre os avanços políticos.

O autor descreve os caminhos por onde trafega, seja por barco, charrete, cavalo ou carroça. Sua linguagem ilumina a memória das vivências da infância, que são disparadas ao frequentar os caminhos já percorridos quando jovem. O trajeto que percorreu para chegar em um destino dispara sensações, afetos e memórias. A escrita de Daunt como gesto criador em resposta à experiência sensível do seu olhar frente a paisagem-mundo, me convoca ao movimento corporal em busca daquela paisagem-mundo absorvida pelo autor. Àquela altura já me movia em reflexões e ações criativas entorno e de encontro ao objeto, pendi então, à ação do corpo inteiro na busca da dialética.

CAPÍTULO 3 - RASGADURA EM AÇÃO: A ARTE NA PESQUISA COMO MOVIMENTAÇÃO AUTÊNTICA DE EXPRESSÃO IRRADIADA

3.1. O corpo do autor no mundo.

Meu corpo acolhe o que eu vejo. O que está visível a mim desperta um eco em meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18)

Sob égide da fenomenologia de Merleau-Ponty, podemos sintetizar: Daunt movimenta-se no seu mundo; esses movimentos pendem de sua percepção de mundo; pendem, também, dos percursos corporais, reflexivos e com olhos para o mundo; entrecruzam-se as movimentações, refundando novas possibilidades de percursos. Seus olhos escolhem uma direção, sua cabeça inclina para determinado

⁸⁹ No século XIX, era muito comum que homens letrados produzissem escritos diários. Essa característica era predominante para homens com funções políticas. Os descendentes diretos do escritor acreditam que William, antes de 1842 (data inaugural desses escritos), já teria o hábito da escrita diária, porém, por algum motivo o material antecessor se perdeu.

lado e, então, há a captura da paisagem-mundo. Daunt vê uma paisagem que é fruto da percepção de seu atravessamento no mundo. E a imagem que vislumbra não é algo único indubitável (real), pois é a composição de vários objetos em perspectiva escamoteando-se e apresentando-se em fragmentos visuais sustentados por algo que não se materializou. Porém, existe similaridade com a sensação corporal de si.

Pois bem, o escritor vive seu tempo, sente seu tempo, tem em seu corpo um depósito de sensações e um espaço interno oco, onde os impactos dos objetos que vê (com as partes presentes e ausentes) e dos objetos que perde de vista, reverberam dentro de si, onde a paisagem vislumbrada, que forma uma imagem inquietante, o convida a “dialetizar”. Em seguida, cria-se movimento de desejo de ação dentro de si, um devir. Através de ação em gesto criador, o corpo expressa o ser. O devir transforma-se em linguagem, em expressividade do ser, em diário. Seus escritos memoriais são fruto de experiências que geraram campos de presença dentro de si. Emergiram em inquietação, urgência de criar algo composto dessa relação (ser e mundo). Aparece então, a linguagem, uma imagem que se instaura no tempo através da materialidade do diário.

Não há como não observarmos, na linguagem do manuscrito, o olhar para algo onipresente em todas as coisas que estão acerca, em torno, atrás e à sua frente. Poderíamos atribuir a presença espiritual de Deus, como pensamos seja o caso do autor. Contudo, optamos pela sustentação de uma onipresença invisível no que está materializado e visível, inspiradas por aspectos ontológicos. (FERRAZ, 2009).

A paisagem-mundo que se apresenta, apoiada na natureza, tem um algo enigmático ao qual o ser não teve acesso. Não se sabe como surgiu, quando, a partir de quais fatores. Sabemos que o homem tal qual conhecemos, não estava ali testemunhando os fenômenos, os eventos, anotando as fórmulas, controlando a aparição do sistema-mundo. Assim, há um enigma de origem primordial das coisas que sustentam o mundo no qual o ser, ou seja, todos nós, estamos inseridos. Pensando com Merleau-Ponty, não há reflexão verdadeira que não inclua no seu percurso a presença de um enigma de origem. Ou seja, há um invisível sobre a origem do mundo envolvendo a existência humana. Aliado a isso, temos a percepção corporal e visual do ser também composta de invisibilidades e visibilidades. E voltando ao olhar do autor, acreditamos que sua visão fisiológica está envolta pelo sentir-se em um mundo que contém a existência desse enigma. Atribuimos à religiosidade, parte da

fundação (no sentido de base intrínseca) de seu olhar na medida em que sente algo invisível, quando se relaciona com a paisagem-mundo.

Vimos até aqui dois pontos fundantes da formação de seu olhar: a crença católica-cristã e o amplo contato com as artes literárias. Percebemos também a inclinação à estética da prosa ao invés da poesia, quando se trata da sua criação literária – fato justificado pelo autor, quando opta pela expressão livre de normas. A literatura como forma de expressão artística e visual é algo caro ao autor. Há uma escolha na posição da observância do mundo e isso diz sobre uma postura estética para com a paisagem-mundo.

Criamos um percurso investigativo de modo a experienciarmos também uma relação artística com a criação escritural de Daunt. Vemos o olhar artístico no diário, o escavamos de modo teórico-reflexivo para produzirmos algum conhecimento acerca desse campo sensível (o olhar). Nos inspiramos em Didi-Huberman para pensar que, por um atravessamento conduzido entre movimentações teóricas e artísticas, seja possível emergir o que não se dá a ver apenas pelo campo estruturado do pensamento acadêmico. Sendo assim, o que apresentaremos neste capítulo, são exercícios metodológicos de pesquisa que incluem na produção do conhecimento, a criação de novas visualidades em dialética ao objeto de estudos e às reflexões teóricas e conceituais que trouxemos para indagá-lo. Diz Merleau-Ponty que o homem desaprendeu a ver, que há invisibilidades não inclusas na produção do conhecimento. Ele aponta para o corpo como via de acesso ao campo sensível pré-reflexivo do sujeito e, então, estamos pensando junto com os autores.

Retomamos aspectos de formação do olhar intelectualizado e estético de Daunt. No entanto, há dois outros elementos imprescindíveis para que cheguemos um pouco mais próximos da ação do seu olhar na captura relacional com a paisagem-mundo: o corpo encarnado e o mundo encarnado. Pensamos no corpo fenomenológico encarnado que, juntamente com o olhar, apoiado na visão fisiológica que habita esse corpo, se relaciona com a carne⁹⁰ do mundo (MERLEAU-PONTY, 2014). Dessa forma, faz-se necessário por entre as poucas evidências que temos, nos

⁹⁰“ (...) a carne exprime a ideia de que o ser que motiva e nutre a percepção já é sensibilidade iminente, já é solidário com uma perspectiva subjetiva sobre o ser. A noção de carne, torna assim, compreensível que os conteúdos percebidos não sejam meras representações psicológicas, mas apresentações dos componentes do mundo tal como eles são.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 276). E ainda, “(...) a noção de carne, Merleau-Ponty esboça a ideia de um campo ontológico anterior a cisão entre sujeito e objeto”. (FERRAZ, 2009, p. 267).

atentarmos à constituição corporal do nosso autor (**Fig. 9**), bem como à constituição do mundo que o atravessou por toda sua vida: as terras herdadas de Kilcascan.

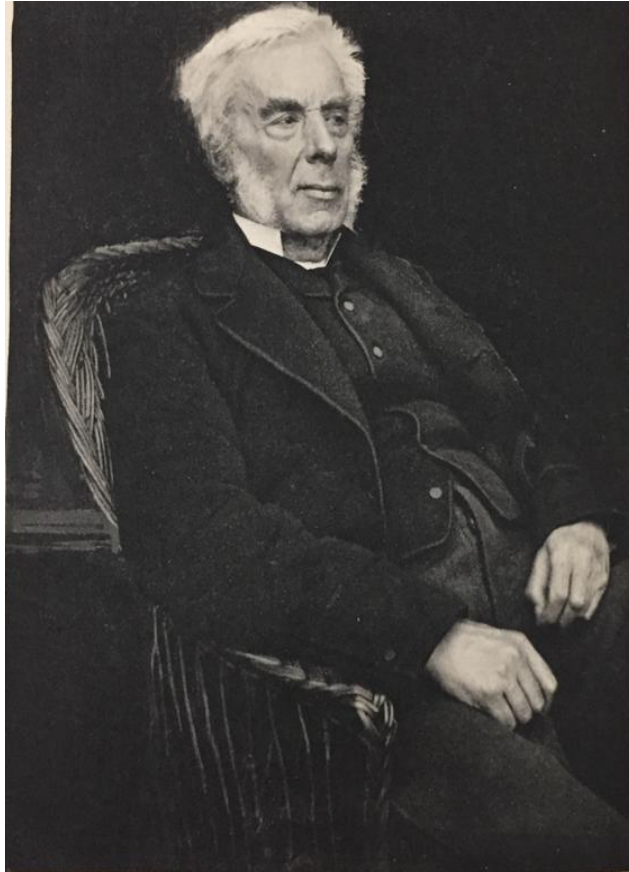


Figura 9. William Joseph O'Neill Daunt. ⁹¹

William Joseph O'Neill Daunt foi descrito, pelo poeta e político Charles Gavan Duffy, como um homem de personalidade austera demais para ser popular. Porém, era um sujeito muito educado, de alta estatura e de boa aparência⁹². O próprio autor nos dá pistas sobre sua corporeidade:

(...) Partimos de Mullingar para Ballymahon acomodados em um assento miserável de uma carruagem mais parecida a uma pequena casca de noz, na qual eu mal conseguia sentar-me de maneira ereta. Meu companheiro John, por ser pequeno, escapou do inconveniente do espaço deficiente (...).⁹³

⁹¹ Essa fotografia encontrei na biblioteca nacional da Irlanda na folha de rosto do livro “Life spent for Ireland” escrito pelo autor. A autoria da fotografia é de Walter L. Colls.

⁹² (...) “as ‘tall and good-looking with the bearing of a courteous gentleman’ but ‘too cold to be popular’”. (O’REILLY, 2014, p. 62).

⁹³ Ver Anexo item 33. Em veículo de espaço deficiente, sentiu-se grande por não conseguir sentar-se ereto no assento. Criamos a imagem de um viajante de pernas e tronco encolhidos, dentro de uma cabine apertada e de teto baixo. Conseguimos vê-lo sentado num assento malcuidado, em angulação

Pela única imagem que tivemos acesso (**Fig. 9**), vê-se o autor sentado em postura íntegra e relaxada, com feição levemente sorridente. Percebemos pelo volume encaixado na poltrona, que seu corpo é grande, robusto, de costas e quadris largos, braços e pernas longos. Parece-nos um homem alto. Daunt veste casaco escuro, aberto e aparentemente de tecido pesado tipo lã ou veludo em sobrecarga. O colete aparenta ser de mesmo tecido e observamos o último botão aberto, denunciando um visível sobrepeso com gordura acumulada no abdômen. Parece-nos que a vestimenta não é nova e está um pouco descuidada, no entanto, o autor a veste com aparente dignidade.



Figura 10. William Joseph O'Neill Daunt (detalhe do rosto).

O rosto anguloso é grande como seu corpo (**Fig. 10**). Não há nenhum aspecto que nos indique algum problema estético. Podemos ver rastro de um homem bonito na juventude. Sua testa nos parece de tamanho proporcional, emoldurada por cabelos e cavanhaques volumosos totalmente brancos e lisos, com leve onda feita por alguma escovação imaginária. As sobrancelhas ainda escuras e cheias expressam-se como grama irregular e acompanham a parte superior dos olhos. Os olhos, separados por um cenho franzido na área superior de um nariz de tamanho regular e de bons contornos, tem pálpebras caídas e olheiras com bolsas infladas acentuadas na parte inferior. Vemos um homem com cerca de 70 anos, a feição de um rosto idoso, moldurado por certo cansaço aparente em desgastados olhos fisiológicos. A visão do autor nasce por “ocasião do que acontece no corpo e excitada a pensar por ele (...)”

inclinada, numa posição escorregadia. Parece-nos, por cena literária, que nosso autor tinha forma grande e corpulenta.

(FERRAZ, 2009, p. 30)⁹⁴. De olhar firme (talvez dirigido pelo fotografo) em avistamento de algum horizonte, criamos (influenciados pela intimidade de ter lido suas memórias), a ilusão acerca de um olhar não muito confortável com a imobilidade da pose.



Figura 11. William Joseph O'Neill Daunt (detalhe do tronco, mãos e costas).

Suas costas se sustentam no espaldar da poltrona de vime trançado e seus braços se apoiam nos braços da mobília (**Fig. 9**). As pernas estão desalinhadas de modo que inferimos que o pé esquerdo estaria apoiado em alguma espécie de degrau, de modo a deixar a perna mais alta do que a direita apoiada no chão. As mãos estão apoiadas nas coxas e à frente da pélvis, semicerradas em relaxamento. Não conseguimos ver os dedos inteiros, no entanto, ao observarmos mais atentamente a mão esquerda, nota-se alguma deformidade. Em algumas passagens no diário, o autor reporta o processo de cuidado com a mão acidentada, após um grave acidente sofrido enquanto cortava lenha para consumo doméstico⁹⁵.

(...) Tenho um abscesso excruciante na mão esquerda, que está inchada a quase três vezes o seu tamanho natural. A dor é excessiva. Eu mal posso registrar em diário. – 18 domingo. Fui ao Dr. Gillman, que lancetou minha mão e soltou algum fluído árido e vagaroso, que desafiara uma semana no cataplasma duro. 19 – Dr. G. veio e lancetou minha mão novamente. Ele introduziu o fórceps sob a pele para retirar o tecido celular em decomposição. A dor é grande...⁹⁶A dor intensa da minha mão começa a diminuir; mas o Dr.

⁹⁴ Tudo o que se diz se pensa da visão faz dela um pensamento. Não é pensamento inteiramente presente... inteiramente atual ... há um mistério de passividade em seu centro.

⁹⁵ Algumas páginas à frente desses relatos, Daunt conta sobre o acidente foi provocado enquanto cortava lenhas.

⁹⁶ “(...) mas considerando que todos nós merecemos o inferno, qualquer dor menor e terminável precisa ser comparada à misericórdia. Ver Anexo item 34.

Gillman ainda não pode pronunciar que eu não posso perder meu dedo do meio.⁹⁷

A ação do corpo de Daunt parece ter bastante importância no seu cotidiano. Aproximamo-nos, então, desse corpo em movimento e em relação com o corpo-mundo. Para Merleau-Ponty, o ser é vidente desse mundo, entretanto, também é visível a esse mundo. Esse mundo se oferece ao *ser*, germina-se nele como se fosse um campo aberto. Quando há campo de presença no ser advindo da sua relação sensível com o mundo, surge o devir criador de algo que dê a dialética. Para o autor, o mundo, assim como o ser, é um campo aberto e relacional. Há de se observar o ser encarnado nessa carne envolta nessa relação. Ambos abertos e emaranhados.

Para o filósofo francês, existir é participar de uma abertura e abrir-se à experiência perceptiva que já está ali. O ser é constituído por essa abertura no sentido fundante da experiência relacional de ser-mundo. Como abrir espaço para esse lugar de percepção de mundo? Acreditamos que há um ponto de contato entre a presença do mundo e a presença do ser em mundo, evidenciando suas materialidades videntes e visíveis na temporalidade: o corpo-mundo e o corpo do ser no fluxo do que chamamos tempo.

Fizemos um percurso investigativo para emergir algumas faces do corpo do autor. Em seguida, buscamos criar visualidades acerca do seu entorno, pois como Merleau-Ponty (2014, p. 270), consideramos que “É através da carne do mundo que se pode compreender o próprio corpo” já que tudo é campo aberto relacional⁹⁸, mundo emerge-se em corpo do ser e corpo do ser emerge-se em mundo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 216-217).

Da mesma maneira, em relação à percepção do mundo, há também uma duplicidade passivo/ativo: as coisas devem ser sensíveis (como se a sensibilidade passiva do corpo se estendesse para o mundo), e então o poder exploratório se aplica sobre elas. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 227).

⁹⁷ Ver Anexo item 35. “O que quer que eu possa perder ou manter, uma coisa é bastante certa – a saber, que a punição será infinitamente menor do que eu mereço; e, sem dúvida, saber disto, é em si mesmo uma grande misericórdia. Deus me deu a minha mão; tem, infelizmente! muitas vezes o ofendiam; e não a tomará se lhe aprouver? A vontade dele seja feita, e não a minha”.

⁹⁸ “(...) a ideia cartesiana do corpo humano enquanto humano não encerrado, aberto enquanto governado pelo pensamento, é talvez a mais profunda ideia da união da alma com o corpo. É a alma intervindo num corpo que não pertence ao em si (se fosse em si, seria fechado como um corpo animal), que só pode ser corpo e vivente – humano concluindo-se numa ‘visão de si’ que é o pensamento. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 216-217).

Daunt era herdeiro das terras onde está *Kilcascan Castle*, tendo alto custo para manter a propriedade (FRENCH & WILLIAM, 1865) (**Fig. 12**). Embora tenha herdado título de nobreza, isso não contribuía para suas condições financeiras. Assim, ele era um homem pobre, quando comparado ao seu entorno, em progressiva decadência. Sendo fazendeiro na Irlanda, ele arcava com altos impostos ingleses sobre suas terras. Seus recursos vinham: do arrendamento de terras, da venda de árvores, cascas e lenha e do cultivo de milho e batata.



Figura 12. Kilcascan Castle, Ballineen, Co. Cork. Fonte: <https://catalogue.nli.ie/Record/vtls000317650>. Acesso em 20 mai. 2023.

Como não possuía boas condições financeiras, não seria constante a contratação de funcionários para as atividades cotidianas. Sendo assim, diariamente investiu a seu corpo os afazeres com as terras da propriedade. Podemos atestar através de muitas passagens do manuscrito, que o autor tinha uma relação com a terra de afeição, gratidão, usufruto e apropriação ⁹⁹.

A única fotografia que encontramos colada à uma das páginas do manuscrito é a imagem de um trecho da propriedade, margeado pelo Rio Bandon, à sombra de uma árvore (**Fig. 13**). O autor era um homem em corpo relacional com um corpo-mundo de intensa natureza.

⁹⁹ Havia também um sentimento de peso frente aos impostos ingleses sobre as propriedades dos Irlandeses na Irlanda.

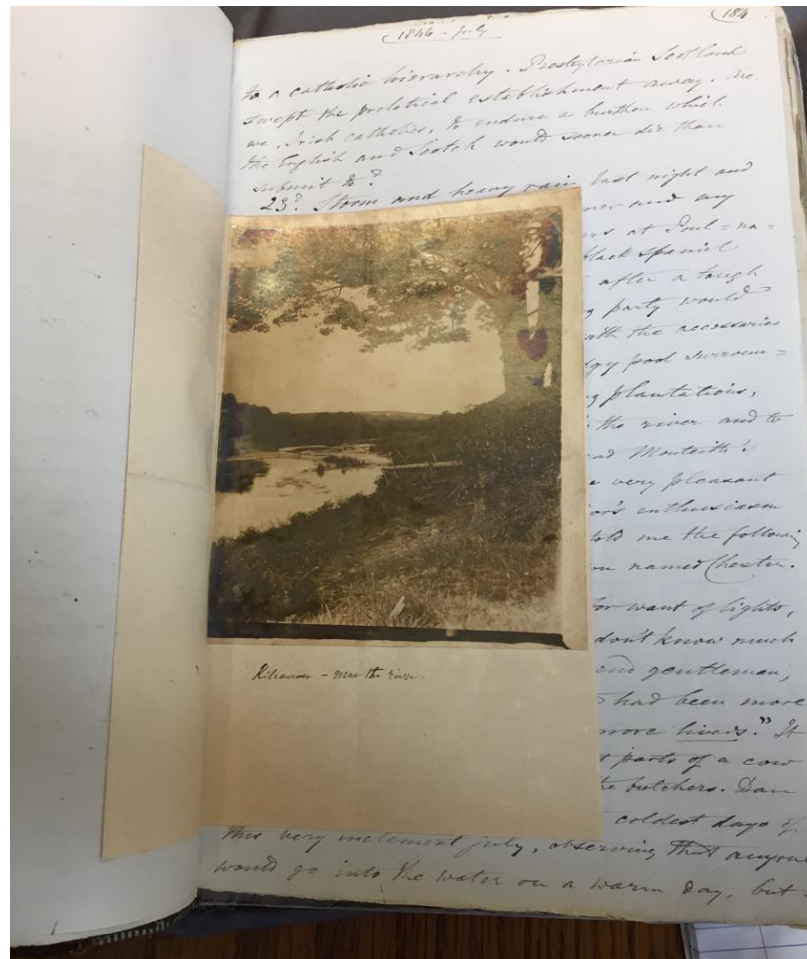


Figura 13. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888, p. 184.
Fotografia: Juliana Di Grazia Costa.

Começou o desbaste/poda de carvalhos neste dia. Eu gosto de todas as ocupações ligadas aos bosques, exceto derrubar uma árvore inteira e desnudar o solo. No momento, estou apenas juntando gravetos colhidos aqui e ali, onde as árvores estão muito lotadas. É agradável intervir no vale, e ouvir o salpico da pequena cachoeira cerca de vinte metros dos meus pés, enquanto eu marco os carvalhos destinados ao machado – (...). Há uma margem do lado sul da estrada agora coberta de faia e abetos, na qual meu irmão Tom e eu costumávamos esticar todo nosso comprimento nos dias quentes de verão de 1824, lendo romances antigos, tentando às vezes roubar uma narceja no ninho e observando o progresso de uma escavação feita por meu pai para um lago artificial que ele nunca terminou. A propósito disso; a escavação é feita, alguns quilos transformariam o riacho nela e represariam sua extremidade inferior; um lençol de água ficaria bonito entre os pequenos nós arborizados que cercam o local; para que Aquiles, se dotado de um gosto pelo pitoresco e com meios para satisfazê-lo, talvez daqui em diante complete aquele lago que seu avô começou.”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Ver Anexo item 36.

William Daunt estava constantemente conduzindo seu corpo pelo mundo que o cercava. A natureza sempre foi campo relacional imperativo do autor que percebemos ter o hábito de expressar na escritura alguma característica sensorial do clima percebida pelo seu corpo/visão. Escolhemos juntar aleatoriamente alguns trechos na língua original, nos quais podemos visualizar e sentir com ele o clima:

Today is dry and windy... Sunday. Very wet... Freezing bitterly... A bright frosty day... Hot sunshine tempered with a sweet wild breeze... A mild, sunny winter's day, with a crisp hoar frost on the ground... Sharp frost here... A fine, calm, dry day... water smooth, although a fresh wind was blowing... A calm, soft autumn day... Weather, hard frost... Cold, showery, and stormy... Bright wintry Sunshine... Severe thunderstorm... There has been a smart fall of snow...¹⁰¹ (2004, p.73)

Ao longo dos anos, vivenciados na leitura do manuscrito, percebe-se mais sobre a natureza que atravessa a paisagem-mundo com o autor¹⁰². Há uma constante baixa temperatura, ventos cortantes (uma das principais características da Irlanda), muitos invernos rigorosos, geadas e alta umidade no ar. Os verões e primaveras aparentam não existirem. O autor pouco fala sobre o florescer, o sol parece surgir em claridade num céu nublado, em densas formações de nuvens brancas levemente acinzentadas. Podemos dizer que as sensações climáticas se alternavam entre inverno e outono **(Fig. 14)**. Podemos ver e sentir a presença das cores do outono:

(...) Os tons outonais começaram a variar o verde escuro da faia. Há uma forte ventania vinda do Oeste que balança os galhos das árvores velhas. As grandes massas de folhagem, mantidas em constante movimento pelo vento, são parcialmente sombreadas do sol oeste pelas grandes nuvens pesadas de chuva que ainda deslizam sobre os céus. O efeito tem uma beleza selvagem própria.¹⁰³

¹⁰¹ As reticências são a separação que fizemos de uma anotação diária para a outra. Coletânea desordenada de passagens, nas quais o autor sente no corpo a temperatura e a umidade.

¹⁰² “(...) pelo contrário, a palavra verdadeira, aquela que significa, que torna enfim presente a “ausente de todos os buques” e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum. A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem =, e é assim de repente se encontra rodeado de sentido.” (MERLEAU-PONTY, 2014).

¹⁰³ Ver Anexo item 37.



Figura 14. *O efeito tem uma beleza selvagem própria*, 2019.
Fotografia: Juliana Di Grazia Costa.

Para Merleau-Ponty (2014, p. 31), “o corpo é para a alma, o seu espaço natal, a matriz de qualquer outro espaço existente”. Desse espaço de origem, há a visão em ato, não controlável, não clareadora de sentido, nem detentora de conhecimento. A visão é ação de ver o que está dado pelo mundo e que emerge desse corpo composto de alma “...numa floresta senti que várias vezes não era eu quem olhava a floresta, certos dias senti que eram as arvores que me olhavam, que me falavam...” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 22).

Atestamos que o verde na Irlanda é de uma umidade que se faz visível, “o mundo funda o corpo sensível, O corpo funda o mundo sensível” (MOURA, 2022). Para entrever a sensibilidade do corpo-mundo no autor, a pista está nas suas percepções corporais em relação ao clima. A umidade verde das terras do autor, se doa no visível para o campo sensível da pesquisadora tanto quanto alguma sensibilidade se deu e foi percebida por Daunt, pois o campo sensível de um mundo compartilhado (mesmo que anacronicamente¹⁰⁴) que se oferece a mim, se oferece ao autor. Esse mundo, sendo apoiado na natureza da Irlanda, emerge e se doa no tempo.

¹⁰⁴ Pela visão do mundo, o tempo está eucrônico. O mundo está em sua própria temporalidade.



Figura 15. A estrada de acesso à Kilcascán. Fotografia: Juliana Di Grazia Costa, 2016.

Merleau-Ponty investiga como o visível no campo sensível é o visível no corpo do ser e, é também o visível da imagem feita pelo ser (no nosso caso referimo-nos a imagem vinda da linguagem). Embora o visível da linguagem não seja o mesmo visível do campo sensível, é uma visibilidade que irradia esse campo experienciado pelo autor. Assim, algo sensível que emerge do mundo passa pelo corpo, pela visão do autor e continua o trajeto com a criação (expressão corporal criadora) de algo (escritura) em dialética à experiência. O trajeto continua, pois há um novo corpo no mundo vindo dessa experiência: o diário. E, então, esse novo objeto encontra um leitor que tem contato com a linguagem expressiva do autor.

O visível do mundo é campo sensível e se dá ao ser numa dinâmica expressiva. A leitura do diário carrega ao leitor para pontos de contato com o olhar sensível do autor para com o mundo, bem como esse mundo visto em ato. E, por conseguinte, a mim, aqui pesquisadora – que tenho a experiência de ver a imagem na linguagem – tenho acesso ao mundo sensível que outrora se deu ao autor e agora irradia por entre a imagem dada pela criação literária. Sendo assim, na leitora se inscreverá/irradiará nova fórmula carnal envolta daquela primeira apreensão da visão em ato do escritor

irlandês (MOURA, 2022). Logo, a mim leitora (agora pesquisadora¹⁰⁵), em ato expressivo, irradia a cintilância desse mundo sensível (o mundo emergindo pela sensibilidade do olhar de Daunt) que irradiou na linguagem.

Já Didi-Huberman propõe as renovações do olhar da ciência sobre as imagens, nos inspira a criar trajetos reflexivos novos. Ele nos impulsiona a agir desprovidos de repreensões racionais/sistemáticas. Em orientação, Profa. Dra. Carmen Aranha disse que, como pesquisadora, estava percorrendo a vivência da pesquisa em estado de poesia. Nesse contexto, acionar campos sensíveis e artísticos para reflexionar sobre conceitos e teorias, é de grande força.¹⁰⁶ Desse modo, essas reflexões justificam por que acreditamos na potência dos pesquisadores em acionarem gestos criadores no composto da pesquisa. Em certa medida se tornarem artistas. Para a presente investigação, isto se faz significativa, isto porque de outra forma, o campo sensível do olhar que estamos em busca se perderia.

A imagem abaixo é uma fotomontagem¹⁰⁷ da estrada principal das terras de Kilcascan (**Fig. 16**). A imagem superior trata da fotografia sem retoques, com o verde natural e sua umidade gélida capturados no momento da foto, pela câmera do celular. A imagem inferior é a mesma foto, agora manipulada, na qual trouxe um verde de umidade abafada, mais agradavelmente brasileiro. O que emerge no centro, é uma paleta de cor da mistura das duas imagens criada por Inteligência Artificial. Essas imagens buscam traduzir sem alienação emotiva ou aprisionamento estético, o encontro dos campos sensíveis do corpo-mundo de Kilcascan com os campos sensíveis da pesquisadora. Quando se traz o verde íntimo do Brasil para a segunda imagem, de alguma forma crio uma imagem em dialética à original. Quando emergimos a paleta, o invisível se torna visual. Não estamos focando na imagem abaixo enquanto obra de arte visual, mas como ferramenta de acesso à invisibilidades reflexivas que se mostram visíveis pelo campo sensível.

¹⁰⁵ A pesquisa joga luz à ação do pesquisador-artista como potente metodologia de pesquisa em arte, leitura de obras etc. Para isso, promovemos movimentações reflexivas aliadas a geração de visualidades criadas por mim. Sendo assim, sentimos necessário por vezes falar de mim, enquanto artista (uso primeira pessoa). No entanto, em outros momentos, abordo a mim mesma como exemplo de um pesquisador em ação. Para isso escolhemos o uso da terceira pessoa (a pesquisadora).

¹⁰⁶ Nas reflexões Didi-Huberman existe intenso processo criativo ao produzir conhecimento – esse ponto é bastante interessante para um estudo posterior, uma vez que Didi-Huberman, talvez, expresse tais ideias face às suas experiências em exposições.

¹⁰⁷ Note a pouca qualidade da imagem, dada a falta de recursos técnicos. Foi gerado (num aplicativo chamado *unfold*) uma imagem composta da foto com suas cores originais e com tratamento para torná-la mais quente. Após esse momento, peguei um filtro disponível no instagram que sugere a paleta de cor através de cores captadas na imagem. Foi assim que emergiu a paleta.



Figura 16. *Entrevendo sensibilidades*, 2023. Fotomontagem (imagem sem retoque, com retoque e a paleta que emerge feita por Inteligência Artificial): Juliana Di Grazia Costa.

3.2. O corpo do diário e o corpo da pesquisadora.

Ver no meio das coisas, é um projeto do cogito fenomenológico que estrutura a visão imaginária do real, segundo Merleau-Ponty e a imagem vai emprestar a visão física aquilo que a acarpeta... E oferece, desse modo, a gênese do conhecimento estético visual. (ARANHA, 2008).

O homem moderno aloja em seu corpo o sentido existente tomado como sentido original. Entendemos que para Merleau-Ponty (2014, p. 18), esse homem teria que rasgar¹⁰⁸ esse corpo intelectualista para enxergar um algo que nos colocaria mais próximos a percepção da evidência ingênua do mundo. Percepção essa, que conduziu às reflexões e movimentos instituidores de sentido, significação e signo ao que está sendo visto pelo ser. Para o autor, a filosofia não poderia reduzir o entendimento do mundo a uma representação léxica. A pesquisa da linguagem como fala já falada, seria como observar um objeto sob perspectiva de um campo falho, já determinado pela própria representação feita anteriormente sobre a instituição da linguagem. Como vimos, o filósofo entende que antes do humano ser um sujeito composto de reflexões e localizações constitutivas, ele é um ser perceptivo no mundo e estando num mundo em expressão, se exprime em dialética relacional a esse mundo¹⁰⁹.

De alguma forma, Merleau-Ponty aponta que o caminho para as novas reflexões poderia surgir ao se observar o campo expressivo do mundo e das coisas do mundo. Talvez, quebrar o sedimento que levou o sujeito a criar a visão da “fala falada” e observar uma camada anterior – a qual poderia revelar o movimento gestacional e expressivo do objeto estudado, como a fala “falante” que se expressa antes de saber-se linguagem (MOURA, 2022). Sendo assim, antes do sujeito perceber e reflexionar sobre o mundo, há todo um campo não percebido pela filosofia intelectualista¹¹⁰.

Contudo, há algo descoberto no último ano da pesquisa que foi ponto de virada (conceitual e artístico) no que estava se desenhando até então¹¹¹: entendemos que Merleau-Ponty aponta para o campo das artes como lugar de expressão mais

¹⁰⁸ Tomando emprestada a expressão de Didi-Huberman.

¹⁰⁹ Se eu pensasse na dialética enquanto a abertura de mundo e ser na relação e em como o mundo se inquieta diante do ser inquieto ... como o mundo age concomitantemente ao ser ... por isso, a dialética que estabelece ponte entre dois pontos não funciona, mas a dialética como relação estabelecida por movimentações... ações ...

¹¹⁰ E, por conseguinte, todo o conhecimento produzido através de bases intelectualistas.

¹¹¹ Sempre esteve, mas até então não havia se revelado como agora.

autêntica na dialética com o mundo e, conseqüentemente, o objeto arte seria um campo fecundo à investigação desse mundo. Desse modo, o manuscrito torna-se campo fértil para revelar o que se esconde por trás da expressão artística. No caso entendemos com Didi-Huberman, que estamos falando que o manuscrito carrega imagens que encaram um campo interno da pesquisadora e chamam a uma resposta, uma ação. Essas imagens vistas na linguagem, habitariam um campo sensível, algo de um campo de sonho, de imaginação, um lugar onde há uma deformação de alguma “verdade”.

Nesta pesquisa, o que poderia ser uma fragilidade, é campo frutífero visto que nossos apoios encaram a imaginação, o sonho, como imagens tão reais como as que os olhos avistam¹¹². E, para Didi-Huberman, a imagem-sonho revela mais faces do objeto pesquisado. A imagem que se forma na pesquisadora ao ler o manuscrito a coloca em contato direto com um olhar sensível do autor impactado com a paisagem-mundo. Afinal para Merleau-Ponty, o ser transborda em linguagem expressiva quando sensibilizado por um mundo que se doa e irradia nele. Esse seria um mundo-enigma em visualidades e encarnado que se oferece ao autor num campo sensível de modo à ação dialética.

Nas reflexões de Merleau-Ponty (2014, p. 45), há a revelação da importância do produto material, fruto de expressão artística do artista em dialética com um campo sensível do mundo, para que algo invisível emergja expressivamente e se faça ser sentido e visto. A possibilidade de tudo que tem materialidade carrega em si a potência de unir a todos que compartilham daquela experiência visual. O autor diz que existem algumas qualidades nas coisas do mundo que são acessadas pela organicidade fisiológica do corpo e que se tornam presentes no ser, pelo seu próprio campo de sensibilidades.

(...) no próprio instante, porém em que creio partilhar da vida de outrem não faço mais do que a reencontrar em seus confins em seus polos anteriores. É a partir deste Gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem. Ora, a própria coisa, já vimos, sempre é para mim a coisa que eu vejo. A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno da minha percepção:

¹¹² Pensamos aprofundar essa questão numa pesquisa futura.

acrescenta este enigma da propagação no outro da minha vida mais secreta - outra e mesma, já que, evidentemente, só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então é mesmo verdade que os “mundos privados” se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum.

Interrogar o objeto, entrevendo sensibilidades, talvez fosse uma forma de acessar lampejos do que não se enxerga. Através das reflexões acima, bastante inspiradoras e sensíveis a nós, Merleau-Ponty traz a possibilidade de o corpo ser via de acesso ao mundo que carrega um sensível em si que é compartilhado a todos os seres e isso fez nova ideia emergir na presente pesquisa. A importância dos corpos materiais como ponto de contato e possível brecha para entrever o olhar sensível do autor do diário. Um campo ainda não muito explorado pela investigação foi a materialidade do diário. Até então, havíamos criado um breve percurso fenomenológico acerca do encontro com o diário, mas não como fonte de potente acesso a entrever aspectos sensíveis e perceptivos do corpo do autor.

Pensamos que o corpo materializado do diário é algo que o academicismo, talvez não percebesse como parte participante da imagem analisada (**Fig. 17**). Um campo considerado irrelevante e por isso, intocado, imóvel, natimorto. Consideramos



Figura 17. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 fechado, 2019
Fotografia: Juliana Di Grazia Costa.

que o corpo diário teria sido algo que Georges Didi-Huberman teria chamado de “negativo da imagem”. Sendo um negativo, seria profícuo ao pesquisador acionar movimento tempestuoso e improvável para revelar a potência desse item subjugado tornar-se imagem parte constitutiva da imagem investigada.

O corpo do diário *versus* o corpo da pesquisadora. Ambos os videntes e visíveis. Isso é campo fecundo, aberto, poroso e pouco observado. Para Merleau-Ponty, ver não é absoluto, carrega enigmas e só é possível que se veja num composto de visibilidades e invisibilidades. A invisibilidade é constitutiva da carne das coisas. Da existência das coisas. Da aparição das coisas. Há uma relação existente que transpassa a delimitação do que é passado e o que é contemporâneo.

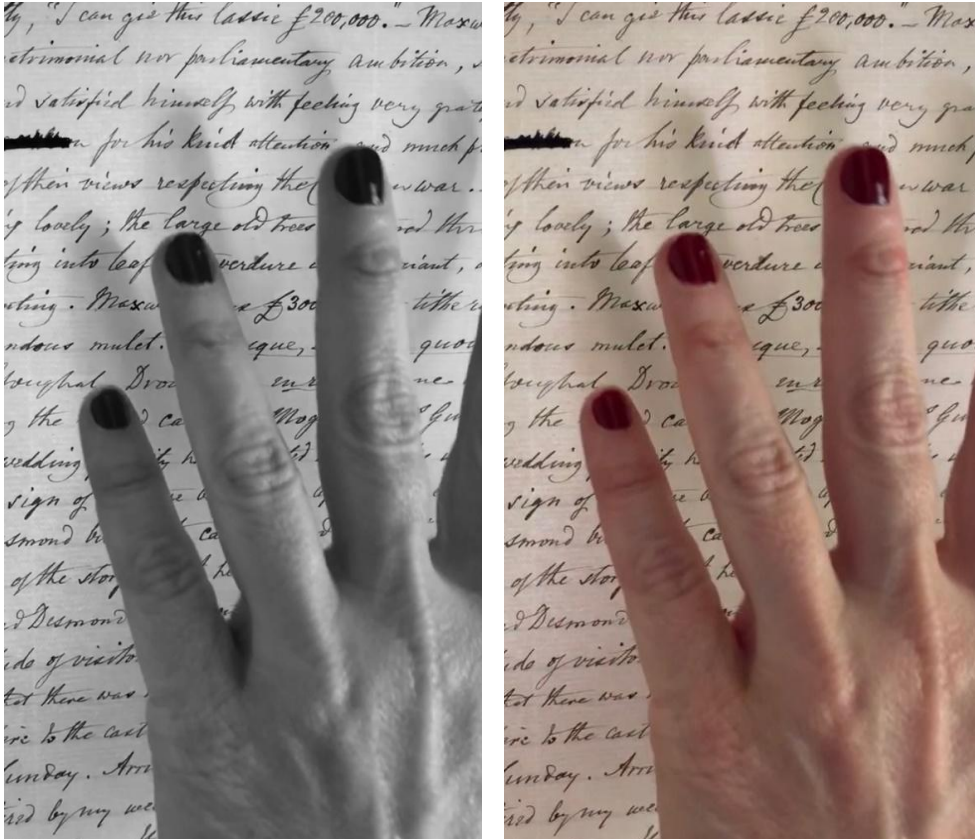


Figura 18. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (manuseando), 2019. Frame de vídeo feito no Setor de Manuscritos da NLI, Dublin. Imagens: Juliana Di Grazia Costa.

Didi-Huberman (2015), diz que quando estou diante da imagem estou diante do tempo. Se há tempo ali, há algo infindável. O tempo não tem fim. O ser é instituído dentro de um tempo limitado pela finitude de seu invólucro-corpo. Mas, o tempo por si não finda. Tempo é uma construção do sujeito para o sujeito e as coisas vivas do mundo. Tempo não tem vida. Nem morte. Tempo não existe, mas já que o fizemos existir, penso tempo como estado em movimento permanente na qual o mundo se apoia.

As coisas do mundo chegam até nós através do tempo. Tempo é suporte da relação ser-mundo e se faz em corpos materiais. Não seria possível resolver (findar) as coisas do mundo se o tempo está correndo nela. O tempo da feitura, o tempo da

corrosão, o tempo que a faz existir onde todas as coisas do mundo se apoiam, inclusive o próprio corpo do mundo/Terra.

Há o tempo constituinte (de constituição) da obra e arriscamo-nos a dizer que há, se relacionando com esse tempo, o tempo percorrido pela obra feita, bem como o tempo, percorrendo a materialidade da obra através de seus desgastes suas corrosões. O ritmo pulsante da ação do criador, gerando a materialidade da criatura, está presente na matéria-criatura. Entretanto, uma vez no mundo, o objeto criado vira coisa, encarnado num corpo de uma coisa visível e existente. E essa encarnação tem seu próprio fundo de silêncio e se expressa, é vidente e visível. Assim como, o ser e seu corpo em contato com esse material encarnado.

Em ação investigativa vi o olhar encarnado em linguagem que chega a mim materializado através de um corpo feito de folhas de papel unidas por encadernação em brochura (**Fig. 19**). Então, entendemos o escrito de memória como um olhar encarnado através da junção de materialidades concretas com qualidades que se apresentam também materialmente.

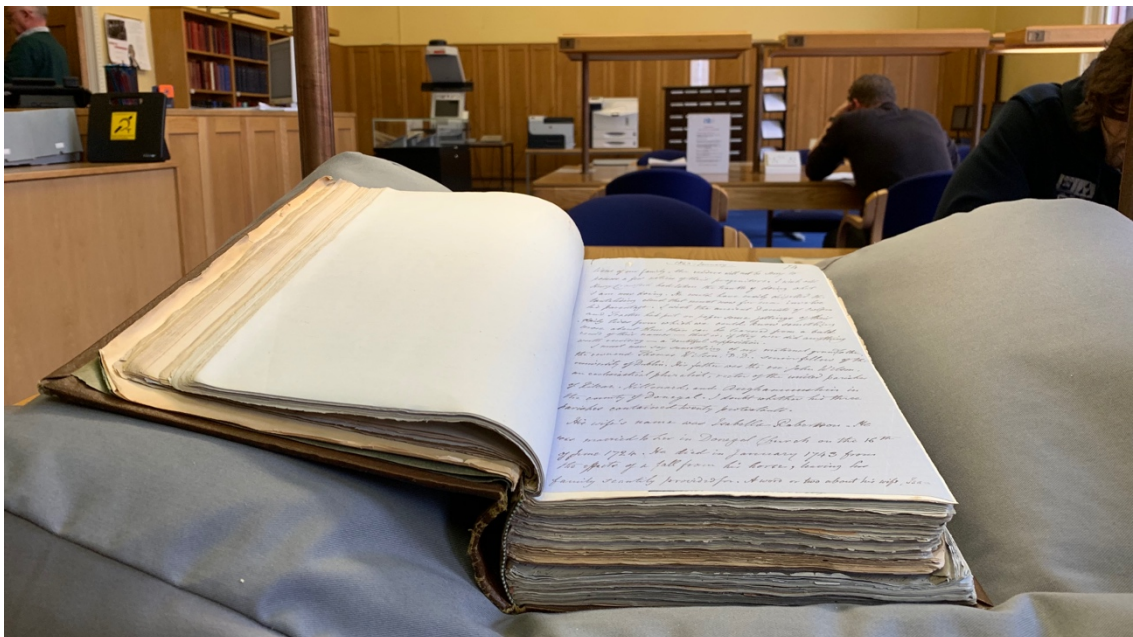


Figura 19. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT aberto, 2019. Frame de vídeo feito pela pesquisadora no Setor de Manuscritos da NLI, Dublin.

O olhar sensível de Daunt é algo imaterial, contudo, está presente no mundo como linguagem, algo visível. O autor através de seu corpo em gesto criador de linguagem, gera imagens capazes de conter faces de um campo sensível visto pelo autor na paisagem-mundo. Pelos olhos da pesquisadora, ocorreu o vislumbre/avistamento de um corpo material que foi captado em suas dimensões,

visualidade, materialidade, texturas, cores e luminosidade. Seguida a captação visual dessa coisa corporificada e encarnada no mundo, há a experiência de um corpo reflexivo, encostando e sendo encostado pelo corpo encarnado (brochura) como suporte da linguagem. Pego o objeto em sua forma compacta e acesso outras informações através de outros sentidos (**Fig. 20**). O vislumbre da textura agora é adicionado ao corpo em experiência de sensação tátil, assim como a forma do objeto agora é incluída pelo corpo ao composto da vivência das informações materiais sentidas em volume, peso e densidade.



Figura 20. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT Vol. 1 aberto, 2019. Frame de vídeo feito no Setor de Manuscritos da NLI, Dublin. Fotografia: Mika Moret. Vídeo: Corpo do diário no corpo da pesquisadora.¹¹³

Temos a forma das folhas unidas, um bloco de expressão do campo sensível do autor apoiado na temporalidade. Há um fenômeno iminente que fornece acesso direto a experiência do corpo do escritor e sua visão. A leitora/pesquisadora e o escritor têm um primeiro ponto de contato em gênese (à nossa) relação: as folhas escritas, envoltas pela encadernação¹¹⁴. Há percepção do corpo do autor e do corpo da pesquisadora pelo contato com as mesmas folhas de papel. Não há nada de transcendental aqui. O escritor vê o conjunto de letras que fora desenhado por ele através da sua caligrafia compondo a página que a pesquisadora agora está passando

¹¹³ <https://youtu.be/2UQAYzJVndk>

¹¹⁴ Feita pelo Setor de Manuscritos da *National Library of Ireland*.

os olhos. O escritor tocou e sentiu em seus dedos o toque do papel que coletou para a escrita. Esse papel que agora toca minhas mãos enquanto elas tocam o papel.

Nesse contexto, como corpo em relação com o mundo, me abro, me alongo em busca da percepção do corpo objeto-diário: o corpo do objeto que pesquiso é composto de matéria consistente, de rigidez e dureza no contorno, porém, é suscetível à manipulação. Vejo pouco brilho na cor, predominantemente, marrom com feixes nas cores creme, azul claro, laranja claro e cinza claro. Tridimensional, volumoso, de forma retangular irregular. Vejo uma parte maior localizada na área superior que ao meu toque é rija, descendo para a lateral do objeto, na parte direita do corpo do objeto, vejo um retângulo irregular, composto de papéis recortados em tamanho regular, em sua maioria azuis e cremes, aglomerados e unidos por um “abraço” de papel cartão, forrado de um material que aparenta ser couro.

Ao aproximar meu corpo e minha visão, nota-se compondo a capa dura, tramas de um tecido feito de algodão, envoltas por material bastante gasto. Aparentemente, esse material é couro sintético, sem nenhuma integridade. As extremidades da capa formam pontas esbranquiçadas, deixando que observemos o papel cartão que fora envolvido pelo courino marrom, anunciando a passagem do tempo e que, agora, denunciam um armazenamento, ou um manuseio descuidado. Observando seu peso, o objeto/diário¹¹⁵ deve chegar a um quilograma. Suas dimensões são próximas a 50 cm de altura por 20 cm de largura e 10 cm de profundidade (**Fig. 21**).

A capa e a contracapa não contêm nenhuma informação ou adorno. Não há cantoneiras. Vê-se o miolo composto por diversas costuras de cadernos, formando o corte da frente de maneira irregular. Não há canaleta entre a capa e a lombada. Essa não contém nervuras, entretanto, observa-se ao longo de toda a lombada a presença de uma etiqueta gravada em tinta dourada, a catalogação bibliográfica dos escritos, sobrepondo informações apagadas pelo tempo.

Manusear o objeto altera sua forma e a absorção visual de suas texturas. Não mais impera o material de couro sintético de qualidade duvidosa ou a falta de cuidado estético na composição da capa dura que o envolve (**Fig. 21**). Vê-se agora texturas translúcidas, matéria fibrosa compondo os papéis azulados e bege pálido.

¹¹⁵ Atentemo-nos aqui apenas ao primeiro volume protagonista desse encontro de corpos reflexivos.



Figura 21. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888. Vol. 1 perfilado, 2019. Frame de vídeo feito no Setor de Manuscritos da NLI, Dublin. Fotografia: Juliana Di Grazia Costa. vídeo: entrando na materialidade do diário. 2019¹¹⁶

Aberto, esse objeto tem nova proposição da forma e do material que o compõe. Sua forma é retangular, entretanto assimétrica. Como um objeto partido ao meio, estende-se do centro para todas as direções, através do papel. Um limite central divide o objeto em duas partes. À esquerda, apresenta acúmulo de papel abaulado de cor lisa. Papéis são aglomerados, um por cima do outro, acomodados por uma base de papel cartão revestido de couro marrom¹¹⁷, formando um traçado com pequenas curvas, composta pela linha que desenha suas fronteiras. A outra parte do objeto aberto, à direita também contém aglomerado de papéis retangulares, sem algum gesto gravado sobre ele. Letras formam palavras que formam frases, parágrafos... Observo números, pontuações, espaços na composição de um desenho caligráfico em azul e preto. Esse objeto, agora, composto por duas partes não simétricas, tem nova proposição acerca de sua rigidez – sua forma e composição visual variam conforme seu manuseio. O gesto das mãos, movimentando as folhas em direção à capa ou à contracapa, constrói para cada lado do objeto, acúmulos menores ou maiores de papel liso ou estampado de desenho caligráfico (**Fig. 22**). Desenho esse, que absorve sua própria grafia e torna-se linguagem também.

¹¹⁶ https://youtu.be/A_x_F-HCIL8

¹¹⁷ Material sintético que imita couro.

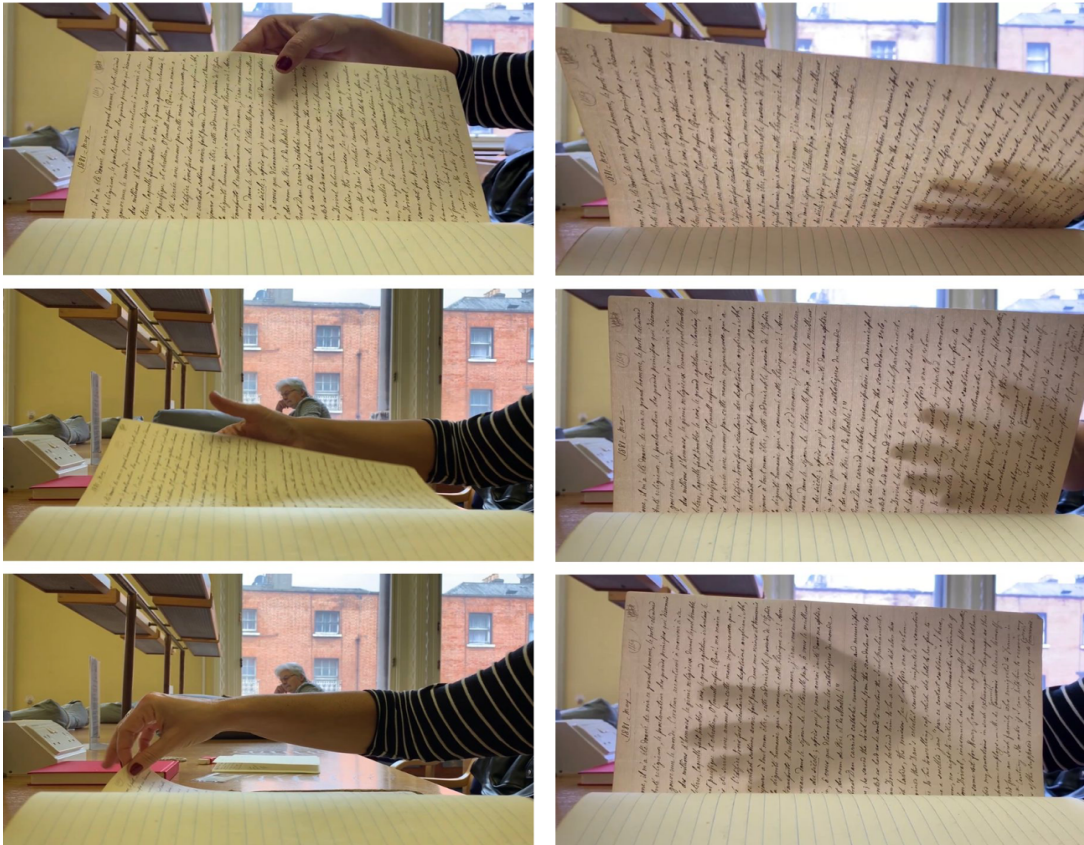


Figura 22. JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT (...) 1842 – 1888.
Vol. 1 (manuseando), 2019. Montagem de imagens capturadas no Setor de Manuscritos da NLI, Dublin. Montagem: Juliana Di Grazia Costa..¹¹⁸

O ato da escrita é o gesto originário do objeto. O mesmo só existe através do gesto da mão segurando a pena embebida em tinta, em movimento, tocando o papel e criando o desenho caligráfico. Logo, o leitor espectador dessa obra é detentor de camadas de tempo. Movimenta as camadas de tempo, ou a obra/corpo/diário, conforme vivência no presente, as lembranças vividas no tempo (passado) presente do escritor. Há um corpo de diário ao qual a pesquisadora abriu-se a vê-lo e sentiu emergir em si. A linguagem se oferece como uma abertura do mundo, enquanto em nova aparição, a materialidade das folhas também se oferece como abertura.

(...) o corpo não é só abertura aos fenômenos, mas também coisa sensível incrustada no mundo. Quer dizer que a percepção do mundo ocorre porque corpo e coisas partilham da mesma natureza, fazem parte da mesma carne sensível. (FERRAZ, 2009, p. 123).¹¹⁹

¹¹⁸ <https://youtu.be/O2-GXmHMZuk>

¹¹⁹ “O sentir não é, então, produzido apenas pela reflexividade corporal, pois também depende da organização do ser como camada sensível partilhada por coisas e corpo. Na verdade, mesmo a referência do corpo a si próprio pelas mãos que se tocam depende de certo arranjo do mundo sensível: a mão tocante descobre a localização da mão tocada por meio das referências espaciais do ambiente

Toda nossa pesquisa começa com o encontro das materialidades do meu corpo com o corpo do objeto, suporte da escritura. Objeto este, composto pelo gesto do corpo do autor, desenhando sua linguagem em prosa com pena e tinta, através de palavras escritas em papel. Há o tempo constituinte da obra, o ritmo pulsante da ação do criador, gerando a materialidade da criatura está presente na matéria-criatura (diário). Porém, uma vez no mundo, o objeto criado vira coisa vista e existente. Tem seu próprio fundo de silêncio. Quando vejo um manuscrito, o papel é vivo, a tinta esmaeceu, mas ali, mesmo que em processo de desaparecimento, ainda permanece. Eu me encanto com a possibilidade de alinhar o fenômeno do corpo percebendo o objeto. Eu toquei no papel que ele tocou, eu cheirei a tinta que ele usou, eu vejo essa tinta, agora esmaecida. Uma forte reação alérgica se instala no meu corpo através de um fungo que se alojou por entre as folhas. Um micro-organismo fez morada ali. Há algo vivo ali que nos conecta. Imediatamente. Algo vivo está aqui:

Eu tenho em mim

*O toque no papel que ele tocou,
a temperatura e a coloração.
Eu tenho a luminosidade que atravessa a folha
e as marcas d'água que se apresentam na contraluz.
eu tenho a visão de uma caligrafia,
a cor do nanquim e a descoloração dele no tempo.
Eu tenho o peso diminuto de uma página
e tenho o peso de todos os anos.
Eu tenho o cheiro de mofo,
Eu tenho o fungo como sobrevivência,
Tudo isso é nosso. Meu e dele.
A partir daqui me sinto em contato
com seu corpo no mundo.¹²⁰*

Acreditamos que algo invisível à reflexão possa irradiar por entre o passeio da escrita criativa. Ressaltamos que o objetivo não é o resultado da imagem gerada como fim, mas que essa nova imagem seja campo aberto dialético e traga cintilâncias do que investigamos.

manifestadas no campo perceptivo" (FERRAZ, 2009, p. 123). Assim sendo, "a relação com o mundo já está incluída na relação do corpo consigo mesmo". (FERRAZ, 2009, p. 287), ou seja, para que o corpo se refira a si é necessária alguma orientação em relação ao ambiente sensível, e não que está última se origina totalmente da reflexividade corporal.

¹²⁰ Algo parecido com um poema criado pela pesquisadora em ato criador dialético à percepção corporal do diário aliado às reflexões teóricas. São Paulo, 2023. Abordei esses aspectos a partir das teorias, no entanto, como pesquisadora-artista me vejo impelida a escrever de maneira mais poética.

O diário tem qualidades materiais que se oferecem à mim, ser aberto, relacional e agora em ação de pesquisa. A experiência do contato com essas percepções, o composto material e imagético – tanto a imagem do objeto como a imagem que se mostram, durante a leitura das palavras, me leva a acreditar numa imagem a ser vista que me conduz a sentir desejo em ver a abertura relacional de um mundo que o levou a escrever.

Há em mim, enquanto pesquisadora, a presença da fé perceptiva que me disponibiliza a abrir-me ao enigma, ao quiasma. Um algo que se revela em se escondendo. “Ora, esta certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 25). Se a verdade é experiência que cintila, um algo quase carnal, ela é parte da carne do processo do movimento predecessor do encarnado.

A ideia é fisionomia, é percebida é visível. Se a verdade é quase encarnada, ela está muito próxima a carne (irradia da carne), está em contato com ela e é através dela que há de aparecer-se em cintilâncias. Penso assim sobre a experiência do meu ser encarnado, tocando as folhas escritas que são restos de experiência sensível, cintilando por entre as marcas d’água e o desbotamento do nanquim. Onde poderíamos dizer que o processo de descoloração deixa impresso um fantasma da imagem anterior, que não deixa de ser a imagem real.

O jogo de aparição e desaparecimento o colocando vivo em movimento e acessível pela incerteza (ou pela fé de que há enigma) a mim. E isso é campo aberto, relacional. A partir daqui me sinto em contato com seu corpo no mundo. Nada é totalmente visível, ou seja, a verdade não está na ordem do pavimento visual, mas da teia conectora do ser com o mundo e isso se dá através da experiência de corpo sensível, reflexionante, vidente e visível apoiado em temporalidade.

Encontrar um objeto do passado no presente e encará-lo assumindo-o pertencente a outro tempo. Por mais que haja um esforço de cobertura contextual, histórico-cultural, o pesquisador há de assumir-se numa contemporaneidade diversa do campo temporal no qual o autor, criador do objeto, viveu. Incluir a consciência de um anacronismo inerente à pesquisa, para Didi-Huberman, é dado fundamental, absoluto e terreno de potência fértil.¹²¹

¹²¹ No entanto, Ponty me leva a incluir nessa perspectiva que, eucronicamente estamos no tempo do mundo, anacronicamente estamos no tempo da existência de cada um. O conceito de anacronismo para Didi-Huberman converge para um olhar pareado entre pesquisador e objeto. Se está pareado, se

Para o autor, não há possibilidade de ver o passado com olhos limpos, uma vez que está o observando com as lentes sujas na temporalidade presente. Há uma opacidade no que se dá a ver do tempo do outro. No entanto, há um encontro, quando o pesquisador se assume na temporalidade anacrônica frente a imagem estudada. Esse encontro de temporalidades é mediado com muita *sujeira* que opera no tempo de um para o outro. Mas as camadas de passado chegando no presente dos olhos do pesquisador, carrega em si uma poeira que agora é constitutiva do que se vê. Cada vez que se vê algo do passado, isso se reconfigura porque se apresenta às vistas do olhante, localizado num novo presente. E, por conseguinte, diante de uma imagem, o futuro se reconfigura. Daí, a proposição inelutável sobre a necessidade de observar o objeto como algo, no qual nunca findará o dilema – sempre no movimento da pesquisa e da reflexão. Porque o objeto nunca estará morto. Está no tempo carregando suas aparições e desaparecimentos a cada novo segundo, em um existir ativo no mundo e aos olhos de cada sujeito que o encara.

Há uma atração em mim, pelas materialidades que orbitavam Daunt em seu cotidiano, enquanto criava o escrito de memória. Qualquer objeto do século XIX teria ponto de contato com a temporalidade a qual o manuscrito se deposita, então, teria em si potência de revelar algo não visto. A inclusão de movimentos improváveis inspirada pela ideia de Didi-Huberman acerca da equidade temporal aos atores da pesquisa, possibilita, à pesquisadora arrisca-se a pegar o objeto, mesmo sabendo-se sombra. Criamos uma imagem para pensar o conceito **(Fig. 23)**¹²². E, dessa forma, abriu-se campo relacional gerador de nova imagem em dialética com o tempo, apoio da materialidade do olhar de Daunt.

encontram em alguma construção de tempo ou não-tempo. Numa perspectiva cronológica estamos anacrônicos, mas numa perspectiva sensível de um ser apoiado num mundo-enigma antecessor a nós, estamos eu e Daunt, eucronicos. Por isso a importância de incluirmos o enigma da origem que habita a todos eucronicamente, bem como a perspectiva de estarmos em relação com este mesmo mundo anacronicamente.

¹²² Os objetos eram parte de uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre ateliês de artistas do final do século XIX e início do século XX, retratados nas obras do acervo da instituição. Em algumas das salas expositivas, era ofertado ao espectador, vitrines que expunham objetos utilizados em ateliês de pintura da época retratada.

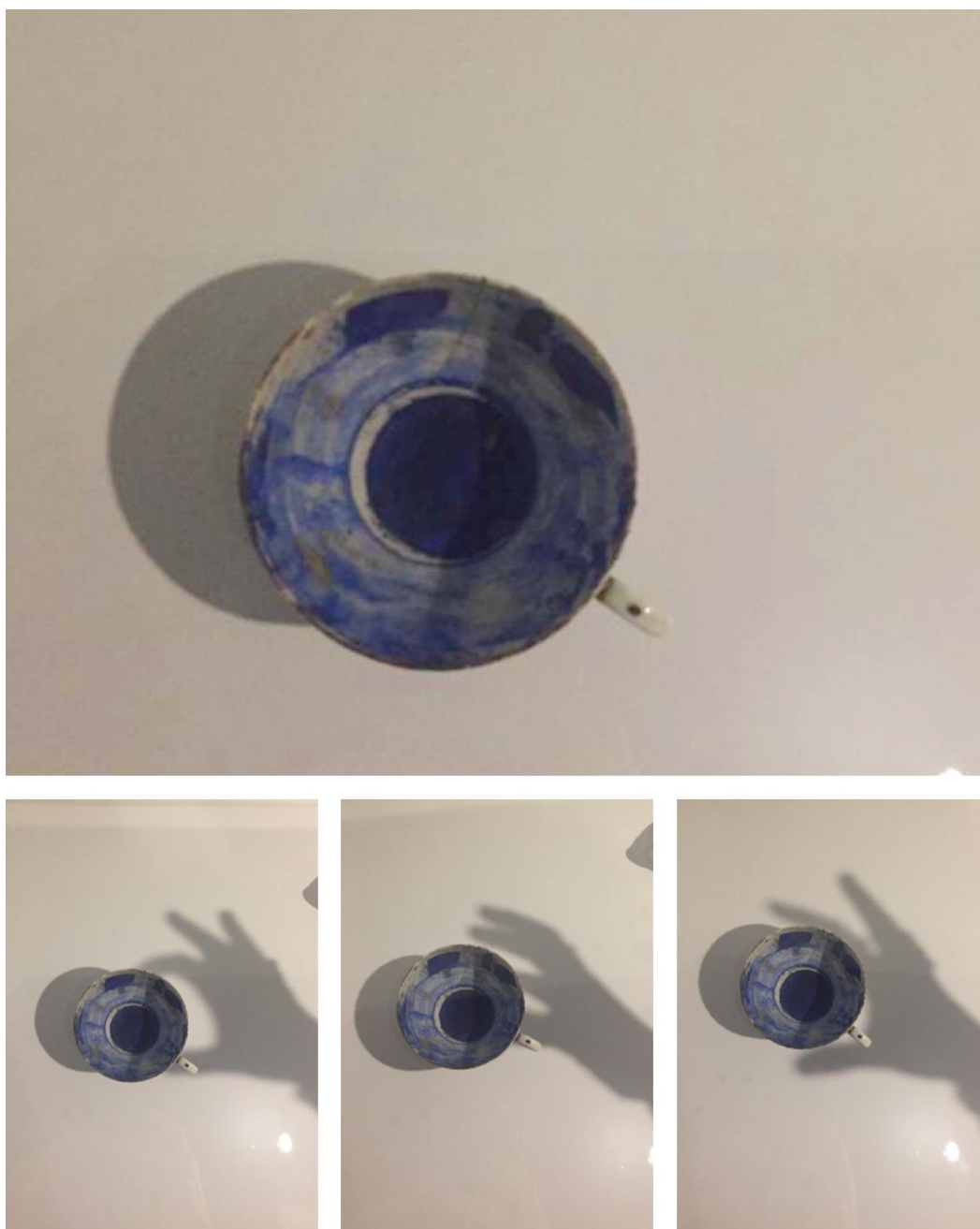


Figura 23. Corpo, sombra, objeto. Montagem de fotografias tiradas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Fotografias e montagem: Juliana Di Grazia Costa

A experiência que a pesquisadora realizou de fotografar a sua própria sombra, tentando interagir com os objetos do século XIX, gerou uma nova imagem que, de alguma forma interage com o espectador, olhando-o de volta como uma imagem-sonho composta de aparições e desapareções. O anacronismo incluído na pesquisa abre a possibilidade da sombra e do objeto interagirem de igual para igual. E o que se forma é a aparição da outra imagem – essa dialetizante com a anterior, na medida em que essa só existe, após ação buscadora de contato.

O resultado das fotografias só existe porque eu-pesquisadora me abri à experimentação, contrariando às boas maneiras do museu e o que já sabia ser impossível: pegar o objeto sendo uma sombra. Pegar sabendo não pegar. O objeto é matéria do passado, a mão minha mão é o presente, a sombra é a relação temporal entre a origem do objeto e o corpo encarnado da pesquisadora-artista e a vitrine que os separa é a lente suja de tempo entre mim e o objeto.

O objeto ser pego pela imaterialidade de uma sombra, desdobra-se em novas faces para a imagem que se forma desse não encontro ou encontro-invisível. A imagem formada pela inclusão de uma ação consciente de seu anacronismo carrega em si um enigma, um algo de possibilidade de sonho. O vislumbre de uma ideia que aparece e desaparece como um lembrar-esquecer do sonho, mas que mexe em algum lugar interno que reorganiza alguma coisa dentro do pesquisador que o coloca num novo movimento do olhar. As imagens são resultado de um procedimento anacrônico que resulta em nova imagem. Um novo campo de reflexão. Assim, o objeto que é observado ganha uma nova possibilidade.

Pensar o anacronismo gerando nova imagem é uma forma de incluir um tipo de potência do negativo da imagem que emerge do diário. Refletindo sobre a matéria que atravessa os tempos e conecta a pesquisadora no tempo presente ao gesto do autor expressando algum campo sensível de sua relação no mundo aproximamo-nos do que surgiu por entre o corpo material do diário. Passar as mãos pelas folhas, movimentar as memórias. Virar as páginas é como percorrer o tempo do escritor com o corpo da pesquisadora. Ao longo da pesquisa, entendemos que a materialidade dos corpos, tanto físico (do ser) como corpo material (manuscrito), seriam vias de acesso ao mundo privado do autor. Não obstante, o mundo sensível comum a todos nós como apoio da verdade, no caso da investigação sobre o olhar sensível do autor, poderia ser acessado também através dos olhos e do meu corpo pesquisador ao colocar-me em movimento em busca da experiência visual e corporal de absorver o verdejar do gramado que esteve diante do autor (as ruínas, a natureza). Na medida em que o verdejar desse gramado, dessa paisagem-mundo absorvida pelo autor, tornou possível a aparição de algo da experiência sensível expressa pelo mundo que emergira no autor através da escrita de memória em prosa manuscrita.

3.3. Rasgadura entrevendo – corpos anacronicos e a paisagem-mundo

(...) o escritor (...), instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe. Mas, como é isso, se a linguagem se exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto o que está pelas palavras? Tanto pelo que não “diz” quanto pelo que “diz”? se há, oculta na linguagem empírica, uma linguagem na segunda potência, na qual de novo os signos levam a vida baga das cores, e na qual as significações não se libertam totalmente da relação recíproca dos signos?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 74).

A linguagem que se faz presente no diário impacta e reverbera a pesquisadora, criando um devir; um movimento criador de certa visualidade capturada por entre as palavras. Ocorreu uma inquietação sem muita elaboração, guiada por algo que chamamos por intuição (fé perceptiva?), ocupando o lugar da crença de se abrir a ver algo ali na experiência do encontro com o olhar do ancestral, que arrastava vestígios e sussurros de algo que estava cheio de movimento. Cintilando, aparecendo e desaparecendo nas vistas internas do fechar de olhos da pesquisadora. Porque àquela altura estava imbuída de desconforto vindo da presença de algo não visto dentro do que se via. E o que não via estava se apresentando com força descomunal.

A leitura das memórias do autor me deixou em estado de disponibilidade. Aquele mundo sensível expresso no manuscrito pela linguagem se apresentou em imagem, em forma de visibilidade. Todas as sensações de quase presença, quase aparição, de algo iminente, pedindo para eclodir, acompanhavam e continuam acompanhando a vivência. Transpor as barreiras normativas de reflexões acadêmicas e usar além das reflexões teórico-conceituais, observações de pontos incipientes e movimentações impetuosas para revelar proximidades com a origem da ação dialetizante (gesto disparador da escrita) do autor para com o mundo, me levou a buscar uma fala muda, algo invisível disponível à uma aparição.

Observamos o objeto material como resultado de ação gestual advinda pelo processo de feitura através de seu criador. Ou seja, há corpo do ser permeando a constituição de um corpo material criado por esse ser/ sujeito. E há, neste objeto criado, a urgência impregnada da imagem crítica, da paisagem-mundo que foi gatilho desse fazer artístico. O corpo do autor atravessando o mundo é origem do corpo do diário.

Nossa escrita é reconhecida, quer tracemos as letras no papel, com três dedos das mãos, quer com giz na lousa, com todo o braço, porque ela não é em nosso corpo um automatismo ligado a certos músculos, destinado a realizar certos movimentos materialmente definidos, mas uma potência geral de formulação motora capaz das transposições que constituem a constância do estilo. Ou melhor, nem sequer há transposição: simplesmente, não escrevemos no espaço em si, com uma coisa, um corpo-coisa aos quais cada situação nova apresentaria problemas novos. Escrevemos no espaço percebido, onde os resultados com a mesma forma são instantaneamente análogos, as diferenças de escala ignoradas, como ela melodia executada em diferentes tons é imediatamente identificada. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 98).

A linguagem tem pistas do corpo reflexivo em atravessamento no mundo e carrega rastros do movimento predecessor da criação literária. A vivência da leitura cobre 46 anos de vida do autor. Percorrer as mais de 1.500 páginas do registro cotidiano de um ser em corpo (sob identificação de um sujeito), se relacionando com a paisagem-mundo, abre-nos a possibilidade de criar abordagem sobre o objeto investigado.

Como vimos, o corpo é via de acesso ao campo sensível do mundo e que dessa experiência relacional e sensível, surge arte como dialética. Podemos pensar que caminho do corpo do autor, nos leva mais para perto da experiência sensível do olhar dele com o mundo. O que se torna linguagem no diário, não é um percurso documentado ou oficial; é o autor que precisa transpor em linguagem. Nesse contexto, uma viagem relatada nas primeiras páginas do diário carrega traços do impacto do mundo no campo sensível do autor. Então, evidenciamos esse atravessamento ao emergirmos esse traço do corpo de Daunt no mundo (**Figs. 24 e 25**).

Nas primeiras páginas do diário, Daunt aponta trechos percorridos e trechos omitidos¹²³. É o rastro que tenho do corpo dele atravessando o mundo e sendo atravessado por ele. Consideramos aqui, que os trajetos que ele escolhe transformar em linguagem através das palavras do diário, são trajetos criadores de algum campo de presença, alguma inquietação a ponto de eclodir em linguagem.

¹²³ Ver Anexo item 2.

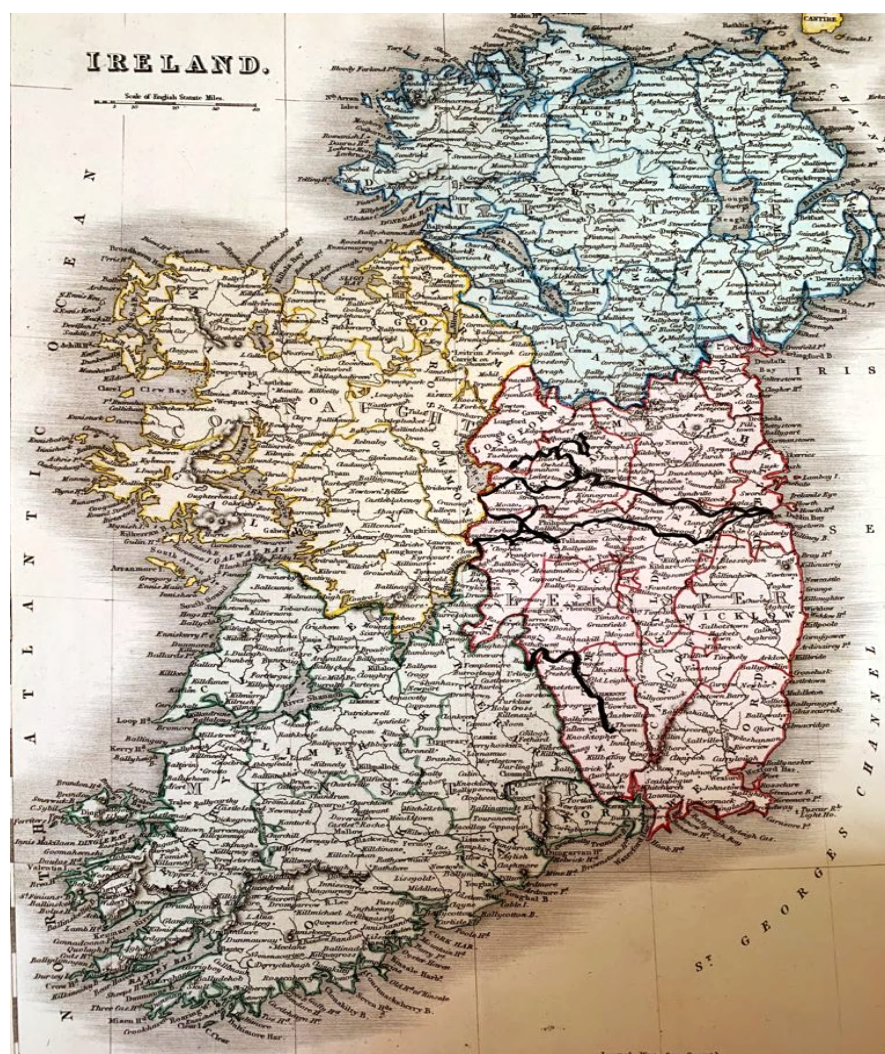


Figura 24. Mapa Irlanda, 1832. Fonte: HIGGINS, W.M. e RUMSEY, David. **Historical Map Collection.**¹²⁴

Propomos que, a partir da fenomenologia da percepção, seria possível identificar a visão imaginária do real que carrega as coisas e o que há no meio das coisas, como aparição, uma estética visual que o corpo reflexivo criou da sua experiência atravessando e sendo atravessado no mundo. Promover uma rasgadura entre o que está visível e o que está invisível e entrever além do invisível.

¹²⁴ Acesso 20 mai. 2023. Disponível em <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~252015~5517615:Ireland->.

Dessa forma, resolvo criar linhas de rastros do corpo dele atravessando o mundo... E sendo atravessado por ele... Ou seja, tornar visível algo invisível... gerar nova imagem com o gesto do pesquisador. Arriscar algo mais primitivo, simples, envolvido por alguma liberdade normativa e técnica do desenho: traçar as linhas do corpo dele, como o desenho de uma fórmula carnal. Tornamos visível o rastro do impacto de algum campo sensível do mundo no autor. O resultado de emergir de uma nova imagem, imediatamente leva o vislumbre de novas possibilidades de aparições. Ao ver surgir a ilustração, crio imagens dos movimentos do corpo de Daunt, e isso me revela nova camada de visibilidade. Ao traçar as etapas de seu corpo em viagem, percebo que há uma densidade maior em algumas vivencias, pois são transpostas usando mais tempo de escrita através de mais palavras, ocupando mais paginas. Isso me leva a pensar sobre o impacto de absorção sensível do mundo, relacionado ao tempo despendido na geração da linguagem e também na presença de um ritmo narrativo que poderia estar alinhado a percepção de seu corpo em atravessamento no mundo.



Figura 25. Processo de surgimento da ilustração feita através do traço do corpo do autor na Irlanda em setembro de 1842. Imagens: Juliana Di Grazia Costa

A percepção do mundo está incluída na ocultação dele. Para Merleau-Ponty (2004, p. 40), é fundamental que tentemos observar a essência da relação entre ser e mundo. A descrição não é suficiente se não jogarmos luz na engrenagem da abertura, pois o autor entende que ser e mundo estão em abertura relacional, o que para ele é dialética. Essa dialética tem movimento.

Encontramos com Didi-Huberman sobre a dupla distância sobre o pesquisador ocupar o lugar entre as duas pontas de análise, criar reflexões através de movimentações¹²⁵. Dar visualidade para a percepção é formar discurso, no entanto, expressar isso com a ajuda das expressões artísticas seria como burlar a rigidez do discurso e deixar algo ali escapar¹²⁶. A rasgadura é movimento... É abrir o pano (ou o fundo, o pavimento), o máximo que pudermos, observarmos os cantinhos, as manchas, o esgarçamento... O máximo que pudermos... Observarmos o empuxo através do esgarçamento... Tudo isso é material que deixa o estudo mais encorpado. Nesse movimento, como pesquisadora, busco me movimentar junto ao objeto, com ele, e me encorpar com essa experiência.

Pensando com Merleau-Ponty, entendemos que temos um tempo que reina acima da temporalidade do autor ou da pesquisadora: o tempo do planeta (natureza), que é apoio de todas as coisas que ali existem. Mas, o pensamento sobre o mundo se apresenta com interlocução do sujeito e não do mundo. Sendo assim, a perspectiva é de um olhar temporal que se apoia no mundo. Como todo o tempo de vida e morte do ser se passa na temporalidade da natureza, temos seres viventes anacronicamente no mesmo planeta.

O mundo que a pesquisadora atravessa está apoiado no mesmo planeta que o mundo do autor se apoiava. O enigma de fundo entrevisto através do ser, quando embutido de fé perceptiva, abre espaço para o campo sensível do mundo irradiar algum aspecto de si pelo corpo encarnado do ser. O que resta da experiência do autor atravessando o mundo é esse mundo mesmo e a certeza perceptiva de que ali ele já estava. A terra, a natureza, as materialidades feitas como expressões humanas e culturais dialetizando com esse mundo aberto em relação. Composto de aspectos materiais, imateriais, o visível, o invisível, o enigma que engordura toda carne.

Esse mundo apoiado na natureza do território irlandês é visto pelo autor e percorre o tempo. Chega aos olhos da pesquisadora-artista como possibilidade de ponto de contato para alcançar a sensibilidade do olhar do autor. Trazemos incansavelmente a frase de Merleau-Ponty (2014, p. 24-25): “É a partir deste gramado

¹²⁵ Movimento pendular; oscilação entre reflexões vindas de teoria, de ações práticas, de ações improváveis, de anacronismo aplicado, ações criadoras, de corporificar a pesquisa em alguma medida – reflexões vindas de encontrar pontos de contato.

¹²⁶ Depois desse processo de vivência em pesquisa no mestrado, acredito na construção do conhecimento como algo embrenhado de vivência, não linear, ativo, corporal e reflexivo e cheio de vibração ritmada e outras nem tanto ritmadas.

diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem...” Visitar terras de antepassados carrega do passado ao presente toda uma linhagem ancestral. Tem forças invisíveis tramadas no tecido familiar. A ideia de estar onde o autor morou e atravessar os caminhos que ele atravessou veio como a resolução de um problema: A necessidade que eu sentia de encontrar-me no autor. Como dito anteriormente aos meus olhos, a Irlanda tem uma natureza composta por um verde de irradiante umidade. Assim, como esse verde germinou sensações corporais em mim, esse mesmo verdejar acessou o campo sensível do autor. “(...), é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem...”. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 24 e 25).

A imagem no meu imaginário (e seu aspecto errante em atmosfera-sonho) estavam como forro, passavam pelo corpo e incitavam a algo novo a ser feito para aquietar-me. Precisava ser visto na materialidade, para além do imaginário. Ver o que estava chamando o autor a dialetizar e irradiar na sua criação alguma expressão sensível de mundo que irradiara em sua percepção. As coisas do mundo que vemos agem, olham, atravessam, se expressam e irradiam no ser através de um corpo que habita uma visão. Para Merleau-Ponty, há de ampliarmos a noção de corpo. Corpo é espaço fenomenológico do ser. (MOURA, 2022).

O composto material e imagético (a imagem do objeto e a imagem que se mostra a mim quando leio as palavras) se oferecem como uma abertura do mundo. A experiência do contato com essas percepções me faz acreditar numa imagem a ser vista. Quero que a paisagem se abra a mim. Se mostre a mim e emerja uma percepção de um campo sensível do mundo que possa ter sido ofertada ao autor também. Para isso é preciso colocar meu corpo pesquisador, para entrever a sensibilidade do olhar do outro ser que gerou a imagem do diário. A perseguição por algum encontro de olhares me colocou em movimento de seguir literalmente os passos do escritor. Uma forma de entrever a emoção do autor poderia vir através do vislumbre da paisagem-mundo que ele deteve pelos olhos.

As primeiras páginas do diário compõem o registro de uma viagem à região de Leinster, na qual o autor busca angariar apoio da aristocracia irlandesa para fortalecer o movimento político *Repeal Association*. O trajeto percorrido se fez ao longo de seis semanas, por barcos, charretes, a cavalo e a pé (pequenos trechos e passeios). Daunt registra o que vê, as impressões acerca da paisagem, da arquitetura, da natureza, das estradas e das vivências. Atravessa caminhos que percorreu quando criança com

seus ancestrais. Vislumbra memórias de infância e se conecta a elas. Essa sobreposição de memórias me impulsionou a criar camadas adicionais de tempo no espaço. Para tanto, teria que me colocar no mesmo lugar; olhar para a coisa que estava sendo contemplada e conectada a um tempo anterior àquele momento da contemplação. Foi criada em registro fílmico a intenção de uma experiência anacrônica de corpos reflexivos atravessando o mesmo espaço (**Fig. 26**).

Como artista em ação de investigação criadora, filmei essa vivência de forma documental. Registrei o que via com seus olhos (**Fig. 27**) e fui registrada através do olhar de uma fotógrafa por outra câmera, em busca de algo corpóreo e visual visto e sentido por Daunt. À essa altura, sentia o ímpeto em colocar seu corpo sobre os percursos de Daunt e aproximar os movimentos perceptivos de apreensão da paisagem. Hoje, há a reflexão desse ter sido um experimento profícuo para que a pesquisadora pudesse, ao menos, ter registro e eco dos atravessamentos ali vividos pelo corpo de Daunt.

(...) qualquer coisa visual, por mais individualizada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42).



Figura 26. Eu vendo o que Daunt poderia ter visto. Registro da experiência: Mika Moret. Irlanda 2017.



Figura 27. O que eu vejo que ele viu. Registro da experiência:
Juliana Di Grazia Costa. Irlanda 2017.

Esse material fílmico é composto de uma vivência em busca de um encontro de algo, num certo sentido vultuoso, algo como um rastro ou vestígio de percepção sensível do olhar o mundo pelo escritor. Buscava uma vivência num espaço que Daunt percorreu. Após ter apoio conceitual e teórico, que a pesquisadora viu sem saber, cheia de movimento interno, transbordando no externo em construção fílmica documental. A paisagem vista pela pesquisadora emerge nela assim como a mesma paisagem emerge no autor. O percurso prevê uma aproximação de olhares tendo em vista que o espaço percorrido é o mesmo, as ruínas a mesma, a localização geográfica idem. Talvez o angular da visão seja outro, no entanto, a natureza que apoia toda visualidade é a mesma e se doa tanto a um quanto a outro.



Figura 28. Frame de timeline de documentário (cinema direto) criado antes da realização da pesquisa acadêmica. Investigação que busca de ver o que foi visto.

A experiência estética coloca o sujeito ao encontro com algo urgente em si mesmo. Suspensão do tempo em um espaço não disponível ordinariamente. Absorção daquele instante “eterno” que a afeta, ao longo da vivência do percurso, seria ainda uma experiência estética com o corpo reflexivo e um alinhamento de corpos anacronicamente no mesmo espaço. Tentativa de alinhar o olhar, de ver o que o escritor havia visto, colocar-se no mesmo lugar no qual havia passado e descrito em linguagem de memória (**Fig. 29**).



Figura 29. Registro da experiência. Avistar o olhar do autor avistando Sragh. Irlanda 2017. Imagem: Mika Moret

(...) Passamos pela velha torre de Sragh; outra das assombrações de minha infância, onde muitas vezes eu havia escalado até a maior abertura para ver os cervos vagando nos pântanos da floresta de Charleville.¹²⁷



Figura 30. Ruínas de Sragh, Irlanda, 2017. Frame de vídeo fotografado por Mika Moret.

Inserir “anacronismo” como elemento constitutivo da pesquisa é uma defesa de abordagem para Didi-Huberman, na medida em que, ao observarmos as coisas do passado por entre as lentes da contemporaneidade, as colocamos pareadas em igualdade de importância, criamos a chance para que novos rastros da origem apareçam. Pensando com Merleau-Ponty, o mundo como apoio de todas as coisas, contém em si todas as materialidades feitas pelo homem. Essas materialidades, contêm visibilidades e invisibilidades e campos sensíveis vindos de uma origem dialética com esse mundo o qual carrega enigmas. Esse mundo tem campos sensíveis que irradiam tanto no autor do diário como na pesquisadora. Merleau-Ponty (2004, p. 18) trabalha o conceito de “eco” como um reverberar da experiência visual do sujeito no mundo e do contínuo recíproco, atravessamento entre o corpo desse sujeito e o mundo em que está inserido. “O que está visível a mim desperta um eco em meu corpo (...)”. O que está visível ao escritor, desperta um eco no corpo dele”.

¹²⁷ Ver Anexo. Item 38 e link com Vídeo feito pela pesquisadora no momento em que escalava a torre. 2017. https://youtu.be/DQj_p1Z59tw

A pesquisadora se propôs realizar uma filmagem que fosse constituída por dois pontos de vista. Seu olhar subjetivo, buscando o olhar do escritor, e sua experiência (a experiência do seu corpo atravessando o mundo que ele atravessou e seus olhos, tendo um algo do mundo que ele teve) registrada por outro olhar. Então, o material fílmico produzido compõe duas linguagens. O registro do olhar subjetivo da pesquisadora vendo uma paisagem a que os dois corpos reflexivos tiveram acesso através dos olhos e a paisagem que se forma desse encontro, vista e registrada pelos olhos de um terceiro (**Fig. 31 e 32**). A vivência investigava o que o escritor viu em seu atravessamento no mundo, isso o impactou de maneira tal – que o levou ao gesto criador de transbordar em escrito de memória essa experiência sensível geradora de campo de presença.



Figuras 31 e 32. Registros da experiência. Fonte: Juliana Di Grazia Costa e Mika Moret.

Quando o barco passou pelo velho castelo de Ballycowen, senti um interessante renascimento de algumas lembranças da juventude. Muitas vezes, quando era criança, eu lia a inscrição sobre a entrada: "Esta casa foi construída por Sir Jasper Herbert e Dame Mary Finglass, no ano de 1626". Sob o pálio dos braços do Cavalheiro e da Dama, havia sido o lema, " Pelo Deus de poder, Eu detenho meu direito". Um excêntrico habitante de Tullamore chamado Briscoe, que reivindicava ser parente do fundador do castelo, pegou a pedra com as armas e a inscrição da parede e a transferiu para sua lareira; destruindo assim uma grande parte do interesse antiquário desta bela e antiga ruína. O castelo foi golpeado pelo canhão de Cromwell do cume de Scraggan. A Sra. Maria Stepney de Durrow me contou uma vez que os Herberts de Ballycowen eram ancestrais de seu pai ¹²⁸(Fig. 33).



Figura 33. Em busca de absorver as memórias sobre as ruínas de Ballycowen. 2017.
Registro: Mika Moret

¹²⁸ Ver Anexo item 39.

Apoiada na proposta de Didi-Huberman acerca da noção de um assumido anacronismo, a pesquisa ganha mais cifras do visível e nervuras que permeiam a experiência geradora de nova imagem fílmica como material constituinte e constitutivo da investigação acerca do olhar sensível. O registro fílmico na página seguinte (**Fig. 34**), aborda a captura de uma paisagem viva composta por ruínas, natureza e um composto de história, memórias reminiscentes, afetos, rastros, vestígios, aparições e desaparecimentos. Captura essa, foi feita através de câmera de celular, sustentada pelo corpo reflexivo da pesquisadora e seu olhar absorto em “campo de presença”. A imagem é impactante esteticamente e gera na pesquisadora um encontro com um tempo em suspensão.

Entre a pesquisadora e o ser pesquisado, há um mundo compartilhado que é muito mais (mesmo que ilusoriamente) permanente em termos de tempo do que nós dois. Esse mundo que se apresenta a nós é interiorizado e vivido na esfera privada (campo sensível) de cada um de nós. Porém, temos as coisas do mundo, a natureza e os objetos como conectores dos quais compartilhamos a percepção de estarmos no mundo.

O diário traz a impressão de que o escritor avista a paisagem há uns 200 metros de distância, visto que está percorrendo de barco um canal (rio) que margeia a construção. O olhar do escritor para com o que vê na paisagem (as ruínas por entre as árvores, vistas do barco no rio), o conduz a um passeio que outrora fez com seu pai. O encontro, do atravessamento do corpo reflexivo enquanto criança, correlacionado ao do adulto, em 1842, parece conter outra experiência, outras camadas e um novo olhar captura a paisagem-mundo-ruína do castelo. Após algumas horas, Daunt escreve sobre essas memórias que atravessam os tempos e atingem a mim.



Figura 34. Subvertendo fundo e figura, revoada de corvos. 2017. registro fílmico da experiência nas ruínas do castelo de Ballycowen. Link com vídeo sonoro. Imagem: Juliana Di Grazia Costa.¹²⁹

Havia um castelo, com um céu, uma paisagem composta, um rio margeando e eu observei esse castelo da margem do rio como o escritor. Essa paisagem leva o escritor a colocar em linguagem suas memórias sobre as reminiscências que aquele percurso traz. 180 anos depois há a percepção de um campo sensível que abre uma fenda através da leitura e se oferece em expressão em mim. A expressão da paisagem-mundo estabeleceu uma relação em mim, quando o céu e o castelo viraram fundo e a dança dos pássaros reverberou a poesia de encontrar-me em companhia. O castelo e os corvos em movimento. Isso é fundante em mim. Algo aconteceu que subverteu a paisagem que eu buscava. Uma revoada de corvos grasnando. E, então, paisagem-mundo se mostrou a mim. Emergiu num composto de figura fundo (ruínas), figura em movimento (pássaros em movimento) e fundo estático (natureza, terra e céu). A dança na paisagem fez emergir em mim a expressão do fundo de seu silêncio que irradiou por entre a paisagem sonora dos corvos. Ali algum enigma se revelou. O castelo deu voz e espaço para a dança no tempo-espaço. Subverter a ordem, tornar fundo a figura. Desarranjar a percepção do olhar. Abrir fendas.

Vejo as coisas vistas e as coisas me veem tendo sido vistas por mim. Há uma conexão na qual o ponto de contato original está no fato de termos a sensação ativo-passivo da existência aliada a fé de que percebemos no corpo (alma e matéria), a

¹²⁹ <https://youtu.be/jrLnRGY7rw4>

existência enquanto visível e invisível, enquanto enigma. Absorver a linguagem de memória, inquietar-se num campo de presença vindo da leitura; se colocar em movimento investigativo com o objeto (olhar sensível), sujar a mão de mundo¹³⁰ e ir ao encontro do olhar; permite à pesquisadora entrar em um estado de disponibilidade, no qual encontros improváveis constituem parte da robustez da pesquisa.

Toda essa movimentação permitiu o vislumbre dessas ruínas e em seguida, o que aparece compõe um “campo de presença”: a captura de corvos despertos em grande revoada, saindo das entranhas da construção, de maneira obtusa, sumindo da paisagem, deixando rastros do eco de seus berros, como que constituíssem o movimento vibrante fundador da dupla distância que se faz através da imagem dialética/crítica que acomete o meu olhar. Vou em busca de um encontro com o olhar do autor. Contudo, nessa busca não há encontro, há companhia. Há novas imagens em mim que precisam de companhia.

Essas reflexões, que não findam a pesquisa, nem têm a intenção de encerrá-la, inauguram mais camadas vivas a observar. A pesquisadora não teria a possibilidade de vislumbrar um lampejo de urgência e vibração que Didi-Huberman atribui à distância entre o olho do espectador e a imagem, (através da contemplação do eco reminiscente dos corvos após sua revoada desperta pela minha presença), se não tivesse entrado em contato com os conceitos que se apresentam na presente pesquisa.

A possibilidade de incluir no corpo da pesquisa a experiência pessoal, anacrônica e intuitiva da pesquisadora cria imediatamente um encontro dialético entre sua vivência estética (uma vez que resultou em ato criador = filme) e o que leu ter sido a memória de uma vivência estética, através do olhar sobre a paisagem do mundo do escritor. Memória, matéria e imagem mental formada pela linguagem, o encontro de poéticas advindas do olhar sensível, da estética, do fenômeno de cultura; o tempo impregnado nas coisas do mundo. As coisas do mundo carregando em si uma linha cronológica, o tempo.

Há um ponto de contato entre a relação do ser e do mundo. É a materialidade do mundo e de nossos corpos na temporalidade que o mundo se apoia. Logo, incluir

¹³⁰ Rasgadura busca da inteligência abstrata, aquela que integre o sensível ao inteligível, mas para isso precisamos “sujar a mão de mundo”. E sem saber estava criando movimentações criativas que de certa forma rasgavam a imagem da vivência da leitura do diário.

o corpo do pesquisador e o corpo do produtor/criador do diário pesquisado na composição do percurso investigativo, pode abrir nova brecha de conhecimento. Inspirada por essas reflexões, percebemos que criei camadas adicionais de tempo no espaço ao me colocar a atravessar o mundo do percurso da viagem que Daunt fez. Colocar meu corpo e meu olhar na paisagem-mundo que o atravessou em setembro de 1842, seria criar ponto de contato novo sobre o objeto estudado. Ou seja, em busca de ocupar o mesmo espaço/cenário que ele ocupou, e avistar a mesma paisagem a qual ele avistou, percebemos que instaurei uma abordagem corpórea à pesquisa, criando uma experiência anacrônica de corpos reflexivos atravessando o mesmo espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisador-artista: corporeidade, pensamento no corpo, corpo no pensamento e gesto criador

Desde o início da pesquisa, o que buscava naquele diário era a aproximação do autor. Via ali, naquele objeto, um meio de acesso para explorar campos sensíveis, os quais sentia, mas não os conseguia ver. Àquela altura entendi que buscava algo que chamei de *fala muda*, um não visível era a busca do olhar sensível, do olhar artístico-criador que entrevia na linguagem.

Ao colocar meu corpo a acionar mais percepções, consegui aproximar-me da experiência estética por meio da linguagem do autor: pois situei-me a experienciar, ver e apreender o mundo por ele atravessado. Após investir na busca do seu olhar, entendi que havia o corpo criador, além do perceptivo e do teórico, já que estava considerando a obra como fruto sensível do olhar (corpo e visão) com o mundo.

Ponty fez-me perceber que o olhar sensível de Daunt emergia por entre a linguagem e por conseguinte, irradiava-se por meio de algo que pertencera ao autor com sua relação estética com o mundo. Para não perder de vista essa irradiação de sensibilidades do olhar, como pesquisadora procurei acionar processos criativos e movimentações artísticas para aprender algo que as teorizações não dariam conta. Com as vivências entrelaçadas, entendi que as imagens criadas revelam o olhar do autor, de sua vivência no mundo, em mim.

No decorrer do desenvolvimento da investigação, as proposições da pesquisa foram surgindo com mais clareza. A cada passo aprofundado nos conceitos e nas experiências metodológicas, mais presente se tornava a noção de “corporeidade” implicada no mundo no sentido de se alcançar algo composto/permeado de invisibilidades sensíveis irradiadas do objeto de estudo. Seja a corporeidade do autor, como ponto originário do devir em criação literária, seja na realização desse devir em movimento e gesto caligráfico que encarna o corpo da escritura, assim como a minha corporeidade investida ativamente à procura das frestas nos possíveis suportes materiais aos quais o objeto oferecia indícios de percursos.

Em determinado momento do exercício de pesquisa, evidenciou-se um elemento constitutivo da pesquisa – que até aquela altura não tinha sido absorvido/percebido. Contudo, ele esteve presente sorrateiramente invisível, engordurando toda a vivência da pesquisa. Esse elemento é a minha atuação

profissional, criando narrativas tridimensionais através de objetos que compõem a decoração dos cenários em projetos audiovisuais de ficção. Embora o primeiro impulso criativo fosse criar um filme documental acerca da busca pela paisagem-mundo vinda do olhar do autor, a pesquisa inteira se deu pelo meu olhar, que está envolvido pelas movimentações usadas para desempenhar a função de produção de objetos e decoração de cena em projetos de ficção. **(Fig. 35)**



Figura 35. Set de filmagem antes da decoração de cena e depois.
Foto: Juliana Di Grazia Costa.¹³¹

Vestir o espaço de subjetividades através das coisas do mundo; interiorizar um caminho visual-plástico, proposto pela direção de arte; pesquisar personagens, seu campo emocional e conjuntural, de tal forma a criar um transbordamento de significantes e significados, entre a materialização de um universo de composição da paisagem visual em objetos e móveis enquadrados pela câmera.

É um espaço constituído por sistemas e sintomas disparadores de correlações de subjetividades, reflexões, percepções dos elementos plástico-visuais, - cores, texturas, formas e materiais, que deflagram a espacialidade e temporalidade filmada. Existe uma materialização de um campo sensível que é composto da presença de objetos que se correlacionam entre si e pela ausência de outros objetos, formas e

¹³¹ Cenário ambientado por mim e minha equipe para série O Rei da Tv. 2022. Produzido por Gullane Entretenimento, exibida no canal Disney Star +. Direção: Marcos Baldini, Julia Jordão e Carol Minên. Direção de arte: Rafael Ronconi, Decoração de Cena das 2 temporadas da série: Juliana Di Grazia, Clissia Morais e equipe.

cores. A sensação visual de um cenário pronto é resultado de ausências e presenças (Fig.36).



Figura 36. Detalhe de decoração de cena. Fotografia: Ana Mara Abreu.¹³²

O espaço cenográfico torna visual uma narrativa tridimensional, uma linguagem que transborda sensações acerca do universo sensível daquele que habita o espaço. A decoração de cena trabalha com o conceito de contar histórias através da visualidade de objetos, entendendo que, ao correlacioná-los, há o espaço vazio que os envolverá. A disposição de matéria, afeto e memória, elementos visíveis e invisíveis no espaço tridimensional propõe uma morada [transmitir alguma profundidade] para a humanidade do sujeito ocupante¹³³.

Sendo assim, entende-se que um sistema normativo, estruturado e rígido de construção visual da paisagem cênica, não seria suficiente para transbordar um mundo sensível. Para além disso, em realidade ou em mundo onírico, os sistemas e signos não se apresentam de maneira universal em seus significados e significantes.

¹³² Mesa de cabeceira de cenário ambientado para Longa metragem Triade. Direção: Amílcar de Castro, direção de arte: Ana Mara Abreu, Decoração de cena e produção de objetos: Juliana Di Grazia e equipe de arte.

¹³³ O sujeito vivente atravessa o mundo e carrega em si a experiência de ter entrado em contato com coisas materiais de diversas ordens. O atravessamento recíproco com esses objetos materiais, constituem o tecido de mundo de qualquer sujeito vivo, e é composto de experiências, matéria, memória e afetos. A casa de alguém é composta de objetos trazidos pela vivência de seu corpo no mundo e do substrato subjetivo que os acompanham (desse mundo atravessado que é cultural, sociológico, geográfico, temporal). Qualquer espaço da vida real, carrega objetos e coisas que transbordam subjetividades.

Há invisibilidades que permeiam o visível. Pensando com a fenomenologia de Ponty, haveria um enigma percorrendo todo o composto das reflexões e conceitos do processo criador e construtor de sentido, presença, afetos. Uma presença sensível dada pelos objetos cênicos em correlação, para além dos signos¹³⁴. **(Fig.37)**



Figura 37. Tecido de mundo de personagem de meia idade médico de UBS através dos objetos que orbitam seu entorno. Foto: Juliana Di Grazia Costa.¹³⁵

Para quem atua nos campos das artes visuais, criando a materialização de universos sensíveis com objetos que orbitam o ser, retratando-os como espaço cênico, uma intimidade se abre no campo das sensações, dos afetos, da memória, no campo estético, no histórico, funcional, sociológico, antropológico e arqueológico. Um objeto é um arcabouço de vida em si. Contudo, um objeto transborda, não se resolve em si. Não é uma vida dentro de um invólucro vedado ao mundo. Um objeto é poroso, e com ele e com outros que coabitam seu espaço, vimos que é possível de entrevermos ali sensibilidades.

¹³⁴ “Signo e forma, função, fruição. Cada elemento constitutivo do desenho do espaço integra-se em unidade de presença de expressão múltipla e combinada ao conjunto em movimento. O lugar da cena conforma-se como um campo de ação de linhas de força produzidas de forma física ou imaginária pela atuação conjunta dos elementos da cena. Pontos se destacam a cada momento, seja pelo desenho do espaço, pela presença de uma cor ou pelo posicionamento dos objetos, pelo conjunto conformado.” (HAMBURGUER, 2014, p. 28).

¹³⁵ Mesa de consultório de personagem protagonista da Série UBS. Produzido por Gullane Entretenimento, exibida pelo Universal Channel. Direção Caroline Fioratti, direção de arte: Fabio Goldfarb e Coh Amaral, Decoração de cena e produção de objetos: Juliana Di Grazia e equipe.

Chegamos a um ponto fundamental para entendermos por que a pesquisa se apresentou dessa forma. Como artista, atuo no audiovisual, criando imagens sob orientação de conceitos. Percorro todo o processo em movimentos pendulares que me encaminham a aprofundar o meu olhar (conhecimento) para encontrar coisas no mundo que consigam dizer o que meu processo criativo quer contar, sem esquecer que preciso seguir orientações. O meu olhar precisa alinhar-se ao olhar do diretor de arte. O processo criativo do produtor de objetos que faz a decoração de cena¹³⁶ se faz por movimentações reflexivas, pesquisa estética, histórico-social, subjetiva e movimentações corporais. Todos esses movimentos criam imagens que estão, incontestavelmente, dialetizando com o olhar do diretor de arte.

Para transbordar a materialidade que aciona percepções e em seguida afecções, o produtor de objetos e decorador de cena precisa investir seu corpo ali. Ou seja, ao contar histórias imaginárias (no entanto, reais) através de objetos, há a implicação do corpo no processo investigativo, criativo e materializador. Esse corpo é ferramenta imprescindível para a realização da função e credita-se o resultado a longo processo dialético, cheio de camadas que acontecem, fundamentalmente, entre o produtor de objetos e decorador de cena, a narrativa, o diretor de arte e o cenógrafo.

Percebo que, após tantos anos de atuação, desenvolvi uma metodologia disparadora do processo criativo e em seguida uma metodologia para a materialização da paisagem cênica. Apresenta-se através de movimentações, dialético-artísticas e dialético-conceituais em torno da narrativa. Acredito que um filme para qualquer profissional que atua no departamento de direção de arte, começa, primeiramente, com um convite e, em seguida, com a absorção de uma história sentida e constituída na imaginação. Entendo esse lugar como marco zero, ponto de origem, o lugar do início do processo da criação e materialização do universo estético e plástico do filme. O roteiro carrega informações determinantes à composição estética do filme como um todo, de um objeto ou de um cenário. Informa a época cronológica na qual a narrativa ocorre, a localização cultural e geográfica, o gênero, se é um filme fantástico¹³⁷ ou realista, se há reviravoltas dramáticas ou não. O roteiro fornece pistas rítmicas e dramáticas; e aponta detalhes que auxiliam a compor o conceito estético da direção

¹³⁶ Em alguns projetos, a decoração de cena é feita pelo próprio diretor de arte ou cenógrafo.

¹³⁷ É raro no Brasil porque a maioria dos filmes tem apoio na realidade. Mas se for um filme fantástico, de um mundo imaginário, pode ser necessário que o diretor de arte crie a temporalidade, a localização, o mundo a ser visto. Se assim for, há mais trabalho criativo, pois no roteiro, tem-se pistas mais soltas para que a visualidade da narrativa seja constituída.

de arte. Cores, materiais e texturas muitas vezes não são apontados, porém, emergem na imaginação do produtor de objetos que está investigando aspectos materiais na leitura. É através da primeira leitura que eu entro em contato com visualidades da narrativa que acionam campos sensíveis de modo a deixar-me disponível e inquieta para contribuir para uma criação visual em dialética.

Após uma leitura mais solta e intuitiva da narrativa, o campo da direção de arte num filme aplica o sistema organizacional da decupagem no roteiro, pensando nos espaços onde as cenas acontecem, os objetos apontados para ajudar a compor visualmente os espaços, assim como os objetos que são determinantes de uma ação, ou pertencentes a um personagem. A decupagem é um processo posterior a absorção da narrativa, mas é importante para o processo. É uma metodologia implicada ao fazer cinema que auxilia e organiza a forma escolhida para se contar uma história. Através de planilhas organizacionais, cria-se um mapa de detalhes visuais disparador e norteador do processo criativo da direção de arte, cenografia, produção de objetos e decoração de cena. Essa trama de listas forma o que se considera como um sistema feito por camadas de informações. Uma cartografia composta pelo apontamento dos espaços cênicos, objetos e suas características.

Há um aspecto pragmático e prático¹³⁸ se correlacionando com o aspecto criativo¹³⁹, em dialética com um conceito ou um olhar estético que se torna conceito ao longo do processo¹⁴⁰. Essa teia compõe-se e encorpa-se, conforme as pesquisas se aprofundam. Lê-se livros, artigos e textos sobre os temas abordados, busca-se material iconográfico produzido sobre os universos em questão, observa-se obras pictóricas, exposições de arte sobre o tema ou a época. Fazem-se necessárias entrevistas com especialistas, bem como pesquisas de campo (presídio, hospital público, museu, mosteiro, necrotério etc.). Pesquisa-se a historicidade dos personagens, da narrativa e dos espaços a serem filmados. Uma gama de sentido é agregada, traduzida em cores, imagens de referência e texturas. Percebe-se o processo de desenvolvimento de uma estética visual, por meio de processos

¹³⁸ Orçamento, pagamentos de fornecedores, logística de retirada e devolução de objetos e montagem dos cenários.

¹³⁹ Pesquisa de materialidades disponíveis, móveis e objetos interessantes para contar a história, criação de combinação desses elementos para serem aprovadas pelo diretor de arte, escolha dos pequenos objetos e disposição desses itens em correlação no espaço cênico pra contar a história de acordo com conceito estético do diretor de arte.

¹⁴⁰ Muitas vezes o diretor de arte não tem tempo suficiente de formar o conceito antes da chegada de outros membros da equipe e então o processo se dá mais coletivamente, com colaboração de outros membros do departamento, como produtor de arte, cenógrafo, produtor de objetos e decorador de cena.

dialetizantes entre estéticas advindas da direção de arte, da direção e da leitura do roteiro.

A ambientação da cenografia faz-se presente pelo trabalho realizado pelo *decorador de cena* e equipe (do projeto) através da disposição da matéria no espaço cenográfico, de modo a construir uma narrativa tridimensional com aspectos subjetivos que compõe camadas da visualidade conceitual criada pelo diretor de arte. Para tanto, há de se acionar um estado de disponibilidade no olhar do profissional logo ao início do projeto audiovisual. É preciso estar poroso, disposto a encontrar um ponto de atravessamento entre olhares.

A dialética entre olhares permeia todo o fazer artístico do produtor de objetos e decorador de cena. Investigam-se brechas, reminiscências estéticas do olhar do profissional para encontrar-se dentro do olhar do diretor de arte e da estética da narrativa. Existem inquietações permeando o percurso que se faz entre o olhar e ato criador do decorador de cena ao encontro da narrativa e das informações estético-conceituais por entre as referências do diretor de arte.

Entretanto, a construção do espaço cênico não se faz só no mundo das ideias, num alinhamento de olhares e num lugar imaterial da criação. Ocupar um espaço de materiais que transmitam a visualidade das subjetividades, além das objetividades do personagem, requer uma disposição e energia de ação monumental. Para tanto, faz-se necessário que o profissional da criação material no espaço tridimensional envolva seu corpo e olhar. Há de colocar-se em experiência de mundo real, através de seu corpo para colocar seu olhar percorrendo as coisas do mundo.

Sendo assim, após processo intenso de estudo histórico, integrar olhares, absorver texturas, paleta de cores, paisagens-referência, entendimento da planta baixa do projeto, assim como da coreografia do personagem no espaço, o produtor de objetos¹⁴¹ se coloca no mundo imbuído de olhar constituído através de toda a troca e apreensão de outras faces de olhares aos quais terá que dialetizar pela curadoria dos objetos que existem disponíveis no mundo (virtual e real) que atravessa (ateliês, bazares, feira de usados, lojas, antiquários e acervos de objetos).

¹⁴¹ Para separarmos um pouco a produção de objetos da decoração de cena, pois em alguns projetos essas funções são desempenhadas por profissionais diferentes. Entende-se produtor de objetos o profissional que atravessa as ruas e lojas em busca de objetos disponíveis no mercado para compor o cenário e para compor o personagem. Esse profissional é um curador de objetos disponíveis no mundo para criar a narrativa no espaço cênico do filme. Nesse caso, apresenta suas ideias para o diretor de arte e o diretor que aprovam ou não suas escolhas.

Pontue-se que, na grande parte dos projetos de ficção, a produção de objetos é feita pelo decorador de cena ou por membros da equipe da decoração de cena, pois o processo se espirala em atravessamentos de processos. Ao mesmo tempo que a etapa acontece de colocar o olhar na rua, buscando coisas no mundo para contar a história, compor os personagens e os cenários; o decorador de cena busca colocar seu corpo em pesquisa de sensações e informações visuais da vida real que dialetizem com a materialização almejada.

Há uma nova busca, agora pelo material estético humano, nas coisas que estão no mundo real e que fazem parte do tecido cultural a ser representada no espaço cênico. O produtor de objetos e decorador de cena incrementa seu repertório, ao atravessar os espaços reais específicos que precisam ser reconstituídos ou retratados, tais como, hospitais, presídios, cortiços, com visitação a lugares a serem retratados, bem como realiza entrevistas com especialistas sobre a época a ser retratada, profissionais da área e habitantes da realidade a ser representada. Esse processo de vivência atravessando espaços e conversando com pessoas que os ocupam, adiciona mais uma camada de sensibilidade ao olhar do profissional. Toda a vivência que se origina no corpo, cria disparadores internos, o profissional emociona-se, tem afetos, apegos, acessa campos internos, aciona sua sensibilidade de modo a encontrar-se com os materiais para nova materialidade da narrativa plástico-visual.

Após toda essa investigação, reflexiva, sensível e corporal em dialética (abertura relacional diria Merleau-Ponty) com o olhar conceitual do diretor de arte, há uma materialização da decoração de cena. Faz-se a composição conceitual em materialidades do espaço cênico com um ser em corpo envolvido por muitos processos, seja eles de ordem artística, sensível ou prática.

Após situar acima minha poética, bem como a forma que ela se cumpre, percebo que, através de toda a minha trajetória profissional, frequentei muitos mundos (fazendo muitos filmes, contando muitas histórias) e pude trabalhar e desenvolver bastante o olhar e a percepção de universos sensíveis. Quando se constrói narrativas tridimensionais, universos visuais e sensoriais, se aprende a dizer sem palavras, contar com o vazio e dar a ver o que não se enxerga com os olhos.

E, talvez, por isso a curiosidade em ver o que estava sendo visto por Daunt ao transbordar em visualidade tão potente na linguagem do manuscrito. A materialidade do diário e o atravessamento do espaço que o autor criou tornou-se chave fundamental de pesquisa de (in)visibilidades de outras ordens sensoriais. A pesquisa

permitiu novas imagens dentro do sujeito de modo a gerar mais camadas de conhecimento pelo olhar.

Minha intimidade e prática com uma metodologia de criação que se faz em coletivo, em dialética, criando pontes, furando bolhas de referências estéticas e operacionalizando a ponto de materializar uma imagem em dialética a uma idealização de um mundo em abstração deflagrou a possibilidade de implicá-la ao objeto de estudo. E há muitas movimentações, permeando esse processo de criação da decoração de cena e produção de objetos que são criativas e reflexivas e são disparadas pela vivência do processo artístico, em modo de pesquisa aberta e disponível (dialética “pontyana”). Percebo que há pontos de contato com as ideias de Didi-Huberman acerca da mudança necessária (que vimos anteriormente) tanto de metodologia como de postura do historiador da arte frente ao objeto estudado.

Nossa investigação se deu sobre algo que está dado por entre as camadas de visualização de um escrito de memória e que teria ali possibilidade de entrevermos uma sensibilidade dada pelo olhar do autor. Algo que está na iminência de revelar um campo sensível do autor em experiência senciante com o mundo. Para isso, precisamos criar formas de investigação. Percebo que sem intencionar, acabei trazendo em mim o lado artístico e corporal do pesquisador que faz produção de objetos e decoração de cena. A forma rasgada de abordagem ao objeto desta pesquisa, se deu por jogar luz às movimentações teórico-criativas que fazem parte da metodologia dialetizante e artística do *produtor de objetos que faz a decoração de cena*, possibilitando que haja um deflagar do olhar estético na linguagem do escrito de Daunt.

Algumas nuances surgiram ao criar um exercício acadêmico: um lugar fulcral para que a pesquisa se realize, no qual a pesquisadora pôde se assumir como pesquisadora-artista. “Na atualidade, o pesquisador da arte é também artista... Afinal, a pesquisa em arte reproduz aspectos intrínsecos ao seu objeto, ou seja, se constitui com a arte (...)” (ARANHA e OLIVEIRA, 2016, p. 11), ao trazer, com a pesquisa, reflexões, interpretações, significados e olhares. Esse tipo de pesquisador precisa desvelar e entrar nas camadas do objeto arte. Ao adentrá-las, há de criar olhares, conceitos, proposições e, portanto, novas obras. A perspectiva do pesquisador o movimenta e também a obra.

Entende-se que um artista-pesquisador é um buscador de cercanias reflexivas para o seu gesto criador. O pesquisador-artista é um estudioso do campo escolhido;

ali promove movimentações criativas em torno dos conceitos, gera reflexões aliadas à experiência criativa acerca do objeto pesquisado.

Ao interrogar o objeto, uma imagem desenha-se e inquieta o pesquisador que procurará encontrar essas tensões cifradas que a constituíram. Essa tensão dialética e estética que se constitui no pesquisador é um movimento subjetivo que implica em movimentar suas camadas perceptivas que destacam as compreensões habitadas pelo corpo-reflexivo na experiência vivida, constroem interpretações das dimensões alcançadas para constituir linguagem. A tensão dialética, apresentada na cisão do ser afetivo e racional ao observar uma obra, instiga ao diálogo, ilusoriamente espiritual, no qual forma-se um devir ao se abrir a uma intuição, uma mensagem da dimensão da percepção, algo quântico (**Fig.38**). Algo que estimule desprender-se da lógica e da razão.



Figura 38. Fotomontagem: *Pareando olhares*. 2023. Criação: Juliana Di Grazia Costa

Olhar a imagem e ver algo além, dilatá-la e capturar seus ecos; percorrer com os olhos o objeto arte, visualizando uma reminiscência até então, não percebida: é uma abertura à contemplação de um objeto artístico por um “através” da razão e irrazão (ARANHA e OLIVEIRA, 2016), aquilo que fala de nós mesmos quando nos deparamos com uma obra. Há um estado de disponibilidade e abstenção de rigidez

postural que se faz necessário no processo: acionar as sensibilidades do pesquisador de modo que suas inquietações possam emergir em reflexões e criações visuais. Didi-Huberman convida ao pesquisador “sujar as mãos de mundo”. Após todas essas reflexões queremos oferecer uma camada a mais... Talvez seja interessante que o pesquisador coloque o seu corpo ali, acionando outros campos na pesquisa.

O presente processo de pesquisa nos fez acordar para a noção de corporeidade: o corpo do mundo, das coisas do mundo, o corpo do ser, o corpo da pesquisa e o corpo do pesquisador na ação investigativa (**Fig.39**).



Figura 39. Registros de dentro da propriedade de William J. O'Neill Daunt.
Imagens: Juliana Di Grazia Costa, 2017¹⁴².

Ao encararmos o objeto da pesquisa como um corpo ativo, talvez fosse possível revelar a expressão desse corpo ao invés de expressar esse corpo decodificado pela capacidade reflexiva de encaixe teórico-referencial do pesquisador. Penso que a ideia de Merleau-Ponty, acerca do ser em corpo no mundo, traz elementos importantes para conectar ao pensamento de Georges Didi-Huberman, quando refere-se criticamente aos (métodos de) estudos das imagens pelos historiadores da arte. Didi-Huberman defende que o objeto é vivo, olha de volta ao espectador e o academicismo, o pensamento cartesiano, dualista, bem como a iconologia, seriam métodos eficazes apenas para traduzir a imagem em símbolos,

¹⁴² Kilcascan Castle, Cork.

resoluções engessadas e que apenas essas formas de pesquisa teriam grande potencial em “matar” o objeto num aprisionamento conclusivo esperado e aceito pelos estatutos das artes.

Concluimos que Merleau-Ponty e Didi-Huberman, cada qual a sua maneira, através de seu percurso teórico-exploratório, chegam num denominador comum, ou seja, o objeto a ser investigado tem campos em si ao qual o pensamento dualista cartesiano não dá conta de revelar. Há algo vivo do outro lado. Algo invisível, algo latente, cintilando que haveríamos (aos filósofos) deixar vir à expressão (vai dizer Merleau-Ponty) livre das amarras de um olhar que enxerga sob as lentes sujas do academicismo (vai dizer Didi-Huberman).

Merleau-Ponty aponta o corpo relacional, reflexivo e perceptivo como elemento central para sentir o mundo, relacionar o mundo, vê-lo, estar ali e então, reflexioná-lo. Didi-Huberman convida o historiador da arte, como pesquisador, a mexer-se, estar aberto ao encontro de outras faces do objeto (imagem). O autor usa uma frase inspiradora que traz o corpo para a reflexão. “Sujemos a mão de mundo”. Tragam para o composto do olhar do pesquisador da arte, a imundice bagunçada e caótica e contraditória na qual o ser e o mundo se compõe também. Penso que o autor se refere às movimentações teórico-reflexivas não praticadas, como a inclusão do anacronismo, a observação de pontos desvalorizados que compõem as imagens, a potência do negativo, a rasgadura dos sistemas, o atravessamento da tese na antítese e da antítese na tese. Didi-Huberman sugere que investigar um solo com ações não usuais seria como fertilizar esse solo de outras vitaminas para que emergissem ali fungos e brotos impensados. Apesar dessas sugestões sobre as formas de se pensar o objeto pesquisado, chamo a atenção ao corpo que se “suja de mundo”, que se engordura das cifras invisíveis nas materialidades do mundo. Colocar o corpo literalmente aberto a sentir e encontrar pontos de contato com elementos concretos do que se apresenta ao longo da resolução do problema.

Para a pesquisa, concluimos que a pesquisadora *sujou* a mão nas folhas do manuscrito, bem como a pesquisa *engordurou-se de fenomenologias*.

Embora caminhe-se, cada vez mais, para um mundo virtual, é mister observarmos que tudo se apoia na materialidade do mundo e do humano. E este mundo é, até o presente momento, o planeta Terra e sua composição natural, bem como sua composição de materialidades feitas pela humanidade apoiadas no tempo, gerando a paisagem-mundo.

Sujar as mãos de mundo na estrutura do academicismo, no qual o conhecimento intelectualista ainda seria considerado um “auge elegante do poder”, pode ser algo não digno do que se entende como uma estrutura eurocêntrica do conhecimento. Entendo que sujar as mãos de mundo, implica um corpo subjetivo e reflexivo. Penso ser fundamental um corpo objetivo e perceptível, um corpo ativo em gesto criador dialetizante pronto e disponível para enlamear-se e depois limpar-se ou deixar a lama secar craquelar e cair. Processos esses malvistas, afinal de contas. O intelecto é considerado limpíssimo, claro, iluminado, idealmente perfeito. Já o corpo é tão vergonhosamente perecível, mas tão ancestral, básico, fundante, tão próximo a nossa/sua origem.

Não há como abarcar todas as ideias, novas interrogações, reflexões e percepções que veem neste processo incrível que foi essa caminhada inquieta, apaixonada, interrogativa, criativa e reflexionante no mestrado. Porém, não há como abster-me de uma posição política, após todo esse processo. Percebo uma atmosfera leve e fecunda em movimentação em direção a repensarmos os postulados colonialistas e neoliberais no campo do saber institucionalizado. Pensar e movimentar o corpo criativamente em busca do conhecimento pode ser efetivo para que consigamos num futuro, rever algumas estruturas da produção do conhecimento que visivelmente estão enrijecidas.

O pesquisador da arte sustenta a estranheza robusta e revestida pela experiência de percorrer, com o corpo e com os olhos, sem escorregar na alienação da necessidade acadêmica estruturalista das fundamentações e explicações. Ele precisa se posicionar em ato criador expressivo, do contrário, a experiência possível no atravessamento de um percurso, feito com o objeto, para o objeto e no objeto estudado, estaria condenada à não existência.

Compreendemos que a ideia do pesquisador se abrir a experimentar uma fé perceptiva de modo a auxiliá-lo a acionar uma postura de observação ativa, aliada às ações corporais criadoras/criativas, adiciona novos itens visuais ao alcance dos *olhos*¹⁴³ do pesquisador, uma vez que se utiliza de seu campo estético-criativo. O repertório do tecido cultural de cada pesquisador engordura-se de novas cifras vindas do campo experienciado. E o resultado disso é uma experiência de corpo robusto que acarpeta e oferece acesso a novos lugares do conhecimento (**Fig.40**).

¹⁴³ Não necessariamente os olhos de visão orgânicos. Olhos que vislumbram imagens e composições de imagens sensíveis vindas da disponibilidade e da sensibilidade do observador.



Figura 40. Vídeo: *Feche os olhos e veja...* 2019. Criação: Juliana Di Grazia Costa¹⁴⁴

¹⁴⁴ <https://youtu.be/xCDqDelqib4>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

DAUNT, W.J. O'Neill. **Ireland and her agitators. Historical Collection from the British Library.** Fac simile, printed by Amazon, 2016.

DAUNT, W.J.O' Neill. **A life spent for Ireland: selections from the journals of W.J. O'Neill Daunt Shannon:** Irish University Press, 1972.

JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT. From Sept. 12, 1842, to March 9, 1888. With an appendix containing copies of letters to Daunt from various persons including Smith O'Brien, Mitchel, Gavan Duffy, Aubrey de Vere, Cardinal Newman, W. E. H. Lecky, and others, 1848 – 1891.

Cursos

DE CARLI, Anelise. **Como permanecer no dilema: introdução ao pensamento de Didi-Huberman,** realizado na APPH - Associação de Pesquisas e Prática em Humanidades, em março de 2021.

MOURA, Alex de Campos. **História da Filosofia Contemporânea (o visível e o invisível: um diálogo entre Hannah Arendt e Merleau-Ponty),** disciplina realizada no Departamento de Filosofia, na FFLCH USP, 2022.

Livros, artigos e dissertações

AGAMBEN, G. **Gosto.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

AJZENBERG, Elza (org.). **Interfaces contemporâneas.** São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007.

ARANHA C.S.G e PINHEIRO, C. Estudos (e projetos) da paisagem: por uma perspectiva fenomenológica. In: ARANHA, C.S. G e IAVELBERG, Rosa (org.). **III Simpósio Internacional Espaços da Mediação: a arte e suas histórias na educação.** São Paulo: PGEHA USP, 2016.

ARANHA, C. S. G. **Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade.** São Paulo: UNESP/ Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ARANHA, C.S.G. e OLIVEIRA, A. M. Olhar interdisciplinar: uma revisão sobre a construção do conhecimento atual. In: SILVA, D.M (org.). **Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura.** São Paulo: PGEHA, 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Klee, a Utopia do Movimento. **Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH USP.** São Paulo, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- BARROS, Manoel. **O livro de pré-coisas**. São Paulo: Alfaguara, 2021.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução Zulmira Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. **Obras escolhidas**, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHARATI, A. e GRUYTER, Walter. Agents and audiences. **IX International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences**, Chicago, 1973.
- BLACKALL, H., e WHYTE, J. O'Connell, and the repeal party. **Irish Historical Studies**, Vol. 12, n. 46, 1960, p.139-143. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/irish-historical-studies/article/abs/oconnell-and-the-repeal-party/279638E1291F8B0CBBA2F6909F139A91>. Acesso 19 mai. 2023.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo, Martins, 2009
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Plenty or Nothing: Yves Klein's Le Vide and Arman's Le Piein. **Premises: invested spaces in visual arts. Architecture. and design from France, 1958-1998**. New York: Guggenheim Museum, 1998 (Exh, cat., ed, Bernard Blistene).
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÂMARA, José Bettencourt da. O corpo, metáfora da arte. In: **Expressão e contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- CARMO-NETO, Dionísio. **Metodologia científica para principiantes**. Salvador: Universitária Americana, 1993.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Col. Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, G. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA**, São Paulo: Objetiva, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. Aparecendo, desaparecendo, borboleteando. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998 a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998 b.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova. São Paulo: Editora Humanitas, 2015.
- DUFOURCQ, Annabelle. **Pensar e viver para além das categorias do real e irreal: Merleau-Ponty e o imaginário operante**. dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 9, n. 1, p.227-249, abril, 2012 <http://hdl.handle.net/2066/148899>
- FABRINNI, R. N. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- FERRAZ, Marcus Sacrini A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**, Campinas: Papirus, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli, São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- FRENCH, Robert & WILLIAM, Lawrence. **Kilcascan Castle, Ballineen**, Dublin: Co. Cork, 1865 (*National Library of Ireland - NLI*).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Tradução Sonia Salzstein, São Paulo: N1 Edições, 2018.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética das condutas**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GIANOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor**. São Paulo, Martins Fontes, 2021
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução Maria Bethânia Amoroso, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014b.
- HAMBURGER, Vera Império. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2014a.
- HAMILTON, Jaimey. Arman's system of objects. **Art Journal**, n.67, 2008.
- HOLLIS, Daniel Webster. **The history of Ireland**. Greenwood Publishing Group, 2001.
- HUCHET, Stéphane. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998 b.

- IMPARATO, Marcella. *Imagens e George Didi-Huberman*. São Paulo: PGEHA USP (dissertação apresentada ao Programação de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo), 2023.
- IZARRA, Laura. Prefácio. In. MUTRAN, Munira H. **A batalha das estéticas**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2015.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KELLY, Matthew. **Nature and the environment in nineteenth-century Ireland**. Oxford University Press, 05 Nov. 2019.
- LEWIS, Samuel. Topographical dictionary of Ireland. Disponível em: <https://www.logainm.ie/download/logainm.ie-a-topographical-dictionary-of-ireland-samuel-lewis.pdf>. Acesso 19 mai. 2023.
- MACAULAY, Donald. **The Celtic languages**. Cambridge University Press. 1992.
- MCCULLOUGH, Joseph. **A pocket history of Ireland**. Dublin, Gill Books. 2010.
- MICHAELIS DICIONÁRIO DE SINÓNIMOS**. São Paulo: Melhoramentos, 2016.
- MELO, Hygina Bruzzi de. **A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard**. São Paulo: Loyola, 1988.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza: curso do Collège de France**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução C. A. R. Moura. São Paulo, 2008
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a Imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez Editora, 2000.
- MURRAY, Peter. (editor). **Three centuries of Irish art**. Crawford Art Gallery Collection, Cork, Gando editions, 2014.
- Ó HEITHIR, Breadán. **A pocket history of Ireland**, O'Brien Press, 1989.
- O'REILLY, Brendan. **Who's who in Irish History**. Dublin: Collin Murphy, 2014.
- O'FARREL, Padraic. **Who is who in the Irish war of independence and civil war: 1619-1923**. The Lilliput Press; second edition, 1 Jan. 1997.
- O'TOOLE, Fitan; MARSHALL, Catherine e WALSHE, Eibhear. **Modern Ireland in 100 artworks**. Dublin, The Irish Times. 2016.
- OATES, P. B. e NOGUEIRA, M. B. **História do mobiliário ocidental**. Lisboa: Presença, 1991.

ODEBRECHT, S. **Projeto arquitetônico: conteúdos técnicos básicos**. Blumenau: Edifurb, 2006.

OLWEN, Georgina Laragy. **Urban Spaces in nineteenth-century Ireland**. Purdue, Jonathan Jeffrey Wright. Oxford University Press, 2018.

OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY. Disponível:

<https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095701899>. Acesso 01 nov. 2021.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROLNIK, S. **Com o que você pensa**. São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade. PUC/SP, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

TAMBINI, M. e MARTINS, C. S. **O design do século**. São Paulo: Ática, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Sites

<http://bibletrasufrj.wordpress.com/2011/11/11/partes-de-um-livro/amp>

<http://historyireland.blogspot.com/2010/?m=0>

<http://producaodeobjetos.carbonmade.com>

http://sources.nli.ie/Record/MS_UR_025366.

<http://thediaryjunction.blogspot.com/2017/04/the-irish-difficulty.html>,

http://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=1167

<https://abcine.org.br/site/decoracao-de-cena-producao-de-arte-e-de-objetos-encerram-segundo-dia-da-semana-abc-2021/>

<https://catalogue.nli.ie>

<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agdm/id/1276>

<https://davidrumsey.oldmapsonline.org/compare#map/82be39cf-afa2-560b-841f-8c379048d9f7>

<https://discovery.nationalarchives.gov.uk>

<https://historicalgeographiesofthecitycom.wordpress.com/2017/11/01/how-dublins-transportation-system-evolved-during-the-19th-and-early-20th-century/>

<https://irelandliteratureguide.com/>

<https://irishhistorichouses.com/category/kilcaskan-castle-county-cork/>

<https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095701899>

<https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/>

<https://www.buildingsofireland.ie>

<https://www.buildingsofireland.ie/buildings-search/building/20910814/kilcaskan-castle-kilcaskan-cork>

<https://www.cambridge.org/core/journals/irish-historical-studies/article/abs/oconnell-and-the-repeal-party/279638E1291F8B0CBBA2F6909F139A91>

<https://www.cinefrequencia.com/pagina-oficina>

<https://www.erudit.org/en/journals/memoires/2020-v11-n2-memoires05373/1070272ar/>

https://www.imdb.com/name/nm5039632/?mode=desktop&ref_=m_ft_dsk

<https://www.newspapers.com/article/55709693/part-2/>

<https://www.oughterardheritage.org/content/topics/transport/oughterard-and-connemara-travel-and-transport-to-the-19th-century>

<https://www.theirishstory.com/2014/03/06/transport-in-19th-century-dublin/#.ZF6CnuzMI6D>

ANEXOS

Versões originais transcritas por Helen Green¹⁴⁵

1. “The flight of time sometimes seems to me so rapid that I could almost fancy I feel it rushing like a palpable stream over my head.” (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p.135).
2. “In June 1845 I went to Scotland, and I subjoin a journal of a few of the occurrences of that year, compiled partly from contemporaneous documents and partly from recollection. It may be stated that in transcribing my journal into this volume from the small notebooks in which it was originally written, I have here and there added to the entries such incidents as memory recalled, and also such thoughts as occurred to me during the transcription. The language is in some cases altered.] august 1843”. (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p.49)
3. “The face of the land bears, to an intelligent observer, the impress of its history. There are those ancient and mysterious towers that tell us of a period of civilization so remote that its existence is indicated by little more than a dim tradition. There are the ecclesiastical and monastic remains. There are the castles, or rather the tall tower-houses, of the Irish chiefs and the contemporary English settlers; the number of these dismantled structures and the rude strength of many of them, tell an eloquent tale of rapine, insecurity, civil war, and confiscation. There are the larger and more stately domestic dwellings of the 16th and 17th centuries, such as the castle of Carrick-on-Suir; the magnificent though unfinished castle of Kanturk; Donegal Castle; Portum an House; and several others still remaining. There are the numerous costly, spacious, and substantial mansions of the protestant aristocracy of the 18th century; the period of] the greatest magnificence and power of the Irish protestant nobility and gentry, and the greatest depression (the protectorate of Cromwell excepted) of the Catholics. And there are the mansions erected during the present century, considerably fewer in number, and generally inferior in size and style to those of the preceding age. Commissioner Binns, travelling in Ireland in 1837, expressed his surprise at the large number of mansions which were then shut up or falling into ruin; and which Arthur Young in 1776 had noted as the seats of splendid hospitality and the centers of agricultural improvement. – I must not, in these hasty jottings of the external memorials of our history, omit to notice the ecclesiastical buildings. The “chapels,” as they are called, which have arisen over the face of the country from catholic piety and poverty, too often bear painful traces of the latter attribute of the congregations who frequent them. The protestant “churches” of the last century are almost universally unsightly oblong hulks; strongly built, however, and comfortably appointed. They have a sort of uncongenial physiognomy of their own. They seem to look strangely around them, as if conscious of being intruders. The buildings seem to typify the clumsiness,

¹⁴⁵ As versões traduzidas para o português foram realizadas pelo tradutor Sergio A. Pereira. O diário tem início em 1842 e se finaliza em 1888.

as well as the secular strength derived from human laws, of the system of which they are the temples; and they harmonize as little with the scenery in which they are placed as does that system with the people whom an evil fate compels to contribute to its support. They were coeval with a race of protestant clergyman now nearly extinct..." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 6)

4. 1st May. The country girls go out on this festival gathering druchdheens, or little white snails, which they set crawling on a plate, and they fancy their sweethearts' initials can be traced in the track made by the little reptiles. The influence of evil spridhs, shifris, and the whole tribe of fairies, warlocks, and caprapedes in general, is guarded against by placing a branch or two of sloethorn, now in flower, over the house door. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.117).
5. "May eve. This is a famous day for **pishogues** and superstitious observances. (...) We know so little of the occult powers and relations of matter and have seen so many material miracles performed by steam and electricity, that incredulity is somewhat staggered (...)" (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 116).
6. We have a horse which was foaled? on the 17th of March, and which, from that circumstance_my brother Tom called St. Patrick. My sister Catherine objected to bestowing on a horse the title of Saint. "Why", said Tom, "I never heard you object to calling the rector of Moragh Saint Lawrence; and if your conscience allows the application of the epithet to him, I don't see why you need scruple to give it to an innocent horse." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.96).
7. "If the invading Anglo-Norman power had established its imperial government in Ireland, a domestic center would thereby have been formed, around which in process of time all the elements of national strength would have gathered. The government, perforce of residence, would at least have become really Irish; precisely as the government of the Norman conquerors, perforce of residence in England, at last became really English. In our case, as in that of England, the irritations[[jdg1](#)] incident to conquest would have been slowly, but certainly absorbed into a general sentiment of nationhood. But the malign influence of a power external to our island has prevented the development and consolidation of this nation's strength." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 293)
8. "Read Carleton's Willy Reilly; a fine, rattling story of the penal laws. The country was in a state of chronic civil war; or rather of civil riot; for war is too dignified a name for the outrages of the time. I have a vague recollection of hearing from my grandmother Wilson how the house of her O'Feighery ancestors was sacked in some of the civil commotions, and how the family secreted plate, and rich hangings, in chests which were sunk in [[page 442](#)] some river" (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 116).
9. "Scott and I went to see the Register Office; a noble depository for the national muniments of Scotland. There I saw the original **Act of Union**; the charter of Scotland's lasting shame; the piece of worthless parchment in exchange for which she was forced to surrender her independent legislature I entirely agree with a writer in the Edinburgh News of the 16th ultimo, that

the sagacity and energy of Scotsmen would have secured prosperity to Scotland without any English union. I also hold with a writer in Blackwood for 1819, that the Union, “which kicked Scotland out of the circle of independent kingdoms, was anything but a charter of privileges or honors It is certainly paying a very poor compliment to the intellect of a nation to say, “As long as you are suffered to make your own laws, you cannot thrive. To tender your country prosperous, the supreme control must be taken out of your hands; your native parliament must be extinguished; and you must be handed over to the care of a foreign legislature which will look after your interests better than you can do it yourselves.” This is tantamount to saying, “You are fools, or knaves, or both” (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p. 104).

10. She was a good performer on the harpsichord and taught me the rudiments of music. She conversed with fluency, and with considerable elegance, and was at pains to enlarge my vocabulary from a very early period. I was her favorite and her pupil for many years of childhood, and I never can forget the affectionate punctuality with which, every morning after breakfast, she was wont to summon me to my daily tasks. She often excited me to study, saying, “My child, it behooves you to learn. I wish I could see you a fellow of Trinity College like your grandfather, and the rector of some such parish as Ardstraw.” (She little knew, when she indulged in this rectorial speculation, the strong catholic leaven, which from the earliest date had fermented in the heart of her young auditor!) “Your father’s property, poor man! Is little enough for himself. He is greatly encumbered, and whatever he has, he may live to enjoy it until you are an old man. What are you to do? You must rouse yourself and work. Admirable counsel; but, alas! not enforced with the rod, and therefore unavailing. And yet I loved, almost adored, the giver of that counsel (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p. 20).
11. My desire for the repeal of the Union, which I had formed in boyhood, was stimulated by her vivid narratives of the splendour of Dublin during the existence of a resident parliament. Those narratives were strong appeals to a young imagination. She described the brilliant society of that dazzling era; the magnificence of the entertainments; the blaze of rank and wealth that adorned the metropolis; the gaiety of the court; the glories of the memorable hour when, for once, the Irish aristocracy rallied at the head of the Irish democracy for the common laud of both. The Dublin of that day she delineated with the [\[1\]](#) lively touches which can only appertain to the narrative of an eyewitness. Then came the change, the black and dreary change – the Union – the extinction of the parliament, the decay of the metropolis, the death-like chill that struck the heart’s core of Ireland when Pitt and Castlereagh [\[1\]](#) had “Slipp’d the slave’s collar on, and snapped the lock” (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p. 119).
12. (...) The last entry for a considerable time is dated 29 August 1843[\[1\]](#) 29th. Adjourned meeting of the Association. O’Connell made a speech of defiance in reply to the anti-repeal bravado, which Ministers have put into the Queen’s Speech at the end of the session (...) But the exact amount of Queen Victoria’s sympathy with the Ministry is a problem not worth solving, since we will defeat them all, please God, and restore Ireland to the Irish, in de(sp)ite of a legion of Peels. [page 72] o’connells schame of a restored irish

parliament gives to the landed interest preponderating influences in that assembly. He proposes that the house of commons should consist of three hundred members – the original number - and that of these members 173 should represent the countis; and 127 the cities and borroughs. If the landlord were wise they would join him. This journal was suspended for the remaindai of that year, rest of that year, and for the entire whole year 1844, which was rendered memorable by the conviction of o’connel and a few of his fellow patriots by a packed? Jury. Their 3 months wrongly imprisonment and the several of the sentence by the house of lords. three months’ imprisonment of O’Connell and a few of his fellow patriots. During part of that period, I was busily engaged in the repeal agitation. In the summer and autumn, I passed several weeks at Fort Robert, where I occupied myself writing “Ireland and Her Agitators”. (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p.49)

13. 24th. (...) Relief committee today. – Sharp frost. – A dreary, miserable, Christmas season this. Want, woe, wailing, hunger, deaths from starvation right and left. Cummins of Cork found 200 persons near Skibbereen in a state almost of delirium from the pangs of hunger. Breaking in the door or a cabin, he discovered two frozen corpses half eaten by rats. December and yet, in the midst of all his misery there is no disturbance around us, and scarcely any theft. May God bless and relieve our poor people. Their patience is exemplary; it is wonderful. (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p. 81).
14. Visited the Palace Anne family. The portraits were all removed to a place of safety to preserve them from seizure when Mr. B’s affairs became desperate. The stately old mansion wears a desolate and poverty- stricken aspect. Ray says that he is amused at the financial embarrassment of the gentry of this neighborhood. At Fort Robert, Palace Anne, and Kilcaskan, the owners are as poor as rats. “But I really cannot pity you,” said he, “for not having the command of money, when you have plenty of beef, mutton, fowl, and vegetables gratis on your own domains.” – Debts, and interest thereupon, are ugly incidents in the life of a poor squire” (**JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p. 6**).
15. “29th. In the midst of sharp privations of various kinds; without a sufficiency of food for myself and my household; I this day rode to Clonakilty to borrow money at the bank to pay the tithe rent-charge to the protestant minister; whose religion, repugnant to me from its heresy and schism, is rendered yet more repugnant by its being made the pretext to wring from me the means which I vitally need for the sustenance of my family. I have sometimes dined on Indian meal porridge and sheep’s milk; sometimes on a pennyworth of rice and gone supperless to bed.” 29th march 1847 Of this I do not complain, for it is caused by the visitation of Providence. But the Established church is the visitation of man; it is a grievance inflicted on us by wicked human laws; and its exactions exasperate the terrible sufferings endured from the other calamity. Whilst crowds have been perishing around us, I do not suppose there has been a joint of roast beef the less on the rector’s table, or a bottle of wine the less in his cellar, on account of the famine. Will the system ever have an end? Quousque, Domine, Quousque?” (JOURNALS OF W. J. O’NEILL DAUNT, 1842, p.87)

16. 26th. I have this day recovered from an attack of sore eyes that lasted a fortnight, of which time a week was passed in great torture and total blindness. Such an incident is a useful bit of discipline to teach me that however I may grumble at my ordinary lot, yet that lot might be very much worse than it is, and my few enjoyments materially abridged or wholly destroyed. –Cricket on the Inch. When cricket was new here, I used to chronicle each cricket day. Now that cricket has grown customary I scarcely ever do so. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 120).
17. "...Sharp frost here. We have compromised the lawsuit with the McCarthys. The compromise costs me about £400, although my kind friend Mr. Grier did all that skill and kindness could prompt to protect me. The money I have received for my *Personal Recollections of O'Connell* has been all swallowed up. It was lucky that I had it. Matters might have been worse. The plaintiff gets nothing, or next to nothing, the law costs absorbing nearly the entire plunder. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 106).
18. "Doyle has sought for a publisher among the London trade for *The Wife Hunter*, and sought in vain. Were I capable of authorly vanity, I should not record such a mortifying failure. I think his illustrations exquisite. He thinks my narrative capital. Pity we cannot get the trade to admire us as much as we admire each other! Self love whispers that it is not so much the want of literary merit as the presence of a strong Irish feeling in every page of the book that renders it distasteful to the London publishers. I must now, having failed in Great Britain, try what I can do towards bringing it out in this land of beggary and black potatoes. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.194)".
19. "I have received a letter from Newby, the London publisher, which is worth quoting here, from the strong light it throws on the "identity of the two nations" which the union has established, the fusion of Ireland and England into one consolidated people. Here is the letter: - "Sir, – A lengthened absence from London has prevented the proper attention to your novel *Th O'Carroll of Castle Carroll*. My reader reports favourably of its literary merit, but the story being an Irish one makes it very doubtful of success; for there has been a decided objection on the part of the libraries to read or purchase novels when the scene has been laid in Ireland." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.119)
20. Priests, parsons, Tories, radicals, multitudinous gatherings of Repeaters, old castles and historic reminiscences – Ireland past and present. How I wish we had an Irish novelist who could give life, colouring, and embodiment to these materials. The vast mine of Irish romance is far from being exhausted. The stirring events of Irish history – the curious structure of Irish society, are alike richly fraught with those elements which form the best subjects for fictitious composition. The strange and unnatural antagonism which exclusive institutions have generated between the mass of the nation and a large section of the aristocracy – the political acerbities which circumstances force into unnatural prominence – the heaving and surging of perpetual discontent – the grasping of the national church revenues by an anti-national minority, who are sustained in this iniquitous appropriation by the power of England – the servility to England and tyranny at home that mark the conduct of the aristocracy – the wild hilarity of spirit that occasionally flashes out,

despite oppression and suffering – the unconquerable fidelity to the ancient faith that distinguishes five-sixths of the people – the internal divisions, fatal to Irish national strength, that proceed from a hundred causes – all these traits and circumstances combine to produce that variety of incident and contrast of character in which the novelist finds the best materials for his labours. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 88).

21. My paltry productions in the line of fiction possess very little invention. They all consist, except one, of odds and ends picked up here and there, and strung together on a slight thread of narrative. Hugh Talbot is the exception. I may truly say I invented it. I can scarcely say that I invented any other. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.132)
22. This cottage life has its pleasures; at least to me who love the Irish peasantry. It is pleasant in the evening to take my chair on the hearth among the group beneath the ample chimney; to listen to their rustic notions about politics; to note the mixture of simplicity and shrewdness in their characters; to make them sing old and new Irish ballads; and to mark the deep hatred of English misrule that festers in their hearts. A painter's eye would enjoy the effect of the firelight upon their countenances; I should like to see a sketch from the pencil of Maclise of the grey head of age and the inquiring face of youth shown by the capricious flashes of the gewsh upon the hearth. ***** (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.7)
23. 18th. Smith O'Brien is coquetting. I think he will be apt to come back, but it is foolish not to do so at once. – Tonight, I finished a re-perusal of Mrs. Radcliffe's *Mysteries of Udolpho*. Ought I not be ashamed to read over an old romance at this time of my life? When first I read it I was eight years old, and I remember being very much frightened at the adventure of Lady Blanche, her father, and St. Foix in the brigand's castle. Notwithstanding the lackadaisical sentimentality of Emily, the wearisome prattle of Annette, and the melodramatic over-doing of all sorts of horrors, there is merit enough in the book to make it a standard work of fiction. The descriptions of scenery are admirable, as well for their eloquence as for their pictorial distinctness. Some critics whose name I forget, finds fault with Mrs. Radcliffe's descriptions for being indistinct. On the contrary, I think they present very clear and well-defined pictures to the mind's eye. Were I an artist, there is not one of them from which I could not paint a landscape. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 81).
24. 11th October. Read *Uncle Tom's Cabin*. This is a work of genius. Mrs. Stowe is compared by some people to Dickens, but I don't think Dickens ever wrote anything so good as this. Dickens's characters strike me as mere fantoccini; managed with infinite cleverness, and made to say and do very clever and amusing things; and Dickens has an entertaining mannerism when it is not overdone; and his dialectic tricks are very funny and very original. But the whole affair is palpable mechanism; the wires are pulled, and the fantoccini move and talk; and their postures and words, although often admirable, betray the perpetual hand of the manager, and the perpetual promptings of his voice. Not so Mrs. Stowe. You forget the authoress in her book. Her characters are real men, women, and children; and her noble story has the same superiority over Dickens's works that reality has over the best puppet-show. This is said without disparaging

Dickens's great power of humour. One can laugh with great zeal at much of his comedy. But his pathos is often not much better than snivel. I cannot conceive anybody crying at anything he ever wrote, unless indeed Lord Jeffrey, who says that he cried at something of Dickens's, and whom we are bound to believe. The pathetic is much better hit off in Eva's death in Uncle Tom's Cabin; if, perhaps, we except the rather theatrical donation of the dying girl's curls to the sorrowing servants. That is, however, a small drawback from so much excellence, and Uncle Tom's closing scene is perfectly admirable. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 163).

25. "Read extracts in the newspapers from Lord John Russell's sketch of Moore the poet. I was once offered an introduction to Moore [1] by a warm admirer of his, Father Fitzgerald, who asked me to accompany him to the poet's lodgings, on, I think, the last occasion of Moore's visiting Dublin. I very stupidly refused; chiefly from a feeling of indifference to poetry. I am sorry that I did not see the brilliant little bard, who was indeed much more than a poet; his colloquial abilities were eminent; and he was the author of Captain Rock's Memoirs, a book in which wit and argument are exquisitely blended." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.176)
26. (...) As a poet, he is admitted by vastly abler judges than I am, to have been a first-rate artist. I can feel the beauty of his descriptions of the heavens at night, of a thunderstorm, and of St. Peter's at Rome. How humiliating to think that a writer who could touch the sublime could also descend to the execrable pothouse slang with which he jingles away in Don Juan! I candidly own that I could not read one of his longer poems through; and it is rather as man than as a poet that he excites my interest. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.219)
27. 3rd. A damp morning. Mass at St. Patrick's June has been dull and cloudy hitherto. Came home at nine; tugged at some of Byron's poetry and fell asleep over it. I wish I had the gift of appreciating Byron, but I find him unmanageable. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 154).
28. "...I cannot say I like the shackles of metre and rhyme. I think the best poetry bears the same relation to the best prose, that the motion of a man whose legs are fettered bears to the graceful or majestic walk of one whose limbs are free and unconfined. The poet seems to me to skip, or shuffle along with his metrical fetters encumbering his heels. This is doubtless very heterodox; and the judgment of the literary world being the other way, I must needs be in the wrong. I like some poetry well enough for its sentiments; perhaps for its association." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 109).
29. The possession of the catholic faith was vitally essential to my mental peace. I would infinitely rather have been a catholic peasant than a protestant monarch. The catholic sentiment nearly at all times strong and progressive, and now overwhelming, had grown up within my soul from almost the first dawns of reason. It was an integral portion of my mental existence. (...) I have given, now, the history of my feelings, which silent grew, and acquired force and vigour in the midst of protestant teachings; which resisted the influences of family ties and the fondest personal affections; and which finally impelled me to join openly what I had from

childhood loved in secret. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.174)

30. The catholic church extends over such a vast amount of both time and space, that there must needs be numerous offences and abuses justly chargeable against many of its professors and ministers. The objector has nothing to do but to make a list of these; dress them up in the worst colours, and then exclaim, 'There is popery for you!' Whilst he leaves unnoticed the numberless instances and evidences of genuine religion that are ever to be found where Catholicity exists. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.100)
31. The catholic church is the Irish church. The numbers who frequent them, however, have been very much thinned by the perpetual emigration. The government are doing their utmost to make Ireland uninhabitable. I do not doubt that one great merit of the Union in the opinion of our enemies, is its efficacy in driving the people out of the country. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.)
32. But the besetting fiend of Inertion; the disrelish for continuous activity; the slothful shrinking from all except fitful and desultory effort; neutralized every good resolution that from time to time my venerable monitress induced me to make. I must also say that I was mismanaged. A certain degree of discipline to which I never was subjected, is necessary in the case of most people to form habits of energetic industry. Such habits could not have been formed by the sort of sauntering life I led, and the scattered and capricious nature of my reading, for it could scarcely be called study; a few hours of French and the classics daily, and occasional perusal of the very miscellaneous remains of my grandfather's library. A boy in my position, and with slender patrimonial prospects, ought to have been placed in a shop, or a counting-house, or apprenticed to some profession. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 20).
33. September 12. John O'Connell and I left Dublin in the Mullingar fly-boat on our mission; John for the Connaught, and I for the Lenister agitation of the Repeal of the Union. Reached Mullingar in the evening, and were kindly received by the bishop of Meath. 13th. We arrived at the house of the bishop of Ardagh at Ballymahon. Good prospects of support at both places. We posted from Mullingar to Ballymahon in a miserable nutshell of a chaise, in which I could scarcely sit upright. John, being a little fellow escaped the inconvenience of deficient space. About halfway between Mullingar and Ballymahon we got out to walk down a steep hill. Looking back at our vehicle, we saw that it had broken down, and that two or three stout peasants were supporting it in an upright position by their united strength. The leather braces had jolted off the iron springs as soon as the wretched little carriage had lost the ballast afforded by the weight of its occupants. In reply to a scolding from John the driver defended himself by assuring us that the chaise could not possibly have given way so long as we continued to occupy it, as our weight would have kept the springs steady. John produced some rope; the springs were tied up, and we resumed our journey, the driver being fully of opinion that we had not a right to complain of any disaster that might happen to the carriage while we were out of it. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 1).

34. 10th May. (...) I have an excruciating abscess in my left hand, which is swollen to nearly thrice its natural size. The pain is excessive. I can scarcely journalize. – 18th. Sunday. Went to Dr. Gillman, who lanced my hand, and let off some acrid, sluggish humours, which had defied a week's hard poulticing. – 19th. Dr. G. came and lanced my hand again. He introduced his forceps under the skin to pull out decayed cellular tissue. The pain is great; but considering that we all deserve hell, any minor and terminable pain [page 178] must be deemed by comparison a mercy. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 178).
35. The intense pain of my hand begins to decrease; but Dr. Gillman cannot yet pronounce whether I may not lose my middle finger. Whatever I may lose or keep, one thing is quite certain – namely, that the punishment will be infinitely less than I deserve; and doubtless to know this, is in itself a great mercy. God gave me my hand; it has, alas! often offended him; and shall He not take it if He pleases? His will be done, and not mine. – 18th. The Enniskean priest and parson, O'Sullivan and Sherrard, visited me this week. The priest was escorted by two dogs, a cur and a terrier, that devoured a cake my sister had destined for tea. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.130)
36. Began barking oaks this day. I like every occupation connected with the woodlands, except felling an entire wood and laying bare the ground. At present I am only barking thinnings picked out here and there where the trees are too crowded. It is pleasant to poke about in the glen, and to hear the dash of the tiny waterfall some twenty yards beneath my feet, while I mark the oaks destined for the axe – thence to pass to the north brake marking trees, and amuse myself fancying a resemblance between it and Bocaccio's tangled brake in the tale of Sigismunda and Guiscardo – thence to poke into every corner of my diminutive territories in which an oak can be spared, "chewing the end of sweet and bitter fancy", and thinking over the past times and scenes recalled by every inch of the place. There is a bank of the south side of the road now covered with beech and firs, on which my brother Tom and I used to stretch ourselves at full length in the hot summer days of 1824, reading old novels, trying sometimes to steal on a snipe in the nest, and watching the progress of an excavation made by my father for an artificial lake which he never finished. Apropos of that; the excavation is made, a few pounds would turn the stream into it, and dam up its lower extremity; a sheet of water would look beautiful among the little wooded knolls that surround the spot; so that Achilles, if gifted with a taste for the picturesque and with means to gratify it, may perhaps hereafter complete that lake his grandfather began. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 320).
37. 10th. Friday. Left Dublin at seven o'clock a.m. for the Queen's County, on the renewed provincial agitation of Repeal. The autumnal tints have begun to variegate the dark green of the beech. There is a brisk gale from the west that sways the boughs of the old trees. The broad masses [Office1] of foliage, kept in constant motion by the wind, are partially shadowed from the western sun by the large heavy rain-clouds which still drift over the heavens. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p. 73).

38. We passed the old tower of Sragh; another of the haunts of my boyhood, where I often had climbed to the highest loophole to see the deer wandering in the glades of Charleville Forest. (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.3).
39. When the boat passed the old castle of Ballycowen, I felt an interesting revival of some youthful memories. I had often, when a child, read the inscription over the entrance, "This house was built by Sir Jasper Herbert and Dame Mary Finglass, in the year 1626". Under the arms paly of the Knight and Dame had been the motto, "By God of might, I hold my right." An eccentric inhabitant of Tullamore named Briscoe, who claimed kindred with the founder of the castle, picked the stone with the arms and inscription out of the wall and transferred it to his fireside; thus, destroying a large share of the antiquarian interest of this fine old ruin. The castle was battered by the cannon of Cromwell from the heights of Scragg an. Miss Maria Stepney of Durrow once told me the Herberts of Ballycowen were her father's ancestors (...)." (JOURNALS OF W. J. O'NEILL DAUNT, 1842, p.3).