



História da Historiografia: International  
Journal of Theory and History of  
Historiography

E-ISSN: 1983-9928

historiadahistoriografia@hotmail.com

Sociedade Brasileira de Teoria e História  
da Historiografia

Wright Cardoso, Eduardo

Presentificando a natureza: os enunciados descritivos da paisagem nacional como efeitos  
de presença na escrita da história oitocentista

História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography,  
vol. 5, núm. 8, abril, 2012, pp. 107-125

Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=597769696007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Presentificando a natureza: os enunciados descritivos da paisagem nacional como *efeitos de presença* na escrita da história oitocentista\*

Presentifying nature: the descriptive enunciations of the national environment as *presence effects* in the writing of the nineteenth-century history

---

**Eduardo Wright Cardoso**

Mestrando

Universidade Federal de Ouro Preto

edowc@yahoo.com.br

Rua do Seminário s/n

35420-000 - Mariana - MG

Brasil

---

## Resumo

Este artigo investiga a dimensão escriturária da historiografia nacional oitocentista. Com esse fim, selecionei como objeto de pesquisa os procedimentos descritivos inseridos nas obras historiográficas. Essas descrições, acredito, podem ser exploradas como tentativas de presentificação, posto que revelam o anseio de colocar o objeto descrito sob os olhos do leitor. Trata-se de uma estratégia que participa da própria construção do argumento historiográfico. Assim, creio ser válido interpretar esse anseio a partir da epistemologia da *produção de presença*, tal como a estipulou Hans Ulrich Gumbrecht. Para ilustrar o argumento, valho-me da descrição do Rio de Janeiro elaborada por Francisco Adolfo de Varnhagen e inserida na *História geral do Brasil* (1854-1857).

107

## Palavras-chave

Historiografia brasileira; Escrita da história; Francisco Adolfo de Varnhagen.

## Abstract

This article investigates the writing of nineteenth-century national historiography. For this purpose, I selected as object of research the descriptive procedures included in the historical works. These descriptions, I believe, can be exploited as attempts of presentification, as they reveal the desire to place the object described before the eyes of the reader. It is a strategy that involved the construction of the historiographical reasoning. I interpret this desire through the epistemology of *production of presence*, as stipulated by Hans Ulrich Gumbrecht. To illustrate the reasoning, I analyze Francisco Adolfo de Varnhagen's description of Rio de Janeiro, as part of the work *História geral do Brasil* (1854-1857).

## Keywords

Brazilian historiography; History writing; Francisco Adolfo de Varnhagen.

---

Enviado em: 9/6/2011

Aprovado em: 2/8/2011

---

\* Esta pesquisa tem apoio financeiro da Capes.

Três anos após a publicação da *História geral do Brasil*, principal produção do historiador brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen, o geógrafo francês Armand d'Avezac divulga, no *Boletim da Sociedade de Geografia*, de Paris, sua apreciação acerca da obra. Em exame judicioso e extenso, d'Avezac censura o ponto de vista adotado pelo historiador, aborda questões políticas e ainda critica os enunciados descritivos elaborados por Varnhagen (D'AVEZAC 1857, p. 121). Habitado às polêmicas, o historiador não hesita em responder minuciosamente ao geógrafo (VARNHAGEN 1858). Além disso, no prefácio ao segundo tomo da *História geral do Brasil*, de 1857, ao tratar do estilo adotado, o historiador retoma a questão sobre as descrições:

Longe estávamos porém com isso de significar que, em alguns casos como na descrição do Rio de Janeiro, por exemplo, não nos esforçaríamos para elevar, e até para empolar o estilo, a fim de pintar com mais verdade esta verdadeiramente empolada paragem da terra, ou que em outros não consentiríamos que os períodos saíssem aquecidos com o calor da convicção ou do patriotismo ou de qualquer outra paixão nobre, e repassados do nosso modo de sentir na presença de sucessos, que fora necessário ser de pedra uma pessoa para não se comover (VARNHAGEN 1857, p. XIII).<sup>1</sup>

108

O excerto permite vislumbrar um modo característico de conceber aquilo que Paul Ricoeur denominou de fase *literária* ou *escriturária* da historiografia (RICOEUR 2007, p. 148). De fato, Varnhagen advoga uma escrita da história elevada, dotada de um estilo empolado, ou seja, enriquecido, a fim de obter uma pintura mais verdadeira. Além disso, esta instância fundamental do ofício histórico pode – e deve – transparecer as emoções e os sentimentos do próprio historiador. A descrição de uma paisagem comovente, como no caso do Rio de Janeiro, deve igualmente sensibilizar o leitor.

Este artigo almeja, pois, investigar justamente a dimensão escriturária da historiografia oitocentista. Com este fim, selecionei como objeto privilegiado de pesquisa os procedimentos descritivos inseridos nas obras historiográficas. Essas descrições, acredito, podem ser exploradas como tentativas de presentificação, posto que revelam o anseio de colocar o objeto descrito sob os olhos do leitor. Assim, creio ser válido interpretar esse anseio a partir da epistemologia da *produção de presença*, tal como a estipulou Hans Ulrich Gumbrecht.<sup>2</sup>

O artigo encontra-se dividido em três partes. Inicialmente, esboço algumas considerações sobre a relevância do enunciado descritivo em tipos discursivos diferentes como a literatura e a história, e abordo as implicações da introdução

---

<sup>1</sup> Ressalto que procurei atualizar a grafia na reprodução de todas as fontes deste artigo. Para as referências em outras línguas, utilizei uma tradução livre.

<sup>2</sup> É imperativo apontar, contudo, que Gumbrecht elabora a *produção de presença* para o período contemporâneo. Empregar esse modelo para ler o século XIX e a produção de Varnhagen implica, reconheço, em riscos que tentarei contornar a partir de uma apreensão seletiva da proposta em questão. Acredito, no entanto, que a utilização da epistemologia gumbrechtiana revela-se produtiva ao permitir demonstrar como o enunciado descritivo, ao destacar a presença da paisagem, participa da construção do argumento historiográfico.

do descritivo na narrativa. Em seguida, tenciono expor a formulação da *produção de presença* de Gumbrecht a fim de combiná-la com o desejo de presentificar que perpassa a escrita da história durante o século XIX. Isso leva à última seção, na qual objetivo ilustrar esse argumento a partir da descrição do Rio de Janeiro, elaborada por Varnhagen e inserida no tomo inicial da *História geral do Brasil*.

## Descrição

De acordo com Philippe Hamon, o discurso denominado de clássico, isto é, as elaborações de gramáticos e teóricos dos séculos XVII e XVIII, tendeu a conceber a descrição com desconfiança. O procedimento foi caracterizado inclusive como a negação da literatura (HAMON 1993, p. 14). Essa apreciação, no entanto, não é generalizada. Enquanto no campo das letras e do discurso poético o descritivo é condenado, nos relatos de viagens e nas narrativas científicas, o procedimento desempenha um papel fundamental. Assim, a despeito das ressalvas, a descrição é inerente ao gênero da literatura de viagens, como se percebe no *Grande Dicionário Universal do século XIX*:

Na prosa, o [gênero descritivo] não deveria subsistir senão nas obras nas quais ele realmente tem uma razão de ser, ou seja, nos livros de viagem. MM. Theophile Gautier e Fromentin, o primeiro sobretudo, produziram nesse gênero obras notáveis pelo pitoresco do desenho, pelo brilho da cor, pela segurança do toque [*la sûreté de la touche*], pela escolha das expressões e pela apropriação dos termos (LAROUSSE 1870, p. 540).

109

No final do século XVIII e no início do XIX, contudo, o descritivo começa a ser concebido de forma diferenciada mesmo no campo da escrita literária. De qualquer forma, Hamon lembra que essa reavaliação estava defasada em relação a outros discursos, como a narrativa científica (HAMON 1993, p. 26). Buffon, por exemplo, no século XVIII, já advogava que a descrição era o meio e o objetivo da sua “disciplina”, a história natural (HAMON 1993, p. 27). Nas suas palavras:

A descrição exata e a história fiel de cada coisa é, como havia dito, o único objetivo que devemos buscar. Na descrição devemos considerar a forma, o tamanho, o peso, as cores, as situações de repouso e de movimento, a posição das partes, suas relações, sua figura, sua ação e todas as funções exteriores, e se possível, agregar a tudo isso, as partes inferiores; a descrição será então mais do que completa [...] (BUFFON 1749, p. 29-30).

Assim, mesmo com as restrições que o procedimento descritivo enfrenta em variados tipos discursivos, na escrita da história seu emprego é fundamental. Essa relevância enseja questionamentos: qual o efeito da descrição no texto? O que, afinal, seu emprego proporciona? Para Hamon, toda descrição estabelece um pacto de comunicação, ou seja, seu aparecimento provoca a criação de uma nova expectativa, uma nova associação de leitura (HAMON 1993, p. 37).

A relação se estabelece porque o descritor se coloca como conhecedor das coisas (em uma descrição realista ou enciclopédica), conhecedor de seu texto (nas descrições prospectivas ou recapitulativas), ou mesmo como conhecedor de outros textos (no caso de descrições irônicas) (HAMON 1993, p. 38). Dessa forma, o agente descritor cria uma figuração específica cuja existência irá produzir o “fazer-crer” persuasivo, ou seja, a partir desse pacto o leitor poderá crer na fidelidade da descrição. O acreditar, então, é antes resultado do agente que descreve do que objeto descrito (HAMON 1993, p. 39).

O pacto também é um fator que distingue a descrição da narração.<sup>3</sup> Cada procedimento produz, assim, uma expectativa específica.<sup>4</sup> Conforme Hamon, no descritivo o horizonte de espera se deposita nas estruturas semióticas de *superfície*, isto é, na estrutura lexical e não na armadura lógico-semântica do texto.<sup>5</sup> Isso faz com que a técnica demande uma memória diferente daquela exigida pela narrativa: trata-se antes de *reconhecer* do que de *compreender*.<sup>6</sup> A descrição pressupõe, então, uma competência de verificação, enquanto a narração reivindica a capacidade de modificação (HAMON 1993, p. 41). Hamon resume:

*Reconhecimento* (do saber comum) ou *aprendizagem* (de um saber novo) seriam então duas atividades do descriturário [o receptor da descrição] que se poderia opor à *compreensão* que demanda a estrutura narrativa [...]. Tratam-se, antes, de questões dominantes de cada modo do que de oposições irreduzíveis (HAMON 1993, p. 42).

## 110

Dessa forma, o enunciado descritivo demanda a memória e o reconhecimento do leitor. O naturalista bávaro Karl von Martius parece concordar. Na sua dissertação acerca de *Como se deve escrever a história do Brasil*, premiada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Martius sustenta:

<sup>3</sup> Essa oposição, contudo, é moderna. Na antiguidade, informa Perrine Galand-Hallyn, os retores gregos e latinos não buscavam estabelecer distinções entre a descrição e a narração (GALAND-HALLYN 1994, p. 324).

<sup>4</sup> Molino fornece uma perspectiva diferente. Para o autor, ainda hoje, não há oposição entre esses dois procedimentos (MOLINO 1992, p. 376).

<sup>5</sup> Em outras palavras, a expectativa na descrição reside antes na superfície do que na profundidade. A partir dela, creio ser possível defender que o descritivo, para utilizar a partição proposta por Gumbrecht, participa antes da *cultura de presença* do que da *cultura de sentido*.

<sup>6</sup> Por outro lado, é imperativo recordar que tratam-se de dois tipos estruturais que interagem perpetuamente. Afinal, há sempre descrição dentro da narração e narração dentro da descrição. São, enfim, duas tendências textuais que não podem ser encontradas de modo perfeito (HAMON 1993, p. 91). Há, contudo, perspectivas, como a de Lukács, que tendem a acentuar a distinção entre os dois modos. A análise do crítico, não obstante, parece imobilizada no tempo. O teórico húngaro retoma antigas prescrições em relação à descrição de forma a censurar sua utilização. Mesmo assim, Lukács reconhece que todo escritor descreve (LUKÁCS 1966, p. 177). A descrição surge no momento em que a composição épica perde espaço (LUKÁCS 1966, p. 187). A oposição entre ambos define a própria descrição. Assim, o épico situa suas ações no passado e, ao narrar retrospectivamente, fornece um sentido compreensível para o leitor (LUKÁCS 1966, p. 189). A descrição, ao contrário, é realizada no presente, pois é a partir de um objeto visualizado que ela se constitui (LUKÁCS 1966, p. 190). Com isso, o procedimento é uma espécie de mero relato de costumes. Isso o torna superficial porque o afasta do princípio épico de seleção dos acontecimentos (LUKÁCS 1966, p. 191). Essa ausência de critérios seletivos faz com que o descritivo não reconheça a distinção entre o importante e o desimportante. Isso é perceptível na autonomização dos detalhes, que tem consequências desastrosas para o relato (LUKÁCS 1966, p. 193). O detalhamento, enfim, é incapaz de produzir uma representação verdadeira do objeto descrito (LUKÁCS 1966, p. 196).

No que diz respeito aos leitores em geral, deverá lembrar-se em primeiro lugar que não excitará nenhum interesse vivo, nem lhes poderá desenvolver as relações mais íntimas do país, *sem serem precedidos os fatos históricos por descrições das particularidades locais da natureza*. Tratando o seu assunto, segundo este sistema, o que já admiramos no Pai da história, Heródoto, encontrará muitas ocasiões para pinturas encantadoras da natureza. *Elas imprimirão à sua obra um atrativo particular para os habitantes das diferentes partes do país, porque nestas diversas descrições locais, reconhecerão a sua própria habitação, e se encontrarão, por assim dizer, a si mesmos* (MARTIUS 1973, p. 400, grifos meus).

Tal como Varnhagen na citação precedente, Martius também defende uma descrição particularizada da natureza. O procedimento, como se percebe, deve anteceder a narração dos eventos e fatos históricos. Essa necessidade também será ressaltada por Varnhagen, como tentarei demonstrar. Destarte, a escrita da história adquire uma formulação específica e permite ao leitor, por meio dessas pinturas da natureza, reconhecer o território de sua nação, como se a própria paisagem estivesse diante de seus olhos. A noção de pintura, aliás, reforça a dimensão visual inerente ao descritivo. Como se constata a partir das acepções do termo nos dicionários dos séculos XVIII e XIX, descrição expressa uma pintura elaborada a partir de palavras.<sup>7</sup> Os enunciados descritivos, ademais, produzem – ou são elaborados com o intuito de produzir – reconhecimento no leitor. Consoante Hamon, é justamente esse princípio que permite ao descritivo ser compreendido como a expressão de uma realidade, produzindo assim o *efeito de real* (HAMON 1993, p. 43). Exatamente por isso, creio que esses procedimentos podem ser concebidos como tentativas de presentificar a natureza. Aqui se faz necessário, portanto, desenvolver a proposta de Gumbrecht.

111

### Produção de presença

Gumbrecht tem se dedicado a refletir sobre a história há alguns anos.<sup>8</sup> Ele afirma que, nesse campo, há técnicas que produzem a sensação (ilusão) de presença, ou seja, de que mundos do passado possam ser novamente acessados (GUMBRECHT 2010, p. 123). Esse aspecto é fundamental porque a presença, por paradoxal que isso seja, nem sempre é material. Ela pode ser também uma sensação, um desejo, um anseio. Assim, ela não está condicionada pela materialidade. Afinal, a presença “real” em uma descrição seria, evidentemente, irrealizável. Por isso mesmo, é possível almejar a ilusão ou o *efeito de presença*. Gumbrecht menciona esse aspecto na sua tentativa de

<sup>7</sup> No *Vocabulário Português Latino*, de Raphael Bluteau, *descripcam* corresponde a: “Definição imperfeita. Representação, ou pintura de alguma coisa com palavras” (BLUTEAU 1713, tomo 3, p. 115, grifo meu). A grafia parece ter mudado mais do que a definição, pois, no século seguinte, de acordo com o *Dicionário da língua portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, *descripcão* significa: “Pintura, debuxo de algum objeto, com palavras” (MORAES SILVA 1813, p. 565).

<sup>8</sup> Para o conhecimento pormenorizado dessa questão, remeto ao artigo de Valdei Araujo sobre a historiografia de Gumbrecht (ARAUJO 2006).



produzir presença, na obra *Em 1926: vivendo no limite do tempo*.<sup>9</sup> Após discorrer sobre as escolhas e os métodos empregados na elaboração do texto, o autor distingue o *desejo* da *ilusão* de mediação (GUMBRECHT 1999, p. 485). Em outras palavras, a incapacidade de concretizar o anseio de presença não deve eliminar a tentativa.

Mas o que, afinal, é possível entender por *produção de presença*? Trata-se de uma alternativa que destaca o aspecto material, corpóreo e espacial no contato entre os homens e o mundo que os cerca.<sup>10</sup> Nas palavras do autor:

Falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT 2010, p. 38-39).

É válido ressaltar, e o autor destaca isso amiúde, que não se almeja substituir a produção de sentido para sublinhar a materialidade. O escopo é, antes, fornecer alternativas ao predomínio do paradigma que destaca o sentido.<sup>11</sup> Afinal, tanto as culturas quanto os objetos culturais podem ser analisados a partir desses dois paradigmas.<sup>12</sup> Evidentemente, é comum que o sentido ou a presença sejam naturalmente acentuados em objetos específicos (GUMBRECHT 2010, p. 41). A materialidade de cada objeto da experiência estética tenderá a destacar um ou outro efeito (GUMBRECHT 2010, p. 138). Por exemplo, um texto fará sobressair a *dimensão do sentido*; entretanto, ele também pode evocar a *dimensão da presença* na medida em que se considera a tipografia, o ritmo da linguagem etc. Ora, como dito, a descrição também impõe uma

112

<sup>9</sup> Nas palavras do autor, o intuito da obra é “Fazer pelo menos alguns leitores esquecerem, durante o processo de leitura, que eles não estavam vivendo em 1926. Em outras palavras: evocar alguns dos mundos de 1926, re-presentá-los no sentido de torná-los novamente presentes” (GUMBRECHT 1999, p. 10).

<sup>10</sup> Para uma crítica acerca das propostas de Gumbrecht, remeto ao debate entre o autor e a historiadora Andrea Daher publicado no jornal *O Globo* nos dias 19 e 26 de fevereiro, e 5 e 12 de março de 2011.

<sup>11</sup> A contestação da interpretação, de fato, não é original. Na década de 1960, Susan Sontag já defendia, no ensaio *Against Interpretation*, uma nova forma de apreensão da experiência estética. A crítica norte-americana identificava uma cultura baseada no excesso, na sobreprodução, que teria por consequência a perda da experiência sensorial (SONTAG 1964, s/p.). A interpretação, dessa forma, seria sempre reducionista: “Interpretar é empobrecer, esgotar [*to deplete*] o mundo – com o intuito de construir um mundo de sombras de “significados” (SONTAG 1964, s/p.). Sontag não busca vetar a descrição ou a paráfrase sobre a arte, e sim questionar a forma como isso deve ser feito. Para isso é necessário, então, redobrar a atenção em relação à forma (em detrimento do conteúdo) da arte: “Se o excessivo destaque sobre o conteúdo provoca a arrogância da interpretação, uma descrição mais extensa e profunda da forma produzirá silêncio. É necessário um vocabulário – um vocabulário descritivo, e não prescritivo – para as formas” (SONTAG 1964, s/p.). O objetivo, enfim, é “recuperar nossos sentidos. [Para isso] Devemos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais (SONTAG 1964, s/p.).

<sup>12</sup> Valdeci Araújo inclusive vale-se dessa distinção entre *cultura de sentido* e *cultura de presença* para analisar a história da historiografia, mais precisamente as obras de Heródoto e de Tucídides (ARAÚJO 2006, p. 323).

expectativa específica e, portanto, uma leitura diferenciada (retornarei a isso adiante) (GUMBRECHT 2010, p. 139). As poesias ilustram apropriadamente essa tensão, pois encontram-se sempre em uma situação de oscilação entre sentido e presença (GUMBRECHT 2010, p. 40). Gumbrecht resume: "A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica 'bem equilibrada'" (GUMBRECHT 2010, p. 134).

A presença e o sentido, portanto, não são complementares. Cada dimensão produz efeitos específicos e se insere em uma cultura particular. Gumbrecht assim identifica uma tipologia binária, que opõe *cultura de sentido* (mais próxima da modernidade) e *cultura de presença* (mais próxima do medievo) (GUMBRECHT 2010, p. 105). Todas as culturas podem ser analisadas a partir dessa tipologia, afinal a integralidade das relações pode congrega *efeitos de sentido* e *efeitos de presença* (GUMBRECHT 2010, p. 105-106). Esses conceitos são tipos ideais e possuem características próprias. Dessa forma, a *cultura de sentido* se baseia na consciência e no pensamento. É justamente isso que a aproxima da dimensão da *temporalidade*, pois há um vínculo entre a consciência e o aspecto temporal (GUMBRECHT 2010, p. 110).

A *cultura de presença*, por sua vez, está fundamentada no corpóreo. Justamente o entorno dos corpos participa das relações entre estes e o mundo, e entre os seres humanos. Por isso, a dimensão principal aqui é o *espaço*. Retenhamos essa distinção entre tempo e espaço, pois ela será fundamental na proposta de interpretar o procedimento descritivo como *produtor de presença*. Resta, portanto, compreender como é possível produzir presença. Consoante Gumbrecht, há formas de obter o *efeito de presença* em três áreas diferentes: estética (*epifania*), história (*presentificação*) e pedagogia (*dêixis*). Neste estudo, o segundo ponto é o mais relevante.

A presença no campo da história é pensada como uma forma de preencher o presente alargado com artefatos do passado e reproduções desses objetos. Como se percebe, a reflexão de Gumbrecht aqui não aborda a história enquanto disciplina acadêmica, mas versa sobre a situação contemporânea que, na sua leitura, encontra-se pautada pelo esgotamento do seu aspecto didático. Diante desta "cisão", o presente se amplia e permite o desenvolvimento do desejo de presentificação que, por sua vez, enseja a acumulação de pretéritos e mundos diferentes em uma esfera de simultaneidade (GUMBRECHT 2010, p. 152). As técnicas de presentificação tendem sempre a enfatizar a dimensão espacial, porque somente ela permite a construção da ilusão de se alcançar o passado, de tocá-lo (GUMBRECHT 2010, p. 154).

A *função* dessa presentificação, se é que podemos classificá-la dessa forma, é uma espécie de fuga, de recuo frente ao futuro que, por um lado é incerto e ameaçador, e, por outro, encerra o momento da mortalidade (GUMBRECHT 2010, p. 155). Assim, a presentificação deve ser gozada, aproveitada, deve estar, enfim, livre da necessidade de um ganho pragmático, um proveito real, como o ensino ou a dimensão didática. Por isso, o afastamento da história



pensada como disciplina. E igualmente por isso, o anseio de presentificação adquire um aspecto sensual, corporal, físico, a despeito de sua concretude ou não. Segundo Gumbrecht:

A cultura histórica não pode deixar de viver entre esse esforço para satisfazer seu desejo de presença e a consciência de que esta é uma tarefa impossível. [...] logo que a cultura histórica opta abertamente por esse desejo de re-presentação (que não é dado), ela também não pode deixar de ser irônica, já que então representa o passado como uma "realidade", embora saiba que todas as representações são simulacros (GUMBRECHT 1999, p. 471-472).

Mesmo assim, o autor fornece subsídios que permitem considerar a *cultura de presença* dentro do fazer historiográfico. Tentarei mostrar que, na escrita da história, a função da presentificação responde a outros critérios, embora não descarte a preocupação estética e prazerosa com o texto – aliás, já destacada no que concerne ao enunciado descritivo por Hamon. Para este autor, o enunciado também é fonte de prazer estético, posto que há satisfação em consultar, trocar léxicos, constituir séries e produzir estoques (HAMON 1993, p. 74).

No prosseguimento de sua reflexão, Gumbrecht então evoca outros elementos que fornecem alternativas para pensar a *produção de presença* através das palavras. Em artigo recente, por exemplo, define de forma mais sucinta o que entende por presença: "aquilo que não é linguagem" (GUMBRECHT 2006, p. 317).<sup>13</sup> A partir daí, o autor cita sete pontos de "amalgama" entre linguagem e presença, isto é, formas pelas quais a linguagem pode produzir presença, a saber: linguagem como presença, a presença a partir do trabalho filológico, a linguagem capaz de desencadear a experiência estética, a linguagem da experiência mística, a abertura da linguagem em direção ao mundo, a literatura como epifania e, por fim, a presentificação do passado (GUMBRECHT 2006, p. 318). Enfim, há várias maneiras, como se percebe, de construir presença por meio da linguagem.

Neste artigo, gostaria de destacar apenas um desses pontos de amalgama, qual seja, a ideia de que as palavras podem apontar para as coisas. O próprio autor sublinha esse aspecto:

No entanto, voltemos à questão de como a linguagem pode tornar o passado presente. O modo mais elementar de realizar isso reside, evidentemente, nas linguagens que apontam (quase literalmente "apontam" por meio de partículas dêiticas) para objetos e lugares que fornecem uma presença material ao passado dentro de um presente temporal (GUMBRECHT 2006, p. 324).

A partir desse excerto, portanto, exponho o argumento que perpassa este artigo: creio ser possível conceber os enunciados descritivos justamente como "linguagens que apontam". A descrição, ao destacar a visualidade de

---

<sup>13</sup> Há uma tradução em português desse artigo: GUMBRECHT 2009.

algo, como mencionei acima, mostra, indica, aponta, enfim, para essa “realidade”, evocando a materialidade e, desta forma, tornando-a presente. Trata-se de um efeito de linguagem, metafórico, é imperativo ressaltar, que presentifica o objeto descrito. Além disso, se a dimensão da presença sobressai no texto a partir da consideração de aspectos alternativos, recordo que o enunciado descritivo também impõe uma leitura diferenciada (não em relação ao seu ritmo, mas em relação ao seu conteúdo), posto que tende a se opor à linearidade da narrativa e, desta forma, engendra uma expectativa diferente no leitor, formalizando o pacto. Tais fatores, enfim, permitem conceber o descritivo como o anseio por *produção de presença*.

São, aliás, significativas as palavras empregadas por Gumbrecht para exemplificar essa amálgama específica. O autor afirma que teve a impressão de presença ao ler o esboço autobiográfico do físico Erwin Schrödinger que, aspecto fundamental, devido à sua “obsessão pela precisão descritiva” [*obsession with descriptive preciseness*] recusou a abstração inerente aos conceitos e permitiu aflorar o *efeito de presença* (GUMBRECHT 2006, p. 322). Ora, se o detalhamento pode ser concebido como fomentador de materialidade, mesmo que de forma ilusória, a descrição produz presença.<sup>14</sup>

O segundo exemplo fornecido por Gumbrecht para demonstrar a *produção da presença* através da linguagem reside na historiografia de Michelet. A ilustração é relevante porque na escrita micheletiana, de acordo com Roland Barthes, pululam quadros e imagens, ou seja, há uma dimensão visual evidente:

115

Os quadros históricos (por exemplo, a Flandres do século XV) não faltam em Michelet, e são sempre portadores de uma euforia, pois eles saciam, suspendem ao mesmo tempo a fadiga e a ignorância, dão o repouso, a inspiração e o olhar. Contrariamente ao relato, que reduz o corpo do historiador à classe de objeto, o quadro (o sobrevoo) coloca Michelet mais ou menos na posição de Deus, cujo poder maior é precisamente o de manter reunidos, numa percepção simultânea, momentos, acontecimentos, homens e causas que são humanamente dispersos através dos tempos, dos espaços ou das ordens diferentes. O quadro ocupa o lugar das antigas cosmogonias: em ambos os casos, a história humana é percebida como uma criação (aqui divina, lá micheletista), ou seja, como um objeto cujo fabricante encontra-se fora, e até acima, situado num plano diferente, de onde se olha sem ser visto (BARTHES 1991, p. 20).

Enfim, a *produção de presença* proposta por Gumbrecht é útil na medida em que permite expor uma dimensão que o sentido não pode abarcar na sua totalidade, para recorrer ao subtítulo da obra. Se todo objeto cultural é passível de ser visto sob essas duas perspectivas, as descrições, creio, remetem antes

<sup>14</sup> Na sequência do artigo, Gumbrecht estabelece uma distinção entre um uso analógico da linguagem (presença) e um uso digital (narração e descrição) que implica a conceitualização do que foi narrado (GUMBRECHT 2006, p. 325). A distinção não parece apropriada porque, em primeiro lugar, narrativa e descrição, como visto, não podem ser agrupadas em um grupo único devido a suas diferenças formais. Além disso, a descrição implica, como venho tentando demonstrar, na visualidade e, nesse sentido, em certa materialidade ou, ao menos, a ilusão disso.

ao viés da *presença* do que ao campo do *sentido*. Desta forma, acrescento ainda que, segundo Lafon, embora o descritivo fosse objeto de ressalvas nos romances setecentistas, ele não deixava de aparecer nas obras. O motivo é que as descrições apresentavam um escopo essencial: o de manter o contato com o leitor. Essa função fática, expressa de diferentes formas, era fundamental para a manutenção da importância da descrição (LAFON 1982, p. 306).<sup>15</sup> Nesse ponto, afasto-me da proposta gumbrechtiana.

Afinal, adotar a epistemologia de Gumbrecht não significa aceitá-la na sua integralidade. A premissa do autor é ultrapassar a exclusividade do sentido nas Humanidades e Artes. Por isso, ele tende a considerar a *produção de presença* como uma forma de destacar a fruição, o gozo desse contato com a materialidade do passado. Não desconsidero tal perspectiva. Apenas vejo-a como incompleta, pois dentro das obras ou dos relatos historiográficos, a descrição e, portanto, a presença não se resumem ao prazer estético. São também formas de construção do argumento historiográfico e participam da autenticação do relato. Creio que a forma, por exemplo, de Martius ver a natureza como uma chave de leitura para interpretar a história demonstra esse aspecto funcional múltiplo a que me refiro (GUIMARÃES 2000). Ademais, a inserção das descrições em lugares específicos do texto, como sugere Martius, também demonstra isso. Para Gumbrecht, em sua oposição binária, expressão de um programa de construção de uma alternativa ao sentido, qualquer esforço interpretativo tende a eliminar o *efeito de presença*. A presentificação que proponho para o século XIX a partir das descrições, evidentemente, diverge dessa presentificação pós-moderna que vê o passado de forma apenas superficial.<sup>16</sup> No pretérito do século XIX, o espaço é mais profundo.

Araujo demonstra, nesse sentido, que a presença está para além do prazer. Para o historiador, mesmo a historiografia de Ranke não só não abandonou o desejo de contato com o passado, como ao contrário, pode ter mesmo o estimulado, na medida em que impulsionou o historiador para dentro dos arquivos. Nas suas palavras: "Esse prazer pelo documento, que exige do historiador moderno um enorme esforço para se ater ao fio cronológico da narrativa, parece indiciar essa nostalgia do contato com o mundo que é o contraposto às culturas de sentido" (ARAUJO 2006, p. 325). O prazer aqui não se resume ao contato, pois o arquivo (ou seja, a presença) é, sobretudo, uma forma de comprovar a escrita da história. Assim, a presentificação não pode ser resumida ao gozo estético – até porque Gumbrecht também considera a possibilidade de oscilação com o sentido. Por isso, embora criticado e matizado, esse anseio de imediação com o passado não foi eliminado da vocação do

<sup>15</sup> Para o autor, o abandono dessa função permitirá aos críticos conceber a descrição como um clichê insuportável (LAFON 1982, p. 312).

<sup>16</sup> Gumbrecht identifica, no final do século XX, o ingresso na pós-modernidade. Nesse momento, também se percebe uma modificação em relação ao passado. Araujo resume: "Também a relação com o passado torna-se diferente, a vaga cultura nostálgica transforma-se em um desejo de viver no passado, embora não mais o passado profundo da cultura histórica, mas um tipo de passado superficial, caracterizado por sua materialidade e possibilidades de usos em cenários de simultaneidade de referências" (ARAUJO 2006, p. 320).

historiador (ARAUJO 2006, p. 325).<sup>17</sup> Tentarei, então, demonstrar como ele pode ser identificado na escrita da história de Varnhagen.

### Presentificando a natureza

Retornemos, então, ao conteúdo principal deste artigo: a presença. Após abordar o procedimento descritivo e relacioná-lo com a epistemologia da *produção de presença*, tentarei agora ilustrar como a natureza é presentificada na escrita da história do século XIX. Varnhagen é bastante explícito no seu anseio por presentificação, e isso é perceptível na descrição da paisagem do Rio de Janeiro. Como é frequente nos exercícios descritivos, a operação é anteriormente avisada, explicitada, de modo a demarcar seu enquadramento (HAMON 1993, p. 46). O descritivo, exatamente por não dispor de um estatuto definido, procura multiplicar seus sinais autorreferenciais ou metalinguísticos que almejam destacá-lo no fluxo textual (HAMON 1993, p. 65).<sup>18</sup>

Assim, na seção XIX do tomo primeiro da *Historia geral do Brazil*, Varnhagen dedica-se a tratar da fundação da cidade de São Sebastião no Rio de Janeiro. Tal como havia sugerido Martius, antes de narrar os eventos é preciso descrever o espaço no qual eles se inserem. O historiador então pontifica:

E agora que o teatro de nossas emoções se transfere a esta paragem, convém que o leitor a tenha presente, para o que nos esforçaremos por lhe transmitir uma leve ideia das cenas em cuja descrição quase imaginamos que todas as palavras se nos desbotam (VARNHAGEN 1854, p. 247-248, grifo meu).

117

O vocabulário metalinguístico, assim, marca o início do enunciado descritivo. A expectativa do leitor, por conseguinte, é alterada e, dessa forma, ele se prepara para absorver a cena, presenciá-la. Como recorda Gumbrecht, a oscilação natural entre uma *cultura de sentido* e uma *cultura de presença* pode ocorrer no texto a partir da oscilação entre *narrativa* e *descrição* (GUMBRECHT 2010, p. 138). Entretanto, como defendi acima, não se trata apenas de gozar essa materialidade ou de satisfazer-se com o *efeito de presença*. Isso porque, como se percebe no excerto, convém ao leitor o conhecimento dessa paisagem. Afinal, o território e o espaço são fundamentais para a própria escrita da história. É isso que assevera Rodrigo de Souza da Silva Pontes no seu trabalho intitulado Quais são os meios de que se deve lançar mão para obter o maior número de documentos relativos à história e geografia do Brasil, publicado na *Revista do*

<sup>17</sup> O estilo empolado, a escrita viva e a noção de pintura da natureza, advogados por Varnhagen, permitem identificar na sua escrita a *cor local*. Esse recurso narrativo, caro a historiadores oitocentistas, também expressa o desejo de imediação com o objeto estudado. No contexto francês, narrativistas como Barante e Thierry defendiam o acesso direto ao passado a partir da reprodução das crônicas medievais que eram transcritas em suas obras (FLUCKIGER 1995, p. 75).

<sup>18</sup> Essa demarcação é realizada por meio de vários elementos como preterições, tom, ritmo, marcas morfológicas, léxico particular e figuras retóricas (metáforas, metonímias e sinédoques). Esses recursos, lembra Hamon, são historicamente localizáveis e podem ser identificados em escolas literárias, tendências de escrituras etc. (HAMON 1993, p. 66). Muitas vezes, essa demarcação é realizada a partir de termos metalinguísticos, como *retratos*, *descrições* e *paisagens*, o que reforça a identificação da *cor local* nesses extratos descritivos.

*IHGB* em 1841. Para o autor, as excursões científicas permitem não só obter documentos importantes para a escrita da história, mas também possibilitam o contato do historiador com os locais nos quais os eventos ocorreram (SILVA PONTES 1841, p. 151).

Dessa forma, a geografia e o espaço não são apenas fatores acessórios, mas fundamentos da explicação historiográfica, porque, afinal, muitas vezes o conhecimento da paisagem permite ao historiador dirimir questões acerca da interpretação histórica. Por isso, ao contrário do que Gumbrecht sugere, o *efeito de sentido* e o *efeito de presença* podem ser complementares na escrita historiográfica. É justamente o conjunto, a união entre eles, que fornece a explicação mais adequada e a presentificação apropriada. Cientes, podemos agora retomar a descrição de Varnhagen:

É o porto que por um notável engano corográfico, se ficou chamando Rio de Janeiro, e que melhor diríamos Baía de Janeiro, um verdadeiro seio do mar, que, sem exageração, podia conter em si todos os navios, que hoje em dia cruzam os oceanos, ou fundeiam em seus ancoradouros. – É mais que uma enseada ou simples lagamar: é um grande golfo ou antes um pequeno mar mediterrâneo, que por um exíguo estreito de oitocentas e cinquenta braças de largura se comunica com o Atlântico; *é um prodígio da natureza, tal que aos mesmos que o estão admirando lhes está parecendo fabuloso* (VARNHAGEN 1854, p. 248, grifo meu).

118

A descrição que ora transcrevo e que tentarei tratar de modo pormenorizado é justamente aquela na qual Varnhagen se refere na resposta ao geógrafo francês d’Avezac. Como dito, o historiador nacional não hesita em dotar a paisagem de sentimento, aliás, é isso que qualifica sua descrição. O fragmento adquire então o que poderíamos chamar, em um vocabulário antigo, *enargeia* ou *vividez*, ou seja, a energia que é capaz de, justamente, colocar o objeto descrito sob os olhos do leitor, ou, no caso em questão, presentificar a paisagem. Por isso, mesmo anunciando que não irá extrapolar as informações, o historiador assevera que a baía do Rio de Janeiro é tão extensa que nela caberiam todos os navios existentes. Eis o *estilo empolado*.<sup>19</sup> Como se nota, Varnhagen recorre à idealização ao mesmo tempo em que procura ser exato e minucioso ao reproduzir as medidas da largura da baía.<sup>20</sup> Esses dois efeitos são válidos, pois afinal, trata-se de um prodígio da natureza. É significativa, também, a forma como Varnhagen encerra esse primeiro parágrafo da descrição, dando a entender que aqueles que leem o texto estão olhando e reconhecendo essa magnitude e que esse processo é feito no exato momento da leitura. Voltarei a esse ponto. O historiador prossegue:

<sup>19</sup> O termo *empolar* está presente no *Vocabulário* de Bluteau. A acepção que mais se aproxima do possível sentido empregado por Varnhagen é enriquecer (BLUTEAU 1713, tomo 3, p. 66). Há também referência à expressão *estilo empolado*. Creio justamente que é esse enriquecimento, ou, em termos narrativos, o detalhamento da descrição, que possibilita a aproximação entre observador e objeto, escopo almejado por Varnhagen conforme tento demonstrar.

<sup>20</sup> As medições caracterizam, segundo Molino, a descrição científica: “Com efeito, uma descrição propriamente científica não se serve da linguagem natural: ela é caracterizada pelo emprego de uma



Não há viajante antigo ou moderno que não se extasie ante uma tal maravilha do Criador. Os que têm corrido os empórios do Oriente, visto as cenas do Bósforo, admirado os contrastes da deliciosa baía de Nápoles, em presença das cimas mais ou menos fumegantes do seu Vesúvio, todos são unânimes em reconhecer que esses considerados portentos da hidrografia, ficam a perder de vista, quando se comparam ao que *ora temos presente*. Assemelha-se antes em ponto maior a um dos lagos do Salzkammergut, ou ainda da Suíça ou da Lombardia, com águas salgadas em vez de doces, e com verdura variegada em vez de neve, nos mais altos serros que se descobrem ao longe (VARNHAGEN 1854, p. 248, grifo meu).

Nesse trecho, o historiador assevera que é impossível não se admirar com a região. Viajantes antigos e modernos, que passaram por esse espaço, ficaram deslumbrados. E aqui um tema caro ao romantismo: a ideia da paisagem e da natureza como uma criação de Deus. Como recorda Eduardo Vieira Martins, o romantismo criou uma nova convenção para retratar e descrever a natureza. Entre as características desse modelo original, reside a percepção da floresta a partir de uma perspectiva religiosa (MARTINS 2005, p. 234). Assim, a exuberância natural da nação deve ser vinculada à existência do criador. Outro aspecto que salta aos olhos também são os cotejos em relação a outras grandes regiões do mundo. Aliás, a prática das comparações dentro das descrições é também um exercício corrente, como se percebe pela construção de paralelos (HAMON 1993, p. 120). Isso possibilita ao leitor destacar a importância do lugar que é o objeto principal da técnica descritiva. Assim, Varnhagen compara a baía do Rio de Janeiro com territórios do ocidente e do oriente, para afirmar que o porto nacional sobressai em relação a todos. Novamente o vocabulário empregado leva a crer que o leitor tem a paisagem diante dos olhos, quando o historiador afirma que se refere ao porto que *ora temos presente*. A descrição continua:

119

As serranias azuladas pela distância, em que píncaros alcantilados e nus parecem encarapitar-se a desafiar as nuvens, abarreirando contra elas dos furacões o porto por esse lado, fazem contraste com os outeiros de terra avermelhada, em cujos cimas coroadas de palmeiras ondeiam estas os ramos com a viração da tarde. Os morros graníticos, a lugares descarnados, de forma mais ou menos regularmente cônica, que atalaíam toda a baía, contrastam igualmente com as várzeas e encostas vestidas de vigorosa vegetação perene, cuja bela monotonia eles estão nem que colocados ali para quebrar (VARNHAGEN 1854, p. 248).

Neste excerto, a combinação entre idealização e precisão acentua-se. A natureza exuberante parece viva e é exposta como um ser pulsante, capaz de desafiar as nuvens devido à altura de suas montanhas. Os verbos de ação (píncaros *encarapitam-se*, morros *atalaíam*) associados à natureza tornam-na dinâmica, vívida, tal como a descrição da paisagem literária sugerida por Paule

disciplina abstrata" (MOLINO 1992, p. 380). Aliás, Molino afirma que as ciências humanas distinguem-se das demais ciências exatamente porque ainda se valem da linguagem natural para construir a linguagem artificial, isto é, ainda empregam descrições de caráter "literário" (MOLINO 1992, p. 380).



Richard. Segundo o autor, no século XIX, uma nova forma de retratar a natureza, marcada por expressões que remetem a imagens e sonoridades, passa a vigorar (RICHARD 1988, p. 137). Os contrastes (serranias *versus* outeiros, morros graníticos *versus* várzeas e encostas) também pululam, revelando a vivaz relação dos elementos naturais. Varnhagen se concentra ainda em cores (serranias *azuladas*, terra *avermelhada*), formas (*cônicas*) e substâncias (*palmeiras*, *morros graníticos* e *vegetação*), como a destacar a materialidade, ou seja, a presença dessa paisagem. Além disso, são esses atributos e características que conformam a nova convenção romântica, salientada acima por Martins, que se esboça sobre a natureza nacional. Olhemos novamente para o panorama:

Entre esses morros, dois acham-se como de sentinela, para registrar a entrada da barra. Chamam-se em virtude das suas formas o *Pão de Açúcar* e o *Pico*. Mais para o sul levanta-se a *Gávea*, que parece ter no alto um tabuleiro como as dos mastros dos navios. Outro morro parece postado nem que para oferecer sobre si um ponto quase no firmamento, de onde o homem fosse absorto admirar o conjunto de tantos prodígios. Por estar como vergado, a fim de permitir mais fácil subida, lhe chamaram o *Corcovado*, denominação esta que, além da falta de caridade da parte de quem a deu, envolve uma espécie de ingratidão dos que *ora a seguimos* (VARNHAGEN 1854, p. 248-249, grifo meu).

120

Da mesma forma que o historiador alerta o leitor antes de ingressar na descrição, também a natureza parece avisar o viajante quando este, antes de penetrá-la, depara-se com duas sentinelas, dois morros que a velam.<sup>21</sup> A própria paisagem parece se oferecer à contemplação do homem na medida em que um dos morros, situado no ponto do firmamento, torna-se o lugar ideal para a observação. E o Corcovado verga-se para permitir a esse observador mais fácil subida até o cume. Varnhagen parece, com isso, oferecer um mapa para esse leitor/viajante que, guiado pelo historiador, arrisca-se a adentrar nessa paisagem. A expressão *ora a seguimos*, em relação ao emprego do nome Corcovado, remete mais uma vez a essa ideia de presente imediato, de uma relação de simultaneidade entre o historiador e o leitor, entre o descritor e o observador. Até porque, como dito, na *cultura de presença*, não é o tempo o vetor principal. A descrição pode ser lida mesmo de forma atemporal: a natureza estará sempre ali e basta ao leitor percorrer as páginas da obra para recuperá-la. O tempo da escrita é simultâneo ao tempo da leitura.

Outro aspecto importante se refere ao emprego da nomenclatura. Ao nomear a paisagem, Varnhagen lhe confere coerência e introduz um agente de unificação, de acordo com Bernard Vouilloux (1988, p. 40). Embora tratando de descrições de quadros reais, creio que a noção permanece válida aqui, pois ao nomear a descrição do objeto, o historiador identifica a paisagem e permite produzir reconhecimento no leitor.

<sup>21</sup> Gumbrecht, em uma tipologia alternativa em relação às distinções entre *cultura de sentido* e *cultura de presença*, afirma que a ideia de *penetrar* também é uma forma de presentificar (GUMBRECHT 2010, p. 114).

A prática pode ser percebida também na transcrição referida acima quando Varnhagen sugere que Baía de Janeiro seria uma denominação mais correta do que Rio de Janeiro. De qualquer forma, creio que Vouilloux sintetiza com propriedade: “Se ver o quadro permite ler um nome, ler o nome é prever o quadro” (VOUILLLOUX 1988, p. 41).

O elemento principal do enunciado descritivo que versa sobre a paisagem é, assim, o espaço. E este é vetor fundamental da *cultura de presença*. Façamos um parêntese na descrição para retomar a epistemologia da presença. Araujo, ao comentar o projeto de Gumbrecht, resume a distinção entre *efeito de sentido* e *efeito de presença* na historiografia, considerando a perspectiva do leitor:

No caso das narrativas historiográficas, os objetos do passado são retirados de suas funções pragmáticas, sem dúvida, mas reinseridos na realidade como índices de uma dada época histórica. Remontar essa época através desse objeto requer do leitor um esforço interpretativo. Esforço totalmente diverso requer a relação com o objeto enquanto fragmento não simbólico do passado; não se trata de produzir um sentido de distância, mas justamente sua dissolução pela experiência da força substancial do objeto que é apresentado (ARAUJO 2006, p. 327).

Essa caracterização pode ser sintetizada da seguinte forma: *cultura de sentido* implica em *interpretação* e, portanto, requer distanciamento entre sujeito e objeto; por outro lado, a *cultura de presença* fundamenta-se no *espaço* e, desta forma, demanda a aproximação entre sujeito e objeto. Fechado o parêntese, retomemos a descrição de Varnhagen. O historiador parece almejar exatamente isso: a redução da distância. Isso se torna evidente no final do procedimento:

E malgrado nosso lhe aplicamos também neste momento, *em que no seu cimo concebemos estas poucas linhas, tendo a nossos pés a cidade, e em torno dela suas vistosas chácaras, e alcançando a vista ao longe o horizonte onde o farelhão do Cabo Frio parece confundir-se com os plainos do Atlântico* (VARNHAGEN 1854, p. 249, grifo meu).

O historiador/guia está na paisagem no momento desta descrição. Ele redigiu, pena na mão, as linhas antecedentes justamente de cima do morro. O leitor o acompanhou neste trajeto: ultrapassou os vigilantes morros que guardavam o espaço, transpôs o outeiro que, vergado, permite ao viajante galgá-lo e, enfim, alcançou o cume. A leitura foi abandonada muitas linhas atrás; o leitor, agora, como um aventureiro, seguindo as indicações de seu guia, escala montanhas, atravessa rios, ultrapassa obstáculos. Ele, enfim, está próximo da natureza: pode tocá-la, senti-la.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Esse contato com a natureza se aproxima, em certo sentido, da proposta desenvolvida por Alexander von Humboldt para seus tratados científicos sobre a América. Mary Louise Pratt sustenta que o naturalista mesclou as duas formas correntes que caracterizavam a literatura europeia sobre o mundo não-europeu do final do século XVIII: a via científica e a via sentimental (PRATT 1991, p. 153). Assim, Humboldt criou o estilo que Pratt denominou de *estético-científico* cujo objetivo era reproduzir no

A ideia de percorrer a paisagem através de um trajeto, explorando pontos definidos, é também prática comum na técnica descritiva. Na ligação entre o topográfico e a descrição, as possibilidades são amplas. A descrição pode privilegiar a perspectiva (perto e longe), a verticalidade (alto e baixo) e a lateralidade (esquerda e direita) (HAMON 1993, p. 182). A direção adotada tem pouca importância, lembra Lafon. O essencial é evitar a dispersão do sentido (LAFON 1982, p. 310).

O personagem se coloca em uma posição privilegiada e isso lhe permite desdobrar uma descrição amplificada.<sup>23</sup> Do alto do morro sua visão é mais ampla, sustenta Hamon, o que permite ao descritor revelar um panorama (HAMON 1993, p. 172). Aliás, para Debray-Genette, o ponto de vista panorâmico é característico do historiador ou do geógrafo (DEBRAY-GENETTE 1982, p. 334). A sequência desse enunciado mostra exatamente isso. No parágrafo seguinte, Varnhagen prossegue, como se, sobre o cume, visualizasse o horizonte e o curso dos rios. Cito-o:

Do mais alto das serras que se elevam para o interior, manam por entre morros e outeiros uma porção de riachos e ribeiros, muitos dos quais, depois de precipitar-se de cachoeira em cachoeira, vão despejar suas águas em sacos e remansos ou pequenas enseadas, que como para receber aquelas se encolhem deste grande seio, vindo a consentir que entre cada duas de tais enseadas se avance e boje caprichosamente uma esbelta península, cujos airosos coqueiros se espelham nos dois mares, que de cada lado mandam ondas salgadas a chapinhar-lhe as faldas (VARNHAGEN 1854, p. 249).

122

Sim, não resta mais dúvida da exuberância da natureza da baía de Janeiro. O leitor foi capaz de vê-la, percorrê-la, presenciá-la. Seguiu os passos de seu

no leitor o prazer obtido com a contemplação imediata da natureza, sem, contudo, ameaçar a primazia da ciência (PRATT 1991, p. 155). Karen Lisboa sugere que Spix e Martius na obra *Viagem pelo Brasil* incorporam esse estilo descritivo empregado por Humboldt, e que ainda faz eco ao intuito de Goethe de unificar ciência e poesia (LISBOA 1997, p. 92). Varnhagen parece também buscar esse arrebatamento com as descrições da paisagem enunciadas na sua obra. O próprio historiador argumenta nesse sentido, ao afirmar que os quadros que apresenta são, de fato, comoventes. No entanto, se os objetivos de Spix, Martius e Varnhagen na descrição das paisagens se assemelham, os resultados de suas descrições parecem divergir. Afinal, trata-se de ofícios diferentes: para os naturalistas, a descrição é o fim da pesquisa, como, aliás, assevera Buffon acima; para o historiador, de modo diverso, o descritivo é parte da explicação. Além disso, as descrições de Spix e Martius na *Viagem pelo Brasil* oscilam, segundo Lisboa, entre duas formas de representar a natureza: as poéticas do *pitoresco* e do *sublime* (LISBOA 1997, p. 113). Essa ambiguidade entre representações diversas se desfaz diante do escopo científico que determina o papel dos viajantes bávaros. A descrição de Varnhagen difere porque, embora seja possível identificar aproximações com a poética do *pitoresco*, o *sublime* está ausente de sua perspectiva. Afinal, como já argumentou Luiz Costa Lima, na aclimação do ideário romântico ao Brasil, a natureza não estimulava o distanciamento ou a reflexão: "Sem a luta contra a sociedade instituída, o próprio contato com a natureza teria de assumir outro rumo, não o de estimular a auto-reflexão, mas o de desenvolver o êxtase ante sua selvagem maravilha" (COSTA LIMA 2007, p. 146). Para Varnhagen, assim, a natureza não encaminha sensações extravisíveis, como se espera do *sublime*, de acordo com Lisboa (1997, p. 98). Nesse sentido, a paisagem do historiador difere da construção engendrada por Spix e Martius.

<sup>23</sup> Aqui é possível aproximar o procedimento de Varnhagen da descrição redigida por Saint-Hilaire e estudada, de modo comparativo com a literatura de José de Alencar, por Martins. O botânico francês igualmente descreve a amplidão após alcançar o cume da serra descrita (MARTINS 2010, p. 44). O objetivo da descrição de Alencar, por outro lado, ultrapassa o descritivo e se converte em um elogio à natureza que almejava arrebatá-lo. A descrição precisava ser também poética (MARTINS 2010, p. 53 e 55). Ora, parece-me que aqui a descrição de Varnhagen da baía do Rio de Janeiro é bastante semelhante, como o próprio historiador sustenta no debate travado com d'Avezac.

guia e testemunhou sua riqueza. Mas essa abundância, revela Varnhagen, não está restrita a esse espaço. Seu projeto de história é nacional, assim como sua descrição da natureza. Dessa forma, esse pequeno quadro sintetiza uma imagem do restante da nação: "A configuração geral de um mapa deste porto do globo é, em ponto diminuto, a mesma que apresenta o Brasil todo; e não faltarão fatalistas que em tal forma vejam alguma mistificação" (VARNHAGEN 1854, p. 249). Em resumo, a exaltação e a descrição de um ponto específico da nação, tornam-se justamente a exaltação e a descrição de toda a nação.

\*\*\*

Síntese da natureza brasileira, a descrição da baía de Janeiro demonstra a importância do procedimento descritivo para a economia da obra historiográfica. A paisagem, objeto da descrição, é, enfim, aproximada do leitor por meio do estilo empolado e dotado de emoção. A suspensão da distância entre sujeito e objeto, escopo almejado, acredito, por Varnhagen, é uma forma de colocá-la próxima dos olhos daquele que lê o relato. Com isso se configura o *efeito de presença*. Ademais, a descrição exige a competência de reconhecimento. Exatamente por isso, o descritivo fornece um atrativo particular para o leitor que também se vê presente à pintura. E como uma forma de demonstrar a autenticidade do relato, o próprio historiador se insere no quadro descritivo. Afinal, é o agente descritor que produz a crença da fidelidade. Assim, na medida em que a descrição possui um espaço refletido dentro da narrativa, é possível afirmar que ela participa da própria argumentação historiográfica ao reduplicar o estatuto de fidelidade da escrita da história. A presentificação da paisagem, enfim, permite *pintar com mais verdade essa verdadeiramente empolada paragem da terra*.

123

### Referências bibliográficas

- ARAUJO, Valdei. Para além da auto-consciência moderna: a historiografia de Hans Ulrich Gumbrecht, **Varia história**, Belo Horizonte, vol. 22, n. 36, jul/dez, 2006, p. 314-328.
- BARTHES, Roland. **Michelet**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**: aulico, anatomico, architectonico [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, volume 3, 1713.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. Premier discours: de la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle. In: \_\_\_\_\_. **Histoire naturelle, generale et particulière, avec la description du cabinet du roy**. Paris: Imprimerie royale, tome premier, 1749, p. 3-62. Acessado através de <http://gallica.bnf.fr/>.
- COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DAHER, Andrea. Panfleto contra 'tédio' da teoria, **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2011. Prosa & Verso, p. 3.

\_\_\_\_\_. Equívoco da equivalência, **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de março de 2011. Prosa & Verso, p. 5.

D'AVEZAC, Armand. Considérations géographiques sur l'histoire du Brésil, examen critique d'une nouvelle histoire générale du Brésil [...]. **Bulletin de la Société de Géographie**, Paris: Chez Arthus-Bertrand, agosto e setembro, 1857, p. 89-356.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. Traversées de l'espace descriptif. **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 51, septembre, 1982, p. 329-344.

FLUCKIGER, Carine. **L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante**. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995.

GALAND-HALLYN, Perrine. Descriptions decadentes, **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 99, septembre, 1994, p. 321-337.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação, **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, vol. VII(2), jul.-out., 2000, p. 389-410.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past), **History and theory**, n. 45, October, 2006, p. 317-327.

\_\_\_\_\_. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado, **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 3, setembro, 2009, p. 10-22.

\_\_\_\_\_. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. Uma questão de sentido, **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2011.

\_\_\_\_\_. Uma segunda resposta 'cordial', **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de março de 2011.

HAMON, Philippe. **Du descriptif**. Paris: Hachette Livre, 1993.

LAFON, Henri. Sur la description dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 51, septembre, 1982, p. 303-313.

LAROUSSE, M. Pierre. **Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle**: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique [...]. Paris: de <http://gallica.bnf.fr>.

- LISBOA, Karen Macknow. **A Nova Atlântida de Spix e Martius**: natureza e civilização na *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1997.
- LUKÁCS, Georg. ¿Narrar o describir?. In: \_\_\_\_\_. **Problemas del realismo**. México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1966, p. 171-216.
- MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.
- \_\_\_\_\_. Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (org.). **O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, v. 1, 2010, p. 39-56.
- MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a História do Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, tomo 6, 1973 [1844], p. 381-403.
- MOLINO, Jean. Logiques de la description, **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 91, septembre, p. 363-382, 1992.
- MORAES SILVA, Antonio. **Diccionario da lingua portuguesa**: recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado [...]. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.
- PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América, **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 151-165.
- RICHARD, Paule. Ut naturae pictura poesis: le paysage dans la description littéraire au début du XIX<sup>e</sup> siècle, **Revue des sciences humaines**, tome LXXX, n. 209, janvier-mars, 1988, p. 125-142.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- SILVA PONTES, Rodrigo de Souza. Quais são os meios de que se deve lançar mão para obter o maior número de documentos relativos à história e geografia do Brasil, **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, tomo 3, 1841, p. 149-157.
- SONTAG, Susan. **Against interpretation**. 1964. Acessado através de: <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html>.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro, E. e H. Laemmert, 2 tomos, 1854-1857.
- \_\_\_\_\_. **Examen de quelques points de l'histoire géographique du Brésil**. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1858.
- VOUILLLOUX, Bernard. La description du tableau dans les "Salons" de Diderot, **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 73, février, 1988, p. 27-50.