



# O pincel de Timantes: pintura, erudição e panegírico na *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita (1730)

Timanthes' Brush:  
Painting, Learning and Panegyrics in Sebastião da Rocha Pita's  
*História da América Portuguesa* (1730)

**Pedro Telles da Silveira**

Doutorando em História

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (Porto Alegre –RS)

doca.silveira@gmail.com

Recebido em: 07/02/2017

Aprovado em: 30/08/2017

**RESUMO:** Exploro neste artigo a aproximação entre pintura e história realizada tanto por Sebastião da Rocha Pita quanto pelos censores da obra *História da América Portuguesa* (1730). Rocha Pita mobiliza frequentemente referências pictóricas em auxílio a uma prosa histórica que se aproxima do panegírico. Essa prosa tem por objetivo tornar os acontecimentos visíveis através de uma narração ornada. Numa época, entretanto, na qual os preceitos da erudição e da crítica documental ganhavam força em Portugal, essa é uma escolha arriscada por parte do autor, que se vê forçado a protestar a veracidade de sua história assim como o estilo elevado que escolheu para sua narrativa. Uma mirada ampla para os problemas da historiografia setecentista, com atenção aos desdobramentos com relação às artes visuais e à poesia, permite compreender a extensão do que está em jogo nos diferentes entendimentos sobre o que é a escrita da história efetuado pelos personagens desta trama.

**PALAVRAS-CHAVE:** Período Colonial, Historiografia, Retórica.

**ABSTRACT:** I explore here the convergence between painting and history made not only by Sebastião da Rocha Pita but also by the censors of the *História da América Portuguesa* (1730). Rocha Pita mobilizes pictorial references along with a historical prose that comes close to panegyrics. This kind of writing tries to render the past events visible through an ornate narrative. At a time, however, when the precepts of method and scholarly critique gathered strength in Portugal, this is a risky choice by Rocha Pita, who is forced to defend the veracity of his *História* as well as the elevated style he chose for its narrative. A wider look at the problems of eighteenth-century historical writing, with attention to its connections with visual arts and poetry, allows understanding the extent of what is at stake in the different meanings of what is historical writing brought by the players in this drama.

**KEYWORDS:** Brazilian Colonial Period, Historiography, Rhetoric.



A *História da América Portuguesa* já foi simultaneamente elogiada e condenada pelo mesmo motivo: a indeterminação de sua prosa, que oscila entre a frase adequada a uma história e a apropriada ao discurso laudatório, ao panegírico. O que pouco se tem percebido é que essa controvérsia não se origina da recepção da obra nos dois séculos posteriores à sua publicação, em 1730, mas se encontra em seu próprio processo de publicação. O primeiro parecer escrito sob a égide da Academia Real da História Portuguesa, datado de 10 de agosto de 1726 e de autoria de Antônio Rodrigues da Costa, traduz bem o problema: a obra é “mais elogio, ou panegírico, que História”<sup>1</sup>. Levadas ao século XIX, essas suspeitas são naturalizadas pelo processo de constituição de uma história-ciência seja por via do elogio ao pioneirismo da obra e seu incipiente nacionalismo seja através da condenação dos exageros “retóricos” de seu estilo e sua inabilidade em fornecer a evidência documental dos fatos que narra.<sup>2</sup> O autor e sua obra adquiriram fama que apenas recentemente vem se modificando graças a um melhor entendimento das letras coloniais.<sup>3</sup>

O próprio Rocha Pita reconhece que sua obra, conquanto uma história, aproxima-se do panegírico. Dirigindo-se ao leitor, ele pede que este compreenda que “Se em alguns termos o estilo te parecer encarecido, ou em algumas matérias demasiado o ornato”,

reconhece, que em mapa dilatado a variedade das figuras careça da viveza das cores, e das valentias do pincel; e que o meu ainda está humilde nas imagens, que aqui pinto, assim por falta de engenho, como por não ter visto todos os originais, fazendo a maior parte das cópias por informações, das quais me não pode resultar o acerto de Apeles no retrato de Helena pelos versos de Homero; mas se te não conciliar agrado pelas tintas a pintura, não deixem de merecer-te atenção pela grandeza os objetos<sup>4</sup>.

Percebe-se, entre as justificativas do autor para sua obra, não apenas a preocupação com o estilo de escrita, a atenção aos documentos (ou à sua ausência) e o reconhecimento de um ponto de vista que, para o autor, parece justificado pela própria grandeza da América Portuguesa, mas também um forte discurso pictórico que serve constantemente de referência para o entendimento da obra. Essa relação com a pintura se expressa não apenas na escolha de termos derivados da arte pictórica quanto na referência a outros artífices antigos:

---

<sup>1</sup> ROCHA PITA, Sebastião da. Da Academia Real. In: **História da América Portuguesa**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de José Antônio da Silva, 1730, sem página.

<sup>2</sup> WOLF, Ferdinand. **O Brasil Literário** – História da Literatura Brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

<sup>3</sup> SINKEVISQUE, Eduardo. **Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)**. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, tese de doutoramento; \_\_\_\_\_. Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), IN: VARELLA, Flávia; OLIVEIRA, Maria da Glória; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **História e historiadores no Brasil: da América Portuguesa ao Império do Brasil c. 1730-1860**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015, pp. 17-42.

<sup>4</sup> ROCHA PITA. Prólogo. In: **História da América Portuguesa**, sem página.



Nela verá Vossa Majestade em *grosseiro risco delineada* a parte do Novo Mundo, que entre tantas do Orbe antigo, que compreende o círculo da sua Coroa, é a maior da sua Monarquia. (...) Se o *quadro* parecer pequeno para *ideia* tão grande, em curtos círculos se *figuram* as imensas Zonas, e Esferas celestes; em *estreito mapa* se expõem as dilatadas porções da terra: uma só parte para representar a grandeza de um corpo; um só Simulacro para simbolizar as Monarquias do Mundo: *faltar-lhe-á o pincel de Timantes, para em um dedo mostrar um Gigante* (...)<sup>5</sup>.

O objetivo do presente ensaio é compreender o funcionamento deste discurso pictórico no conjunto dos *paratextos*<sup>6</sup> anexados à *História da América Portuguesa* junto do manejo, por parte de Sebastião da Rocha Pita, dos argumentos que situam sua obra na proximidade do gênero panegírico. Compreendendo-se que a oscilação entre a história e o panegírico – mediadas pela pintura – não é apenas um efeito das leituras realizadas nos séculos posteriores à publicação da obra mas uma tensão presente em sua própria tessitura, procurarei compreender as remissões à pintura e ao discurso encomiástico como signo de um compromisso entre os diferentes públicos, objetivos e métodos que a *História* de Rocha Pita, por diversos motivos, tem de mediar.

### **Em torno ao autor e sua obra**

Sebastião da Rocha Pita nasceu no dia 3 de maio de 1660 em Salvador, na Bahia, capital do Estado do Brasil. Filho de João Velho Gondim e D. Brites da Rocha Pita, ele pertencia a uma família de relativo destaque na sociedade colonial. Como anota em sua *História da América Portuguesa*, seu avô materno participara da administração portuguesa durante as invasões holandesas.<sup>7</sup> Assim como outros letrados de sua época e local, ele começou seus estudos sob os auspícios dos jesuítas, transferindo-se posteriormente para Coimbra, onde obteve o título de Bacharel em Cânones. Contraiu matrimônio com Ana Cavalcanti de Albuquerque, com quem teve três filhos e fixou residência em Cachoeira, perto da capital, dedicando-se à lavoura e às letras.

Entre o final do Seiscentos e o início do Setecentos, Salvador era casa para uma intensa atividade literária. Segundo João Adolfo Hansen, “os poetas de Salvador se reuniam nas tardes de sábado na Quinta do Tanque”, chácara pertencente aos jesuítas, para limar seus versos e concorrerem em “concursos de improvisação poética feitos muitas vezes segundo o modelo medieval do ‘mote e glosa’”<sup>8</sup>. A obra atribuída a Gregório de Matos, personagem com a qual Rocha Pita possuía certa inimizade, resulta em grande parte destes encontros.

---

<sup>5</sup> ROCHA PITA. Dedicatória. In: **História da América Portuguesa**, sem página; *grifos meus*.

<sup>6</sup> GENETTE, Gerard. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. New York: Columbia University Press, 1997.

<sup>7</sup> ROCHA PITA. **História da América Portuguesa**, p. 258.

<sup>8</sup> HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Terese**, São Paulo, 2000, vol. 2, p. 32.



A partir deste contexto, o coronel baiano legou extensa obra. Para além de poemas dispersos, são de sua autoria o relato das exéquias fúnebres do monarca D. Pedro II celebradas na Bahia<sup>9</sup> e a descrição do falecimento de D. Leonor Josefa de Vilhena, esposa de Gonçalo Ravasco de Cavalcante, secretário de Estado do Brasil.<sup>10</sup> Essas duas obras deixam claro que o papel do letrado se constituía na proximidade ao poder. Compreende-se o letrado “mais como um *caráter*, ou um *étos*”, resultante da intersecção entre “uma forma de atividade religiosa ou econômica com outra, simbólica”<sup>11</sup>, de onde

A identidade social do letrado não se define especificamente no campo das letras, como campo literariamente autônomo, mas no de outros serviços (...). Então, quem escreve é designado por categorias profissionais (Ouvidor Geral; Juiz de Fora; Desembargador; Vigário; Coronel de Milícia; Provedor dos Almazéns etc.); por categorias de posição (fidalgo/não-fidalgo) e, ainda, da própria formação letrada,

chamando-se de letrado aquele que se formou em Direito em Coimbra.<sup>12</sup> Rocha Pita detinha muitas destas posições, pois além de bacharel era também coronel da milícia baiana.

Em 1724, o autor estava entre os membros fundadores da Academia Brasílica dos Esquecidos, agremiação letrada estabelecida em Salvador sob o patrocínio do vice-rei, Vasco Fernandes César de Meneses. A Academia realizaria dezoito reuniões entre abril daquele mesmo ano e fevereiro do ano seguinte. Sebastião da Rocha Pita foi ativo membro da agremiação, apresentando 67 poemas em suas reuniões (PINTO, 2007) e tendo presidido a segunda conferência da Academia, ocasião na qual apresentou parte de seu *Tratado Político*, escrito por volta de 1715 e inédito até o século XX.<sup>13</sup>

Ainda que a Academia dos Esquecidos tenha escolhido “como matéria principal de seus estudos a História Brasílica”<sup>14</sup>, Rocha Pita não foi um dos “mestres da história” designados para compor e apresentar dissertações históricas em suas reuniões. Não deixa de ser curioso, porém que a *História da América Portuguesa* se encerre justamente em 1724, ano em que o vice-rei erigira “uma doutíssima Academia, que se faz em Palácio na sua presença”<sup>15</sup>. Apesar de se encerrar com

<sup>9</sup> ROCHA PITA, Sebastião da. **Breve compêndio, e narração do fúnebre espetáculo que na insigne Cidade da Bahia, cabeça da América Portuguesa, se viu na morte de El Rei D. Pedro II, de gloriosa memória.** Lisboa Ocidental: Na Oficina de José Antônio da Silva, 1709.

<sup>10</sup> ROCHA PITA, Sebastião da. **Sumário da Vida, e Morte da Excelentíssima Senhora, Dona Leonor Josefa de Vilhena.** Lisboa Ocidental: Na Oficina de Antônio Pedroso Galram, 1721.

<sup>11</sup> HANSEN. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**, p. 45

<sup>12</sup> \_\_\_\_\_. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**, p. 41.

<sup>13</sup> ROCHA PITA, Sebastião da. **Tratado Político.** Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972; \_\_\_\_\_. **Tratado Político.** São Paulo: EdUSP, 2014, nova edição com estudo introdutório, transcrição e notas por Eduardo Sinkevisque.

<sup>14</sup> CASTELLO, José Aderaldo. **O movimento academicista no Brasil (1641-1820/22).** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969, vol. I, tomo 1, p. 3.

<sup>15</sup> ROCHA PITA. **História da América Portuguesa**, p. 656.



a referência à agremiação baiana, a *História da América Portuguesa* parece ter sido escrita com outra agremiação em mente.

Em dezembro de 1720, foi instituída a Academia Real da História Portuguesa, em Lisboa. A agremiação tinha por objetivo escrever uma história secular e, outra, eclesiástica, de Portugal em língua latina e, para isso, se colocou a tarefa de dirimir as dúvidas a respeito destas por meio de *memórias históricas*, escritos nos quais as questões duvidosas seriam debatidas antes de se passar à composição da história. A Academia Real da História adquiriria forte prestígio no cenário intelectual português da primeira metade do Setecentos<sup>16</sup>, além de ter se convertido em destacado fórum de discussão historiográfica e ter sido responsável pela introdução de muitos dos métodos da erudição crítica em Portugal. Sebastião da Rocha Pita já aparece como acadêmico supranumerário em 1722 e, neste mesmo ano, se corresponde com a Academia Real, informando acerca da composição do quarto de dez livros que pretende para sua *História*.<sup>17</sup> Ele novamente se corresponde com a agremiação lisboeta em 1724<sup>18</sup> e, um ano mais tarde, remete a Portugal “o livro, que se ofereceu para compor”, pedindo que, caso aprovado, ele pudesse estampar no rosto da obra o título de membro da Academia Real da História.<sup>19</sup> Após inúmeras idas e vindas entre os órgãos da censura imperial portuguesa, a *História da América Portuguesa* viu a luz do dia em 1730. A obra é composta por dez livros, sendo os dois primeiros dedicados à descrição da terra brasileira e, os seguintes, ao relato dos acontecimentos que tomaram lugar nos domínios portugueses. Quanto a seu autor, por sua vez, ele encerraria sua longa vida oito anos mais tarde, no dia 2 de novembro de 1738, cercado por sua família em sua propriedade na Bahia.

### O paralelo das artes

Para compreendermos o paralelo entre a pintura e a escrita da história, é preciso repassar o paralelo – bastante mais conhecido – entre a pintura e a poesia assim como é necessário ter uma ideia do que a tradição pictórica pode ter significado para um historiador como Rocha Pita. Em primeiro lugar, as referências pictóricas de Rocha Pita são todas antigas, e não modernas. Apeles e Timantes são nomes transmitidos pela tradição clássica cuja recepção já indica algo

<sup>16</sup> MOTA, Isabel Ferreira da. **A Academia Real da História**: os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico. Coimbra: Minerva, 2003; SILVA, Taíse Tatiana Quadros da. Poder e *episteme* na erudição histórica do Portugal setecentista: uma abordagem do programa historiográfico da Academia Real da História Portuguesa (1720-1721). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n° 3, setembro de 2009, pp. 204-215.

<sup>17</sup> Academia Real da História Portuguesa. Notícias da Primeira Conferência, que fez a Academia Real da História Portuguesa no terceiro ano da sua instituição em 23 de Dezembro de 1722. **Coleções dos Documentos, e Memórias da Academia Real da História Portuguesa**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de Pascoal da Silva, 1723, p. 3.

<sup>18</sup> \_\_\_\_\_. Notícias da Conferência de 8 de Março de 1724. **Coleção dos Documentos, e Memórias da Academia Real da História Portuguesa**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de Pascoal da Silva, 1724, p. 4.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_. Notícias da Conferência de 22 de Novembro de 1725. **Coleção dos Documentos, e Memórias da Academia Real História Portuguesa**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de Pascoal da Silva, 1725, p. 3.



bastante específico sobre o relacionamento entre as duas artes. A menção à produção artística de sua época não seria descabida ou impossível, uma vez que, por exemplo, o tratado não publicado de Manuel Pires de Almeida intitulado *Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia*, datado de meados do Seiscentos, faz referência a artistas que, se não são de seu século, ao menos pertencem ao período do Renascimento.<sup>20</sup> Uma segunda consideração preliminar deriva daí, pois Rocha Pita não ignora possíveis obras de arte com as quais entra em contato em sua experiência; estas, porém, são qualificadas de acordo com referências da pintura antiga. Ao descrever o aparato fúnebre erigido em honra a D. Pedro II na Bahia, por exemplo, ele relata como nos capitéis de sua estrutura estavam esculpidas representações das “quatro partes do Mundo, que cinge o Domínio Lusitano”,

tendo cada qual aos pés na forma de um bruto o mais generoso parto, que em cada uma delas produz a Natureza; uns, e outros simulacros tão destramente lavrados, que a ser a matéria pedras, e metais, *pareceriam as estátuas de Fídias, e Praxíteles.*<sup>21</sup>

Estas duas considerações e o exemplo mencionado implicam em que Rocha Pita não se interessa pela arte pictórica em si, mas sim pela pintura como parâmetro a partir do qual medir a composição literária. Essa apropriação letrada do debate entre as duas artes caracteriza a correlação entre pintura e poesia na Idade Moderna, lança sua sombra sobre a própria reflexão artístico-pictórica e reforça uma “irmandade entre as artes” ainda que mantenha “os termos de similitude e diferença entre elas bastante ambíguos”.<sup>22</sup> As obras de arte antigas e seus criadores são legados por uma tradição que os coleta enquanto parte de um extenso anedotário relacionado com as práticas e as virtudes da imitação.<sup>23</sup> Os nomes citados por Rocha Pita – Apeles, Timantes, Fídias, Praxíteles – são parte desse anedotário, e onde ele aparece de forma mais extensa é na *História Natural*, de Plínio, o Velho.

Segundo o compilador romano, Timantes era um artista “altamente engenhoso”<sup>24</sup> que se alçou à proeminência após derrotar Zêuxis num concurso em Samos. Pouco sabemos deste concurso, porém Plínio registra que Timantes possuía a particularidade de ser, “dentre os artistas, aquele em cujos trabalhos sempre há mais algo sugerido por seu pincel do que o que é

---

<sup>20</sup> MUHANA, Adma. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**: Tratado seiscentista de Manoel Pires de Almeida. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 10.

<sup>21</sup> ROCHA PITA. **Breve compêndio**, p. 3; *grifo meu*.

<sup>22</sup> BARKAN, Leonard. **Unearthing the Past**. Archaeology and Aesthetic in the Making of the Renaissance Culture. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 65.

<sup>23</sup> \_\_\_\_\_. **Unearthing the Past**, pp. 65-66.

<sup>24</sup> PLINY, THE ELDER. **Natural History**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961, vol. IX, livro 35, capítulo 36, §73, p. 315.





manifestamente mostrado e cuja execução, ainda que da mais alta qualidade, é sempre ultrapassada pela inventividade de seu engenho”<sup>25</sup>. Uma prova disso é dada na pintura em que, para expressar o desespero de Agamêmnon ante o sacrifício de sua filha, Ifigênia, ele o representa ocultado a face com um manto, solução pictórica que foi louvada por Quintiliano como exemplo do poder expressivo do silêncio.

Muito é dito acerca da estrutura narrativa da *História Natural* que o artifício utilizado por Timantes neste caso tenha sido, em essência, o mesmo de que se valera Parrhasius para, também ele, derrotar Zêuxis em outro concurso. Trata-se de uma conhecida passagem do texto pliniano e que vale a pena transcrever integralmente:

Este último [Parrhasius], está registrado, entrou em um concurso com Zêuxis, que realizou uma pintura de uvas tão perfeitamente representadas que os pássaros voavam em direção a elas; enquanto Parrhasius fez uma pintura tão realista de uma cortina que Zêuxis, orgulhoso do juízo dos pássaros, pediu que a cortina fosse removida para que se mostrasse a pintura; e quando ele percebeu seu erro, com uma modéstia que muito o honrava, abandonou o torneio, afirmando que enquanto ele enganara pássaros, Parrhasius havia enganado a ele, um artista<sup>26</sup>.

A narrativa pliniana é construída pela interrelação entre diferentes “etiologias da fama” através da qual é a “autoimortalização do artista e a natureza logocêntrica da fama que aproximam o historiador e o artista”<sup>27</sup>, ainda – ou, nestes casos, ainda mais – que ele menos mostre do que esconda. Um artífice suplanta o outro e assim a prática artística avança no tempo.

A segunda menção a Timantes é a referenciada por Rocha Pita. A fim de representar um ciclope, Timantes decidiu representar apenas um dedo do pé de proporções gigantescas sendo examinado por dois sátiros.<sup>28</sup> Trata-se de uma espécie de analogia visual da sinédoque e, nesse sentido, uma referência muito bem mobilizada pelo autor da *História da América Portuguesa*; por enquanto, é preciso entender como os exemplos citados acima transformam a relação entre pintura e poesia num problema epistemológico.

<sup>25</sup> \_\_\_\_\_. *Natural History*, vol. IX, livro 35, capítulo 36, §§73-74, pp. 315; 317.

<sup>26</sup> Tradução nossa: “This last, it is recorded, entered into a competition with Zeuxis, who produced a picture of grapes so successfully represented that birds flew up to the stage-buildings; whereupon Parrhasius himself produced such a realistic picture of a curtain that Zeuxis, proud of the verdict of the birds, requested that the curtain should now be drawn and the picture displayed; and when he realized his mistake, with a modesty that did him honour he yielded up the prize, saying that whereas he had deceived birds Parrhasius had deceived him, an artist”, \_\_\_\_\_. *Natural History*, vol. IX, livro, 35, capítulo 36, §§65-66, pp. 309; 311. No original latino lê-se: “(...) Parrhasius descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate representata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellectu errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem”.

<sup>27</sup> BARKAN. *Unearthing the Past*, p. 75.

<sup>28</sup> PLINY, THE ELDER. *Natural History*, livro 35, capítulo 36.



Segundo Leonard Barkan, a imagem artística para Plínio é compreendida como uma espécie de decalque do real. “Ainda que a representação e a coisa representada não sejam idênticas”, afirma ele, “o ato de representar subordina-se completamente ao real”<sup>29</sup>. Não é à toa que o artista compete para que sua obra se confunda com a natureza e, em último caso, confunda a própria natureza. Pássaros atacando paredes são um dos efeitos que se espera que a arte seja capaz de causar. Por outro lado, conforme a narrativa apresenta competição após competição, o que acaba por se destacar é o gênio do artista, que se sobrepõe ao modelo imitado. A história da representação artística contém em si uma história da evolução interna da técnica através da qual seu modelo não é mais a realidade ou seu objetivo a verossimilhança, mas sim “algo como a ilusão da verossimilhança”<sup>30</sup>. Para Plínio, nenhum outro artífice representa tão bem essa evolução quanto Apeles.<sup>31</sup>

Por motivos de brevidade, mencionarei apenas dois exemplos relacionados a este pintor. O primeiro é quando Apeles visita outro artista, Protógenes, do qual nutria especial consideração. Não o encontrando em casa, ele toma um pincel e traça um risco na parede, o mais fino que fora capaz de fazer. Quando Protógenes retorna, ele imediatamente reconhece que Apeles o visitara, pois apenas Apeles seria capaz de fazer um traço de tal qualidade. Vendo isso, Protógenes lança mão do pincel e traça outra linha, de cor diferente, ainda mais fina que a primeira e sai de casa. Quando Apeles retorna, encontra esta segunda linha e, tomando um pincel, traça, com uma terceira cor, ainda mais uma linha dividindo os dois traços anteriores. Quando vê a nova intervenção de Apeles, Protógenes só tem a reconhecer sua própria derrota.<sup>32</sup> Neste pequeno concurso particular, a técnica não se subordina mais à representação; avançando para além da verossimilhança, o poder demiúrgico do artista traz a possibilidade de uma arte em si mesma e, como lembra Barkan, o “ponto final lógico deste movimento para além da coisa representada e em direção ao método de representação é uma obra de arte que não possui nenhum objeto”<sup>33</sup>. É isso que faz Apeles ser capaz de representar o que não pode ser representado, como raios, trovões e tempestades.<sup>34</sup>

O segundo exemplo é o mencionado por Sebastião da Rocha Pita. O coronel baiano, todavia, provê a referência errada e menciona Apeles, quando Plínio cita Zêuxis como aquele que compõe o retrato de Helena a partir da combinação das feições de diferentes mulheres. Esta

---

<sup>29</sup> BARKAN. *Unearthing the Past*, p. 84.

<sup>30</sup> \_\_\_\_\_. *Unearthing the Past*, p. 85.

<sup>31</sup> PLINY, THE ELDER. *Natural History*, livro, 35, capítulo 36, §79, p. 319.

<sup>32</sup> \_\_\_\_\_. *Natural History*, livro 35, capítulo 36, §§81-83, pp. 321-323.

<sup>33</sup> BARKAN. *Unearthing the Past*, p. 87.

<sup>34</sup> PLINY, THE ELDER. *Natural History*, livro. 35, capítulo 36, §96, p. 333.





mesma passagem foi também mencionada na oração de abertura da sexta conferência da Academia dos Esquecidos<sup>35</sup> e participa, portanto, do universo de referências dos letrados baianos. Anekdota melhor detalhada em Cícero, no *De inventione*, ela demonstra que a pintura, assim como a poesia, “não imita particulares da natureza, mas refaz a composição de partes que naturalmente a razão encontra no mundo”<sup>36</sup> ou, como no exemplo anterior, pode representar sem ter por base o real ou o natural.

A comparação com a poesia, portanto, emerge no contexto de uma discussão sobre as virtudes da representação a partir de sua relação com a imitação do real e a possibilidade de, através da emulação e da superação deste real, trazer como consequência uma maior atenção para a representação em si do que para o que está sendo representado.

### **Pintura, retórica e agudeza**

Mais do que uma doutrina, a expressão *ut pictura poesis* (“a poesia é como a pintura”) define um campo de problemas, tanto mais amplo quanto mais se procura delimitá-lo. A fórmula é conhecida desde a Antiguidade e quem lhe deu forma foi Horácio em sua *Arte poética*. Segundo o autor,

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outras dez vezes repetidas, agrada sempre<sup>37</sup>.

A passagem horaciana provê um enquadramento para a comparação entre as artes – uma *tópica* –, entendendo-a como uma forma de pensar um problema, e não tanto um conjunto de definições a respeito da poesia ou da pintura. Sendo assim, nos interessa aqui apreender, ainda que em voo alto, sua recepção na Idade Moderna e alguns desdobramentos da preceptiva poética seiscentista.

Na preceptiva de Leon Battista Alberti acerca da pintura, estão “disseminados os conceitos retórico-poéticos latinos fundamentais que possibilitava estipular as similitudes entre a poesia e a pintura”<sup>38</sup>. Estes conceitos servem a diversos propósitos, entre eles o de suprir a ausência de uma preceptiva pictórica específica assim como a necessidade de “instituir um lugar

---

<sup>35</sup> CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 2, p. 130.

<sup>36</sup> MUHANA. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**, p. 25.

<sup>37</sup> HORÁCIO. *Arte poética*. In: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 65.

<sup>38</sup> MUHANA. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**, p. 12.



social próprio para o pintor, cujo modelo é buscado no dos letrados, que têm na retórica a sua disciplina mestra<sup>39</sup>:

[...] como a poesia, a pintura observa uma *imitatio* e um *decorum* no que respeita à arte; partilha dos efeitos do *docere*, *movere* e *delectare* o espectador ou “vente”; e exige uma conduta e um conhecimento da técnica por parte de quem a pratica. Em comum, a consideração de que, como a retórica, a poesia e a pintura são arte (*ars*), cujas obras (*opera*) têm uma finalidade, e cujo ofício é desempenhado por alguém que conhece seus preceitos (*artífice*)<sup>40</sup>.

Esta aproximação se reforça a partir da década de 1540, quando emergem as primeiras traduções e comentários da *Poética* aristotélica, texto até então praticamente desconhecido.<sup>41</sup> O estatuto do *ut pictura poesis* tende a se consolidar como doutrina a partir da recepção deste texto, quando não fosse pelas próprias remissões feitas pelo filósofo ao paralelo entre ambas as artes:

[...] a epopeia e a tragédia, assim como a comédia e a poesia ditirâmbica, e em sua maior parte a aulética e a citarística, todas são, em geral, imitações [...]. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, traçando sua imagem com cores e figuras [...] e outros com a voz, assim também nas sobreditas artes: todas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia<sup>42</sup>,

ou seja, a poesia, a música e a pintura são todas atividades miméticas. Em termos aristotélicos, são todas *poéticas*.

Entretanto, se a poesia e a pintura são artes imitativas, a rigor, dada a condenação aristotélica da história no famigerado capítulo IX da *Poética*, então a história não seria mimética e, logo, o paralelo entre a história e a poesia somente seria possível por uma transgressão da preceptiva. Para compreender como é possível esta virada, é preciso adicionar a história como termo – até então ausente – da reflexão sobre a pintura e a poesia.

Segundo a influente *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), de Lodovico Castelvetro, “*la poesia è cosa piu da filosofante, & da assottigliato negli studi, che non è l’historia*”, sendo por isso que a “*poesia diz mais as coisas universais, & a história as particulares*”<sup>43</sup>. A poesia trata do verossímil; a passagem seria aristotélica caso o tratadista não entendesse que a verdade precede a verossimilhança, de modo que “*a coisa representada [é] anterior à coisa que representa, & por isso, a verossimilhança depende toda da verdade.*”<sup>44</sup> Ainda que “*toda a preceptiva acerca da arte da poesia e da pintura*” até o final do XVIII seja aristotélica,<sup>45</sup> ela não obstante é filtrada por uma

<sup>39</sup> \_\_\_\_\_. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**, p. 13.

<sup>40</sup> \_\_\_\_\_. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**, pp. 12-13.

<sup>41</sup> MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 22, nota 17.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, capítulo I, 47a, 13-22.

<sup>43</sup> CASTELVETRO, Ludovico. **Poetica d’Aristote vulgarizzata et sposta**. Vienna: Gaspar Stainhofer, 1570, f. 102.

<sup>44</sup> \_\_\_\_\_. **Poetica d’Aristote vulgarizzata et sposta**, ff. 3v-4.

<sup>45</sup> MUHANA. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia**, p. 16.



concepção que subordina a poesia ao real, entendendo pelo real o plano de atuação da providência divina.

Este desdobramento, entretanto, acompanha um desenvolvimento da própria reflexão sobre a pintura. Segundo Alberti, no *Quattrocento*, a pintura divide-se em circunscrição, composição e recepção de luzes. A primeira e a segunda dizem respeito ao desenho, enquanto a última, à cor.<sup>46</sup> Mais tarde, nas *Vidas* de Giorgio Vasari, a competição entre as artes da pintura, da escultura e da arquitetura é resolvida em favor da eleição do *desenho* como matriz das demais técnicas artísticas.<sup>47</sup> Como resultado, a *composição* sobrepõe-se como elemento que distingue a representação artística da natureza – não é à toa que Zêuxis é lembrado como paradigma da arte imitativa.

Esta valorização da composição poderia se tornar uma abertura para a noção de verossimilhança poética, tal como definida por Aristóteles, caso ela não fosse percebida sob a noção de um *desenho interno*, o *conceito*, que orienta a representação e que é governado pelo juízo e pela razão, excluindo a fantasia. Para a preceptiva poética seiscentista, a “cópia da natureza é por si inconveniente, destituída de ordem e de sintaxe”,

e não é da arte a representação da totalidade da natureza, uma vez que, dela, o poeta há de selecionar para imitação apenas o que é necessário e bastante para a construção do verossímil, desprezando as diferenças que não se assemelham à verdade<sup>48</sup>.

A composição do artista passa a ser governada pela noção de *decoro*, a qual fixa os limites de sua capacidade de *invenção* nos limites daquilo que é prescrito pela conveniência e pela razão. Os conteúdos presentes na *razão*, entretanto, são ditados pela potência divina e o *desenho interno* é traduzido como *desígnio*, mormente de Deus.<sup>49</sup> A composição artística pressupõe que o real, governado pela razão, domínio do que é ou deve ser e, logo, próprio à história, contrapõe-se ao natural, campo da desrazão e da invenção desregrada. A doutrina do *conceito* ou do *desenho interno*, que redundava numa prática poética dominada pela *agudeza*, acaba por generalizar a fórmula do *ut pictura poesis*, uma vez que todo discurso é pensado como metáfora e a expressão poética é considerada uma tradução do *conceito* cuja imagem se forma na consciência do artífice. Da imagem à palavra, ou da palavra à imagem, esta correlação só é possível, porém, com uma arte-mestra do discurso, a retórica, que dita as regras da verossimilhança e das circunstâncias de enunciação.

<sup>46</sup> KOSSOVITCH, Leon. A emancipação da cor. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 183.

<sup>47</sup> \_\_\_\_\_. A emancipação da cor, p. 191.

<sup>48</sup> MUHANA. **A epopeia em prosa seiscentista**, pp. 54-55.

<sup>49</sup> HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVIII colonial. In: **Floema**, ano II, nº 2, outubro de 2006, pp. 114-115.



### *Ut pictura historia*

A seção anterior trouxe a recomendação de se desconfiar, se não das preceptivas, ao menos de uma tradição tratadística única. Ainda que os preceitos se repitam e os nomes invoquem uma genealogia sempre mais longa, seus significados mudam a cada vez que são enunciados e as regras antes estabelecidas são posteriormente transformadas, adaptadas e apropriadas. O mesmo vale para a tradição, muito menos constituída, do que pode ser chamado de *ut pictura historia*. Que pintura e, mais importante, que história se escondem sob este paralelo?

A retórica helenística e romana, lembra Adriana Zangara, procedeu ao enquadramento retórico do gênero histórico.<sup>50</sup> Este processo se tornou possível através do alargamento do gênero epidíctico. Segundo a retórica aristotélica, existiriam três gêneros do discurso: o deliberativo, que trata de uma decisão a ser tomada a respeito de um acontecimento futuro; o judiciário, que estabelece o mérito a respeito de uma ação passada; e o epidíctico, ou demonstrativo, o qual aborda o valor de uma ação presente, realizando o elogio ou a condenação de uma personagem.<sup>51</sup> O importante é destacar que, apesar de todas as modificações que esse esquema tripartite sofrerá, ele se estrutura a partir de um corte: os gêneros deliberativo e judiciário são agonísticos, buscam resolver uma disputa e, por isso, lançam mão de provas, enquanto o epidíctico apenas mostra e, por isso, não prova.<sup>52</sup> A história pertencia ao discurso epidíctico, ainda que tratasse de ações que ocorreram no passado; por causa disso, a história, como refere Quintiliano, é escrita *ad narrandum*, e não *ad probandum*.<sup>53</sup>

O alargamento do gênero demonstrativo lhe faz ser identificado com todos os gêneros que não possuem utilidade direta, isto é, que não são proferidos no fórum. Nesta concepção, a história aproxima-se da poesia e adquire sua finalidade: preservar a memória das ações passadas elencando os exemplos que merecem ser imitados e os que devem ser evitados. É também a partir da comparação entre a poesia e a história que se propõe a aproximação com a pintura.

Quando Sebastião da Rocha Pita escreve na década de 1720, o paralelo entre diferentes *artes* já aparecera em algumas obras que, muito provavelmente, compuseram algumas de suas referências ou modelos. Na dedicatória a suas *Décadas*, João de Barros já defendera iniciativa anterior sua de escrever história como um “debuxo” que era uma “pintura metafórica de exércitos, & vitórias humanas”<sup>54</sup>; na historiografia que trata das invasões holandeses, como

<sup>50</sup> ZANGARA, Adriana. **Voir l'histoire**: Théories anciennes du récit historique. Paris: VRIN/EHESS, 2007, p. 139.

<sup>51</sup> ARISTÓTELES. **On Rhetoric**. A Theory of Civic Discourse. Mineola: Dover, 2004, 1358b.

<sup>52</sup> ZANGARA. **Voir l'histoire**, p. 140.

<sup>53</sup> \_\_\_\_\_. **Voir l'histoire**, p. 146.

<sup>54</sup> BARROS, João de. **Década primeira da Ásia**. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1628, *sem página*.



estudado por Eduardo Sinkevisque, o paralelo também é recorrente.<sup>55</sup> Luiz de Menezes, na *História de Portugal Restaurado* se contrapõe um tanto quanto amargamente àqueles que compartilham da

opinião comum, que assenta, que a história é paralelo da pintura: porque é tanto mais privilegiado o pintor que o Escritor, que teve lugar Apeles, pondo em público uma figura sua que havia pintado, de lhe emendar a roupa, que um artífice delas lhe condenou por imperfeita, & de castigar a ousadia de outro, que não sendo pintor se atreveu a arguir-lhe o perfil da figura<sup>56</sup>.

Enquanto o pintor pode corrigir a representação caso o representado não esteja satisfeito com ela, ao historiador não é dada a mesma opção:

Não é concedida aos Escritores tanta liberdade: porque no mesmo ponto que os sinetes do prelo acabam de selar a história que escreveram, logo perderam toda a ação de emendá-la, & na dificuldade de satisfazer a um Mundo de juízos diversos, fica provado o desengano, de que não pode haver história bem avaliada de todos<sup>57</sup>.

A passagem vem corroborar sua impressão de “Que importa, que a verdade da história & pureza do estilo a formem como o Sol perfeita, se os Leitores pretendem avalia-la como querem, & não como merece”<sup>58</sup>?

Luiz de Menezes trata, todavia, apenas da recepção da obra. No que toca à composição e as funções do discurso histórico, pode-se acreditar que ele seguia mais de perto a opinião do tratadista italiano Agostino Mascardi, autor do influente *Dell'arte istorica*, originalmente publicado em 1636. Citado tanto pelo historiador italiano quanto pelos acadêmicos baianos, Mascardi não apenas estabelece a analogia entre a história e a poesia mas também entre a história e a pintura:

[...] se pode lhes dizer, ao encontro com ela, que a pintura é mestra do povo; pois os homens vulgares que são mal providos de entendimento e de letras, e as crianças, que quanto a isso devem ser consideradas junto ao povo, não possuem outro livro que a pintura, a qual, representando com cores os eventos passados, vem insinuar nos ânimos grosseiros por meio dos olhos, como se fosse uma história muda [*muta istoria*], o exemplo do bem e do mal, que outros, mais doutos, leriam nas memórias dos escritores<sup>59</sup>.

No excerto citado do preceptista italiano, portanto, a pintura e o discurso são semelhantes e a pintura é uma “história muda”, *topos* retirado também ele da tradição clássica, sendo referido por Plutarco como originado de Simônides.

<sup>55</sup> SINKEVISQUE. **Doutrina seiscentista da arte histórica.**

<sup>56</sup> MENEZES, Luiz de, Conde da Ericeira. Prólogo. In: **História de Portugal Restaurado**. Lisboa: Na Oficina de João Galvão, 1671, tomo I, sem página.

<sup>57</sup> \_\_\_\_\_. Prólogo. In: **História de Portugal Restaurado**, sem página.

<sup>58</sup> \_\_\_\_\_. Prólogo. In: **História de Portugal Restaurado**, sem página.

<sup>59</sup> MASCARDI, Agostino. **Dell'arte istorica**. Firenze: Felice LeMonnier, 1859, p. 177.



O paralelo entre pintura e história aparece por duas vezes nas *dissertações históricas* da Academia dos Esquecidos. Na primeira dissertação sobre a história natural do Brasil, de Caetano de Brito e Figueiredo, o acadêmico se propõe descrever o continente americano, sendo seu desafio “reduzir o dilatado âmbito de tantas mil Léguas aos breves períodos de epilogo do discurso”:

Reconheço que as palavras, e os caracteres, a pena, e a língua são os índices, e intérpretes do entendimento, que representam, e dão a conhecer as imagens, que nele se concebem, e na fantasia se formam,

ou seja, aquela concepção imagética e *conceituosa* do discurso que vimos acima; todavia,

[...] há muitas, que por materiais, e corporais com os rasgos do buril, e com os debuxos do píncl mais facilmente se percebem. Mostra-se na grande máquina do Universo, que explicando-se dificulosamente com profusa, e larga narração, instantaneamente à vista de abreviado Mapa se faz compreensível. Sucede o mesmo com o Sol, que sendo muitas vezes maior que a terra, contudo deixa que o divisem, retratado em pequeno círculo. *Conhece-se finalmente pelo debuxo de um dedo a desmedida estatura de um Gigante*<sup>60</sup>.

A referência a Timantes lhe abre espaço para considerar que seria “mais fácil, [...] mais perceptível o conhecimento desta quarta, e grande parte do mundo”, se ele a fizesse com os “coloridos do píncl”, e não com as “cláusulas da voz”. Sua obrigação, entretanto, é “discorrer, e não debuxar”<sup>61</sup>.

Todas estas passagens estabelecem um campo de problemas, e não soluções definitivas. Elas compõem um conjunto de referências pelas quais os historiadores, os acadêmicos e os tratadistas – muitas vezes a mesma pessoa – podiam aproximar ou distanciar a escrita histórica da representação pictórica. A constância da referência entre as duas artes (ou três, caso se conte a poesia) demonstra a existência de uma “forma ou técnica de pensamento” que “operava pela reunião de elementos já disponíveis”, cercando um problema e aplicando o repertório de figurações conhecidas<sup>62</sup>; ou seja, a tópica. Não estranha, portanto, que a mesma aproximação entre história e pintura poderia vir carregada de valorações opostas entre si.

Nesse sentido, enquanto Caetano de Brito e Figueiredo estabelece uma relativa oposição entre “debuxar” e “discorrer”, Gonçalo Soares da Franca, seu colega de agremiação, traz a tópica para o interior da própria história. Segundo o acadêmico, nas dissertações sobre a história eclesiástica do Brasil que está encarregado de escrever utilizará três diferentes estilos. “O primeiro

<sup>60</sup> FIGUEIREDO, Caetano de Brito e. *Dissertações acadêmicas, e Históricas*, nas quais se trata da História Natural das Coisas do Brasil. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 147; *grifo meu*.

<sup>61</sup> \_\_\_\_\_. *Dissertações acadêmicas, e Históricas*. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 147.

<sup>62</sup> ALCIDES, Sérgio. **Estes Penhascos**. Cláudio Manuel da Costa e a Paisagem das Minas. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 128-129.





será chão, e cheio, com palavras mais significativas, que pomposas”; o segundo, por sua vez, será “mais ativo, ou com expressões mais vivas, como para persuadir”, enquanto o último será

mais levantado, ou com visos de poético (dentro porém de sua esfera) como quem pinta, porque se a pintura é como a poesia = **ut pictura poesis erit** = pelo que retrata, porque não será a perspectiva histórica como a poética, pelo que expressa?<sup>63</sup>.

Ou seja, pintura, poesia e história.

### **A erudição e as leis da história**

A passagem de Gonçalo Soares da Franca fornece uma importante abertura para a compreensão da escrita da história no século em que a escrevem os Esquecidos – e é importante contextualizá-la em seu discurso de modo a compreender melhor os dilemas da *História da América Portuguesa*. A distinção dos estilos empregados nas dissertações vem complementar a definição da estrutura das mesmas; segundo o acadêmico, como “não há matéria sem forma, terá esta forma a mesma história”:

Nas matérias controversas primeiro proporei as opiniões contrárias, ou as razões opostas, e depois estabelecerei as próprias conclusões: nos sucessos líquidos só se ouvirá a narração (...) <sup>64</sup>.

Para Franca, as matérias controversas e, por isso, que ainda são objeto de disputa, têm de ser julgadas através do confronto entre diferentes opiniões, enquanto os temas sobre os quais não há controvérsia podem simplesmente ser narrados. Essa distinção reflete a natureza mista das dissertações, as quais, como afirma outro acadêmico, Inácio Barbosa Machado, têm de combinar “o suave da História em o contencioso das disputas, o sério da jurisprudência, com o ameno das notícias”<sup>65</sup>. Esta mesma preocupação aparece em Caetano de Brito e Figueiredo, para quem suas dissertações “se animam com o caráter da História, donde só com o expressivo da narração, e não com o rigor da disputa deve declarar-se o verdadeiro”<sup>66</sup>. O ponto de encontro entre todas estas opiniões é a concepção de que, como expressa outro acadêmico, Luís de Siqueira da Gama, a história é “narração das coisas passadas, decorosamente referidas, segundo a série dos tempos em que sucederam”<sup>67</sup>. O conjunto de procedimentos eruditos praticados pelos historiadores, das quais as dissertações dos acadêmicos Esquecidos não deixam de ser uma expressão, trazia a

<sup>63</sup> FRANCA, Gonçalo Soares da. “Dissertações da história eclesiástica do Brasil”. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 229; *grifo no original*.

<sup>64</sup> \_\_\_\_\_. Dissertações da história eclesiástica do Brasil. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 229.

<sup>65</sup> MACHADO, Inácio Barbosa. As dissertações da história militar do Brasil. In: MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. **A Academia Brasileira dos Esquecidos e as práticas de escrita no Brasil colonial**. São Paulo: FFLCH/USP, 1999, tese de doutoramento, vol. II, f. 15.

<sup>66</sup> FIGUEIREDO. Dissertações acadêmicas, e Históricas. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 159.

<sup>67</sup> GAMA, Luís de Siqueira da. Dissertações altercadas, e resolutas, para melhor averiguação da verdade na história do Brasil. In: CASTELLO. **O movimento academicista no Brasil**, vol. I, tomo 5, p. 12.



demanda de levantar e resolver as dúvidas que concerniam ao passado através do confronto entre as opiniões dos historiadores pretéritos e do exame de documentos de arquivos e outras fontes de primeira mão; todavia, se a história era escrita *ad narrandum*, e não *ad probandum*, esta pressão exercida pela prática da erudição tornava cada vez mais difícil conciliar a narração histórica com a deliberação das disputas. É no contexto destas tensões entre a erudição e as definições tradicionais do gênero histórico que a ornada dicção de Rocha Pita tanto valoriza sua obra quanto a aproxima do panegírico. Antes de passarmos à avaliação do historiador baiano, todavia, precisamos considerar como estes debates eram tratados na Academia Real da História Portuguesa.

Ainda que procurasse escrever uma história eclesiástica e uma história secular em língua latina do Reino português, os acadêmicos reunidos em Lisboa se dedicavam à composição de *memórias históricas*, gênero que servia como uma espécie de propedêutica erudita a uma história propriamente dita. Neste gênero de escritos, afirmam os acadêmicos, se possui liberdade “para examinar questões, e pontos difíceis, e alegar documentos, e Autores”<sup>68</sup>. As características das *memórias* são depois exploradas mais atentamente por Manuel Pereira da Silva Leal, para quem sua composição exige, além dos requisitos esperados do historiador, “a obrigação de examinar os fatos controversos, ponderar, e refletir os fundamentos das opiniões, que achou, e declarar o juízo, que fez sobre eles”, enquanto nas *histórias* é necessário se preocupar somente com a “ligadura do estilo seguido sem interrupção”<sup>69</sup>. As *memórias históricas* são um dos gêneros historiográficos ligados à erudição e, nesse sentido, elas apresentam uma sofisticada crítica de documentos, são realizadas através da pesquisa em arquivo e outros acervos bibliográficos, confrontam opiniões de autores diferentes e exigem que seus escritores cheguem a um juízo mais acertado a respeito das matérias que tratam; os acadêmicos, entretanto, não as confundem com as *histórias*, e um dos motivos é por que, nas *memórias*, “é necessário a cada passo interromper a lição, para distribuir as matérias” e disputa-las e resolvê-las.<sup>70</sup> A erudição acaba por se chocar com a economia do discurso histórico. Quais seriam, porém, as características da *escrita* da história que a erudição acabaria por violar?

---

<sup>68</sup> Academia Real da História Portuguesa. Sistema da História feito pelo Conde da Ericeira, e pelo Padre D. Manoel Caetano de Sousa. In: **Coleções dos Documentos, Memórias e Estatutos da Academia Real da História Portuguesa**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de Pascoal da Silva, 1721, p. 1.

<sup>69</sup> SILVA LEAL, Manuel Pereira da. **Memórias para a História Eclesiástica do Bispado da Guarda**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de José Antônio da Silva, 1729, tomo I, pp. VII-VIII.

<sup>70</sup> SILVA, José Soares da. **Memórias para a História de Portugal, que compreendem o governo del Rei D> João o I do ano mil e trezentos e oitenta e três até o ano de mil e quatrocentos e trinta e três**. Lisboa Ocidental: Na Oficina de José Antônio da Silva, 1730, tomo I, p. VI.



Como salienta Mark Salber Philips, ainda que tratando de contexto diverso, para nenhuma outra “literatura de descrição social [...] o problema formal da narrativa era tão significativo para a contínua identidade do próprio gênero”<sup>71</sup>. Na narrativa se materializavam os dois objetivos da escrita histórica, o deleite e a instrução. Isso não significa que o *gênero* história rejeitasse as práticas eruditas; na época, porém, pesquisa e narrativa históricas frequentemente vinham separadas em gêneros literários distintos, de modo que as operações de crítica documental que o historiador porventura viesse a fazer não necessariamente transpareceriam em seu discurso.

Em Sebastião da Rocha Pita, é possível encontrar o autor se esquivando da controvérsia erudita de modo a seguir o fio de sua narração. Um exemplo desta situação se encontra em momento do primeiro livro no qual trata da origem dos indígenas; segundo ele,

Deixo a controvérsia sobre a origem dos primeiros habitantes, que a esta Região passaram, e de donde vieram, se de Troia, de Fenícia, de Cartago, de Judeia, dos fabricantes da Torre de Babel, ou se de Ofir Indo, porque sobre este ponto não têm mais força, que algumas débeis conjecturas, as opiniões dos Autores<sup>72</sup>.

A *história* trata de matérias já assentadas e não possui espaço para a disputa de pontos controversos, ainda mais quando as opiniões dos autores não são confiáveis e precisam ser minuciosamente examinadas. Esta concepção a respeito da escrita histórica era compartilhada pelos membros da Academia Real, para os quais “o trabalho de escrever memórias, era dispor os materiais para se formar uma História”, de modo a oferecer uma grande cópia de fatos, documentos e resoluções para aquele “a quem está destinada a composição da História”<sup>73</sup>. No caso da origem dos indígenas, por exemplo, o assunto mereceu *duas* dissertações por parte dos Esquecidos, encontrando largo espaço na discussão, mas pouco na narração.

Se essas eram as características da escrita das *histórias* na época, como então a obra de Rocha Pita se mede frente às expectativas de seu tempo? Segundo o parecer do primeiro examinador do Santo Ofício, frei Manoel Guilherme, o “Autor desempenha todas as leis da História, que ouço dizer são muitas, e de difícil observância”<sup>74</sup>; para o segundo pareceristas eclesiástico, frei Boaventura de São Gião, o acadêmico baiano

Pontualmente cumpre todos os preceitos da narração, e as leis da História; porque determina ações, ajusta anos, observa tempos, distingue lugares,

<sup>71</sup> PHILIPS, Mark Salber. **Society and Sentiment** – Genres of Historical Writing in Britain, 1740-1820. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 7.

<sup>72</sup> ROCHA PITA. **História da América Portuguesa**, p. 51.

<sup>73</sup> Academia Real da História Portuguesa. Notícias da Conferência de 2 de Novembro de 1724. In: **Coleção dos Documentos, e Memórias da Academia Real da História Portuguesa**, pp. 1-2.

<sup>74</sup> ROCHA PITA. Do Santo Ofício. In: **História da América Portuguesa**, sem página.



demarca a terra, individua sucessos, reduzindo a abreviados períodos o que pudera ser matéria de copiosos trabalhos<sup>75</sup>,

e ele segue em sua avaliação,

Estou certo se há de ler a presente História com gosto, e sem fastio pela boa ordem, e admirável disposição com que está composta, novidades, que refere, particulares, que relata, elegância com que se adorna; porque o estilo é grave, especioso, e agradável, natural sem artifício, e culto sem afetação, e tão singular, que não tem regra ociosa, oração supérflua: não tem período, que não seja próprio, palavra, que não esteja em seu lugar: não há tempo, que se não perceba com clareza, que se não veja com distinção; igualmente convida a curiosidade, e desafia a emulação; porque historiar desta sorte, é felicidade de poucos, e inveja de muitos<sup>76</sup>.

Os extensos elogios dos dois pareceristas são ecoados em uma terceira opinião, agora de José Barbosa, que além de religioso também era agremiado da Academia Real:

Esta História está escrita com tanta elegância, que só tem o defeito de não ser mais dilatada, para que os Leitores se pudessem divertir com maior torrente de eloquência. Todos os sucessos estão escritos com tão artificiosa brevidade, que se percebem sem efeito das notícias necessárias, porque de outra sorte ocupariam muitos volumes os negócios políticos, e as ações militares de tão grande número de nações, como são as que habitam o dilatadíssimo Sertão da nossa América<sup>77</sup>.

Elegância, individuação, descrição pormenorizada aliada à concisão, bom julgamento, estes são os critérios pelos quais se julga a pertinência da *História da América Portuguesa* – e, entendida nestes termos, ela vai além das expectativas ou, até mesmo, do que esperavam os pareceristas a partir de região tão agreste do Império lusitano. Segundo Martinho de Mendonça de Pina e Proença, avaliador do Desembargo do Paço e também ele acadêmico da Academia Real da História, o livro de Rocha Pita:

se vê, que a soberana proteção, que Vossa Majestade concede às artes, e ciências, inspirando os maiores escritores da Europa, anima também os das mais distantes partes do Mundo; pois as remotas, e dilatadas Províncias da América lhe tributam mais preciosos tesouros, que os de suas minas neste livro, o qual se adorna com os sucessos históricos, que refere, e brilha com vários ornatos poéticos de largos episódios, frequentes figuras, e discretos panegíricos, que contém<sup>78</sup>.

Estes pareceres demonstram que o conhecimento histórico possuía uma dimensão escriturária que era tanto mais relevante quanto a historiografia era melhor considerada. Essa dimensão escriturária alça a primeiro plano a tensão constitutiva de qualquer discurso, ainda mais daquele que trata do passado: a potencial contradição entre os feitos (*res*) e o discurso (*verba*). O

<sup>75</sup> ROCHA PITA. Do Santo Ofício. In: **História da América Portuguesa**, sem página.

<sup>76</sup> \_\_\_\_\_. Do Santo Ofício. In: **História da América Portuguesa**, sem página.

<sup>77</sup> \_\_\_\_\_. Do Ordinário. In: **História da América Portuguesa**, sem página.

<sup>78</sup> \_\_\_\_\_. Do Desembargo do Paço. In: **História da América Portuguesa**, sem página.



reconhecimento desta dificuldade indica que, para aqueles que leem história, a elocução e a narração se encarregam de confeccionar um texto no qual a distância entre texto e realidade seja, ainda que ilusoriamente, elidida ou suprimida. Os ornamentos, logo, não são nunca mero artifício retórico, mas sim o meio pelo qual se pode materializar a unidade enunciativa proposta pela história, aquela entre “*ars dicendi e rerum cognitione*”, de modo que “articuladas, torna-se difícil assinalar se é a *res* que dá brilho à *oratione* ou se é a *uerba* a iluminar seus pensamentos”<sup>79</sup>. A erudição, por sua vez, parece ser necessária apenas quando esta unidade entre o que é dito e o que é sabido está quebrada, de modo que o uso de procedimentos derivados da crítica documental visa montar novamente uma imagem unificada do passado.<sup>80</sup>

Uma narração histórica apropriada é aquela que consegue mostrar visivelmente ao público os acontecimentos da história, fazendo-o esquecer o próprio instrumento – a linguagem – por meio do qual este efeito é obtido. A confirmar esta impressão está um dos significados, à época, do verbo *historiar*, qual seja,

HISTORIAR alguma cousa. Escrivê-la a modo de história. Representá-la, como se se tivesse visto<sup>81</sup>.

Agora sim, *ut pictura historia*.

### **Panegírico, história e erudição**

Se a *História da América Portuguesa* é tão elogiada por seus contemporâneos, por que se lança sobre ela a suspeita de panegírico? Mais importante ainda, por que Sebastião da Rocha Pita se vê obrigado por vezes a “protestar” a verdade de sua história? A partir do que foi trabalhado acima, podemos concluir nosso percurso levantando algumas hipóteses para justificar a mútua desconfiança entre o autor e (alguns) de seus leitores.

Uma possibilidade é o próprio influxo da erudição sobre a escrita da história. Conquanto as iniciativas eruditas tivessem dificuldade em se traduzir sob a forma de uma narração, elas não obstante exerciam grande pressão – quando não concorrência – sobre outros gêneros historiográficos, como a própria *história*. Em Portugal, o prestígio de uma instituição como a Academia Real da História, onde as letras e a nobreza se cruzavam, fazia as discussões eruditas

<sup>79</sup> TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010, p. 167; SINKEVISQUE. **Doutrina seiscentista da arte histórica**, p. 37.

<sup>80</sup> O que confirma o papel persuasivo desempenhado pela *ekphrasis*, isto é, a utilização da linguagem de modo tão vívido que criava, para o leitor, o efeito de presença daquilo que era lido pelo leitor (ou ouvido pelo espectador no auditório). Sendo persuasiva, a dimensão escriturária da *ekphrasis* sobrepunha-se à validação argumentativa que provinha do documentos. Para o assunto, além do livro já citado de ZANGARA. **Voir l'histoire**, ver também WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Farnham/Burlington: Ashgate, 2009, cujo foco recai sobre os exercícios de formação retórica (*progymnasmata*) da Antiguidade.

<sup>81</sup> BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Português, e Latino**. Lisboa: Na Oficina de Pascoal da Silva, 1712, vol. 3, p. 41.



repercutirem para muito além do círculo daqueles que as considerariam de seu interesse. Segundo Isabel Ferreira da Mota, as notícias de suas conferências circulavam em panfletos por todo o Reino – e, possivelmente, em suas possessões – antes de serem recolhidas nas *Coleções* da Academia.<sup>82</sup> Os Esquecidos, por exemplo, mostram até certo ponto conhece-las,

[...] sei e sabemos todos que os Ilustres Acadêmicos da Real Academia Portuguesa principiando as suas conferências há mais de dois anos, até aqui só tem sabido a luz, com dúvidas, perguntas, e aparatos para a sua história<sup>83</sup>.

A passagem também registra um pouco das dificuldades que a agremiação lisboeta tinha para concluir seus trabalhos. Sebastião da Rocha Pita, por seu turno, demonstra mais de uma vez consciência de que a composição histórica tem de atender aos preceitos da erudição e da crítica documental. Nas advertências à *História da América Portuguesa*, ele informa que

[...] as matérias, e notícias, que nela trata, são colhidas de relações fidedignas, conferidas com os Autores, que estas matérias tocaram, e com particulares informações modernas, (que nelas não tiveram) feitas por pessoas, que cursaram as maiores partes dos continentes do Brasil, e as dispuseram fielmente como testemunhas de fato, com a ciência de que o Autor as inquiria para compor esta História, cujo essencial instituto é a verdade<sup>84</sup>.

O autor adverte que sua obra é composta através de documentos originais, autores e informações prestadas por pessoas de autoridade e distinção que podem diminuir suas dúvidas – e, em certos momentos, é possível ver a utilização destes testemunhos e relações fidedignas na trama de sua história. No primeiro livro, por exemplo, quando relata a história de Diogo Álvares, o Caramuru, ele expõe que a referirá “pelo que consta de verdadeiros manuscritos, que se conservam em várias partes desta Província, em muitas circunstâncias diferentes de forma, em que escrevem os Autores, que nela falaram”<sup>85</sup>. Quando celebra a participação de seu avô na implementação do tributo estipulado por Matias de Albuquerque, ele afirma se basear “Na ordem, que [*Albuquerque*] lhe deu por escrito, a qual ainda hoje se conserva, e contém termos, e palavras mais decorosas das que costumam os Generais usar com os Vassallos”<sup>86</sup>.

Se a comprovação por meio dos procedimentos da crítica erudita era cada vez mais necessária, porém, não se pode esquecer que ela trazia dificuldades para uma concepção de história baseada sobretudo na narração. Uma vez que a história se aproximava da poesia, restava ainda a questão de como conferir unidade ao discurso histórico. Como organizar os tópicos variáveis e acidentais do mundo secular? O problema só aumenta com a erudição, cujas disputas

<sup>82</sup> MOTA. *A Academia Real da História*, p. 129.

<sup>83</sup> FRANCA. Dissertações da história eclesiástica do Brasil. In: CASTELLO. *O movimento academicista no Brasil*, vol. I, tomo 5, p. 227.

<sup>84</sup> ROCHA PITA. Advertência. In: *História da América Portuguesa*, sem página.

<sup>85</sup> \_\_\_\_\_. *História da América Portuguesa*, p. 57.

<sup>86</sup> \_\_\_\_\_. *História da América Portuguesa*, p. 258; *grifo meu*.





poderiam parecer aos leitores como nada mais que digressões enfadonhas e desinteressantes. Para traçar o plano da história, era preciso selecionar os eventos e aprender a ligá-los, mostrando como eles se deram e que consequências causaram.

Este problema aparece em preceptiva lida pelos Esquecidos e, possivelmente, por Sebastião da Rocha Pita, a *Introduction generale à l'histoire*, do historiógrafo francês Jean-Baptiste de Rocoles. Hoje um obscuro trabalho, para Rocoles, “É próprio de um Escritor judicioso reconhecer a natureza dos assuntos, a necessidade que ele tem de não separá-los”, uma vez que

Não é que um Historiador não deva às vezes se acomodar às matérias que expõe; de modo que para não lhes abandonar de todo imperfeitas, & afim de não deixar jamais o espírito de seu Leitor confuso e mal satisfeito, ele não as possa reunir, & dar em uma única narração, aquilo que somente aconteceu em tempos diferentes<sup>87</sup>.

O historiador, portanto, não incorreria em mentira e falsidade se ele reorganizasse suas matérias para melhor atenderem à forma do relato, reordenando a sequência temporal de acordo com os diferentes níveis da trama que compõe. A indicação vem em socorro de dois problemas bastante comuns na historiografia do período. Primeiro, como relacionar eventos que aconteceram simultaneamente em dois locais diferentes? Segundo, se o historiador não deve omitir, como encontrar limites para conter a cadeia de fatos que são passíveis de serem abordados? Sebastião da Rocha Pita torna explícito os meios que encontrou para contornar as duas questões, circunscrevendo o espaço e o tempo das ações que relata:

Que não põe nela [*na História da América Portuguesa*] o cômputo dos tempos em número sucessivo de anos, porque desde o mil e quinhentos, em que foi descoberta a América Portuguesa, por largo curso, até o de mil e quinhentos e trinta e cinco, em que se doaram algumas Províncias, e se principiou a fundação dela, *não aconteceram outros progressos mais [...]*,

porém desde 1549, “em que veio o primeiro Governador do Estado”,

leva a conta deles pela sucessão dos Governos, e ordem dos fatos, *mediando ainda alguns largos espaços sem ações para a escritura; falta, que precisamente interrompe a série dos anos, mas não altera a verdade da História*, nem as notícias do Brasil<sup>88</sup>.

E, nas mesmas advertências, explica que, da América, trata apenas da porção meridional e, desta, apenas a que é de posse dos portugueses.<sup>89</sup> A ausência de fatos a serem narrados fere não apenas a continuidade da narrativa como também a credibilidade do historiador, que pode tê-los

---

<sup>87</sup> Tradução nossa : “Ce n’est pas qu’un Historien ne doive quelque-fois s’accomoder aux matieres qu’il expose ; de sorte que pour ne les pas abandonner du tout imparfaites, & afin de ne laisser iamais l’esprit de son Lectur confus & mal satisfait, il ne puisse les réunir, & donner en vne seule narration ; ce qui n’est arriué qu’en des temps vn peu differens”, ROCOLES, Jean-Baptiste. *Introduction generale à l’histoire*. Paris: Denis Becket, 1644, p. 42.

<sup>88</sup> ROCHA PITA. Advertência. In: *História da América Portuguesa*, sem página; *grifos meus*.

<sup>89</sup> \_\_\_\_\_. Advertência. In: *História da América Portuguesa*, sem página.



omitido. O historiador baiano, todavia, é louvado justamente pela concisão de sua narrativa, que não perde de vista os acontecimentos, os conecta e os apresenta de forma clara para o leitor. Esse princípio de seleção aproxima a obra do panegírico, uma vez que o discurso encomiástico se principia pelo retrato do elogiado ao qual se segue uma descrição dos seus feitos, maximizando-se os honrosos e minimizando-se os vergonhosos.<sup>90</sup> A *História da América Portuguesa*, de modo similar, se abre com a descrição do Brasil (nos dois primeiros livros) e, depois, segue os principais fatos que nele aconteceram. Pode-se dizer que toda a *História* de Rocha Pita é modelada a partir do panegírico. Não é à toa, portanto, que ele tenha escolhido Timantes como emblema para sua história, pois este, ao pintar o pouco para sugerir o muito, simboliza, de alguma forma, como as virtudes da composição e da seleção operadas pelo panegírico acabam por salvar a história de sua própria dispersão.

Resta, por fim, a elocução, sobre a qual o próprio autor admite “ter carregado nas tintas”. São inúmeros os exemplos do estilo elevado escolhido pelo autor para sua obra, os quais podem ser encontrados sobretudo nos dois primeiros livros de sua *História*, dedicados à apresentação da natureza brasílica. Segundo Rocha Pita, o Brasil é “Terreal Paraíso descoberto, onde tem nascimento, e curso os maiores rios”<sup>91</sup>; a respeito da influência salutar dos ventos que batem nesta quarta parte do mundo, o autor os compara – em desafio – àqueles relatados pelos antigos, pois “Deixem os Poetas de pintar ao Cavallo Pégaso com asas, os antigos de fabular, que as éguas da Lusitânia concebem do Zéfiro; porque as do Brasil têm partos tão ligeiros, que correm parelhas com os ventos”<sup>92</sup>; por fim, a própria natureza baiana é digna de rasgados elogios:

O Céu, que o cobre, é o mais alegre; os Astros, que o alumiam, os mais claros; o clima, que lhe assiste, o mais benévolo; os ares, que o refrescam, os mais puros; as fontes, que o fecundam, as mais cristalinas; os prados, que o florescem, os mais amenos; as plantas apazíveis, as árvores frondosas, os frutos saborosos, as Estações temperadas<sup>93</sup>.

Seria ocioso enumerar todas as passagens em que o autor se vale de uma descrição vívida para transmitir a realidade americana para o leitor. Mais interessante é perceber como o “carregar nas tintas” se transforma em mais um argumento a constituir não apenas a trama mas também a autoridade de Rocha Pita.

---

<sup>90</sup> PÉCORA, Alcir. A história como colheita rústica de excelências. In: SCHWARTZ, Stuart; PÉCORA, Alcir (eds.). **As excelências do governador**: o panegírico fúnebre a d. Alonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676). São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 48-49; SINKEVISQUE. **Doutrina seiscentista da arte histórica**, pp. 36-37.

<sup>91</sup> ROCHA PITA. **História da América Portuguesa**, p. 4.

<sup>92</sup> \_\_\_\_\_. **História da América Portuguesa**, p. 39.

<sup>93</sup> ROCHA PITA. **História da América Portuguesa**, pp. 69-70.



Escrevendo em primeira pessoa para seu público, ele pede, no prólogo, que “se entenderes, que o compus [o livro] com aplauso, e reverência do Clima em que nasci, podes crer, que são seguras, e fiéis as notícias, que escrevo, porque os obséquios não fizeram divórcio com as verdades”<sup>94</sup>. O estilo, novamente, pode comprometer a credibilidade do relato. O que Rocha Pita faz, porém, é trazer a erudição – as *notícias fiéis* – justamente para os momentos onde seu estilo é mais altissonante e “poético”.

Segundo o autor, existe no Brasil uma planta que se não fosse “tão autorizada, e fidedigna a pessoa, que como testemunha de vista o depôs, o não escrevêramos”<sup>95</sup>, planta esta que amolece o metal deixando-o como papel. Noutra momento, ele lista em favor da vinda do apóstolo São Tomé ao Brasil o fato de terem restado

Impressos e retratados em lâminas de pedra os sinais de seu cajado, e dos seus pés, uns ainda permanentes nas estampas, e todos constantemente venerados nas tradições (se pode assegurar-se esta pia opinião, com os autorizados testemunhos, e Escritores, que em abono dela trataremos logo)<sup>96</sup>.

Ao que se segue uma lista de argumentos, retirados de autores eclesiásticos, cosmógrafos e outros, que comprovariam a passagem do apóstolo pelo continente americano. Em ambos os casos, o que narra seria inverossímil se não houvesse testemunhos que o tornassem crível – a legitimidade do relato, entretanto, é mais reforçada por ele dizer que conferiu a validade daquelas evidências do que por efetivamente mostrar fazê-lo. Estas passagens demonstram a coexistência de duas formas de argumentação no relato do autor, aquela associada à crítica erudita, resultado do manejo de diferentes tipos de evidências, e aquela que *cria* evidências através da narrativa, que “faz ver, para que se creia nela, faz ver para se tornar mais persuasiva, portanto eficaz, útil”<sup>97</sup>, associada a uma concepção *retórica* e/ou *literária* do discurso histórico. O estilo elevado de Rocha Pita, todavia, acaba por ser uma alta aposta que ele faz naquele contexto, uma vez que ele pode tanto tornar visível o que narra quanto tornar obscuros os acontecimentos do passado, trazendo maior atenção para sua prosa do que para os eventos que noticia:

[...] nos dois primeiros livros descreve o corpo natural, e material desta Região, as maravilhosas obras, que nela fez a natureza, as admiráveis produções em vários gêneros, e espécies, e as suntuosas fábricas, que para o trato Civil, e Político das suas Povoações foi compondo a arte, no retrato de tanta formosura, precisada a ser pincel a Pena, não teme sair dos preceitos da História, quando altera a pureza das suas leis com as ideias da pintura, que

---

<sup>94</sup> \_\_\_\_\_. Prólogo. In: **História da América Portuguesa**, sem página.

<sup>95</sup> \_\_\_\_\_. **História da América Portuguesa**, pp. 28-29.

<sup>96</sup> \_\_\_\_\_. **História da América Portuguesa**, p. 48.

<sup>97</sup> SINKEVISQUE. **Doutrina seiscentista da arte histórica**, p. 37.



requer mais valentes fantasias, tendo por exemplar portentos, em que a mais elevada frase Poética é verdade ainda mal encarecida<sup>98</sup>.

Através da elevação do estilo e da proximidade com o panegírico, Sebastião da Rocha Pita consegue alcançar algo como um “efeito de real”, realizando uma *pintura da história* em uma época de erudição.

\*

A primeira metade do século XVIII representou um momento de grande ampliação do público leitor de histórias em Portugal.<sup>99</sup> Este incremento do público é seguido por um relativo alargamento das práticas metodológicas e das possibilidades de escrita da história, das quais as *memórias históricas*, para citar apenas um caso, são exemplo. Esta variedade de iniciativas historiográficas gera certo número de tensões a respeito da escrita da história, seus procedimentos e seus fins. A história enquanto um gênero literário centrado na narrativa, de pretensões pedagógicas e que traz à mente do leitor imagens vivas dos exemplos do passado não perderá seu prestígio, porém necessitará reconhecer que outros públicos – como o erudito – leem a história com outros olhos. Considerada positivamente, uma disputa como a relatada aqui, na qual Sebastião da Rocha Pita elenca tão destramente justificativas e argumentos, somente paga tributo a uma época, anterior à emergência de uma historiografia disciplinar, onde diferentes formas de historiografia tinham de encontrar maneiras de conviver.

De certa forma, o longo parecer escrito por Antônio Caetano de Sousa sob a égide da Academia Real da História Portuguesa sintetiza todos os fios da argumentação que vimos Sebastião da Rocha Pita recolher aqui para justificar a escrita de sua *História da América Portuguesa*:

É Sebastião da Rocha Pita nascido na Bahia; e não é muito, que o amor da Pátria o obrigue a engrandecer, ou ornar com especiosas vozes aquelas coisas, que a nós se nos fazem mais estranhas, ou por serem raras vezes vistas, ou somente cridas, pelas informações com que as sabemos. É sem dúvida, que *aquela parte do Mundo contém prodígios, que excedendo aos hipóboles, não ofendem a verdade, lei mais essencial da História, do que os outros mais rigorosos preceitos, com que ela se deve compor*. Este Autor o faz em estilo tão elegante, que tem muito de Poético, em que lhe acho companheiros de tão grande nota, como algum de eminentíssimo caráter, e este será o motivo, porque concilie na maior parte dos leitores aplauso, e louvor; porque entendo, que não será menos estimada esta História, do que outras, que vemos de semelhante estilo na nossa língua, e na dos nossos vizinhos, aonde tem bastante reputação. *Por diferentes meios conciliam os Autores a aura popular com que os seus livros são estimados*. [...] Quantas vezes ouvimos criticar aqueles Mestres da História, de quem os outros, que se

<sup>98</sup> ROCHA PITA. Advertência. In: **História da América Portuguesa**, sem página.

<sup>99</sup> MOTA. **A Academia Real da História**, pp. 127-130.



seguiram, beberam não só o método, mas ainda o mesmo estilo? *Nesta parte são bem diversos os gostos*, porque também alguns enfastiados da eloquência, pretendem seja a História uma narração tão nua de vozes, como de reflexões, de sorte, que a querem antes insulsa, que com algum adorno; porém estes discursos são tidos de uns por paradoxos, e de outros por afetos de melancolia, que os domina de modo, que o não chegam a executar nesta parte ainda os mais austeros Censores<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> ROCHA PITA. Da Academia Real. In: **História da América Portuguesa**, sem página; *grifos meus*.