

CAPÍTULO III

UM CÓDIGO DO BARROCO PORTUGUÊS:
A «NOVA ARTE DE CONCEITOS»
DE FRANCISCO LEITÃO FERREIRA

Embora, como vimos no capítulo anterior, o interesse do século XVII pela teorização retórica, tenha sido quase exclusivamente do domínio da eloquência sagrada, é evidente que a disciplina continuava a fazer parte do *curriculum* humanístico seguido pelos jovens leigos. Se bem que não disponhamos de dados objectivos para um panorama pormenorizado do ensino pré-universitário entre nós, durante a época que nos ocupa, sabemos que se mantinham em vigor os antigos programas do Colégio das Artes combricense, e que a Companhia de Jesus continuava a admitir nas suas escolas, sobretudo em Santo Antão de Lisboa, nas de Évora, Porto e Braga, alunos que não se destinavam à carreira eclesiástica.

Embora esta actividade pedagógica não determinasse uma renovação da teoria, os numerosos manuscritos chegados até nós permitem fazer uma ideia bastante exacta de quanto e como se ensinava na cadeira Retórica.

Trata-se quase sempre de apontamentos escolares, reunidos pelo professor para guia das aulas, ou aí colhidos pela atenção mais ou menos vigilante dos alunos. Muitos apresentam-se desprovidos de qualquer referência e só os dados paleográficos permitem situá-los no tempo. Estão neste caso, segundo supomos, a *Arte de Rhetorica*, que vem a fs. 1-80 do cód. 3148, os vários textos contidos nos n.ºs 3151¹, 3152 e 3547, as *Rhetorices Institutiones*, do n.º 3154

¹ Este, com o título de *Enchiridium Rhetorices*, foi seguido no Colégio da Companhia de Jesus em Évora

folha 6.

Rhetorica e Tractatus Litterarum
de Francisco Leitão Ferreira
1971.

e os opúsculos reunidos no ms. 3146², todos pertencentes ao Fundo Geral da Biblioteca Nacional de Lisboa. Igualmente anónimos são os apontamentos, datáveis da mesma época, que encontramos nos códices CXII/1-31 e CXIII/1-6 da Biblioteca Pública de Évora³.

Outros, porém, registam pertences ou indicações de autoria, que nos habilitam a datá-los com relativa precisão. Assim, o *Rhetorices Compendium* do ms. 6190 do F. G. da B. N. L. traz na folha de antepeço do volume uma nota pela qual ficamos a saber que foi escrito por Jacinto de Freitas e Góis, no ano de 1698⁴. O *De Arte Rhetorica* do cód. 3154 da mesma colecção foi propriedade do Jesuíta P.^o Agostinho da Rocha⁵ e, por uma nota final subscrita por António Carvalho da Cunha, somos informados de que os apontamentos do *De Arte Rhetorica*. *Ad eloquentiae candidatos*, do cód. CXXIII/2-25 da Biblioteca de Évora, foram ditados pelo jesuíta Afonso da Silveira, aos seus alunos no Colégio de Lisboa⁶.

De um Manuel de Matos, que supomos ser o missionário da Companhia falecido em 1666 na Ilha de Socotór, quando viajava para a Índia, chegou até nós um curto texto, com o mesmo carácter pedagógico, contendo a definição de Retórica, suas partes, tropos, figuras, etc., sob o título de *Lacónismus eloquentiae. Pro instruendis ac formandis oratoribus*⁷.

³ Contém os seguintes opúsculos: *De origine, natura, officio et materia Rhetoricae* (fls. 1-9); *Compendiosae Rhetoricae breviarium* (fls. 10-13); *De arte Rhetoricae* (fls. 14-23); *Breve Rhetoricae compendium* (fls. 24-39); *Fasciculus inicus totius Rhetoricae compendiaris* (fls. 44-54); *Rhetorica seu via ad eloquentiam* (fls. 56-65) e *Proprietatibus ad eloquentiam vide compendius* (fls. 66-75).

⁴ O primeiro, *Compendium Rhetoricae*, vem a fls. 15-26 do referido códice; o segundo não tem qualquer título.

⁵ «Foi escrito por Hyacintho de Freitas e Goes no anno de 1698 — o qual foi leccionado na Universidade de Coimbra e novisso em esta Cartucha, da qual foi expulso por incapaz de porção, e como adoeso em Evora, se recolheu ao hospital onde morreu; este livro não o quis levar por isso ficou na Livraria commua».

⁶ Não conseguimos obter qualquer indicação acerca do P. AGOSTINHO DA ROCHA.

⁷ «Hunc Rhetoricae fasciculum Pater Affonsus Sylveriae primae palaestrae, Dicator in Collegio olyssiponensi suis alumnis mirater arguita exposuit, Antonius Carvalho da Cunha. Entrado na Companhia em 1660, leccionou Filosofia e Retórica em Santo Antão (Cf. A. FRANCO, *Ano Santo...*, pp. 180-181).

⁸ Está a fls. 143-157 do cód. CXIII/1-3 da B. P. M. E. Sobre o seu presuntível autor vide A. FRANCO, *op. cit.*, p. 109.

Não diferiam deste esquema e deste programa as lições de professores estrangeiros, como se pode ver pelas *Institutiones Oratoriae* ministradas em 1677 por certo Pyron, professor régio de eloquência «in Academia Cadomensis»⁸, ou pelas notas colhidas por um misterioso Renato Julião nas aulas do Doutor Laval, nos princípios do século XVIII⁹.

Com o tempo, até a pedagogia se foi deixando invadir pelas fantasias do gosto barroco. A exposição nua e seca das matérias concernentes ao estudo da Retórica foi dando lugar a esquemas mais atraentes e floridos.

Uns, mais imbuídos dos processos escolásticos, preferiam a forma do diálogo, de que temos exemplos no *Dialoismus eloquentiae sive Rhetoricae praecipiones ad dialogi normam in Thyronum gratiam circumscripatae et elucubratae*, do já citado P.^o Agostinho da Rocha, onde mestre e discípulo se disputam numa quase batalha de definições¹⁰, ou num *De Rhetorica facultate*, que pertenceu ao carmelita Fr. Manuel da Graça¹¹.

Outros, seguindo um costume que vinha já dos fins do século XVI, e não contentes com o subterfúgio do diálogo, ou mais atraídos pelas lantejoulas da agudeza, ordenavam as suas exposições escolares em metáfora. Os compêndios transformavam-se em jardins, por vezes armados em afaíates ou ramos, com odoríferos títulos, como o *Rhetorices florilegium ex amoenissimis Conimbricensium Hesperidium hortis in calathos, et olfactoria decerptum*, que um anónimo professor apresentava¹², o *Compendium Rhetorices sive voluptarius eloquentiae*

⁸ Ms. 3053 do F. G., da B. N. L.

⁹ *Rhetorica data o Celeberrimo D. D. Laval professore in Marchiano. Scripta a evo a me Renato Juliano. Dieu le veut. Anno 1713*. É o cód. CXIII/1-9 da B. P. E.

¹⁰ Está no ms. 3154 do F. G. da B. N. L.

¹¹ Ms. 1195 da B. P. M. P. A. Fr. MANUEL DA GRAÇA, doutor em Teologia por Coimbra e pregador de assinalado mérito no seu tempo, se referem B. MACHADO (*Bibl. Lus.*, t. III, p. 283) e INOCÊNCIO, (*Dic. Bibl.*, t. XVI, p. 224).

¹² *Rhetorices Florilegium ex amoenissimis Conimbricensium Hesperidium hortis in calathos, et olfactoria decerptum*. In *Primario eloquentiae Lusitanorum Reginae. O. D. V. S. S. S.* Seguiu-se o nome, mas o papel foi cortado nesse lugar, e aí colaram posteriormente um remendo onde se lê apenas «Quidam Rhetorices Professora». Como indicação de data: Octavo Kal. Febr. anno Dñi 1679. Traça-se do ms. 4878 do F. G. da B. N. L.

hortus professado no colégio do Porto¹⁵, ou o *Fasciculus ex selectioribus floribus collectus*, colhido nas aulas do P. Afonso da Silveira, no ano seguinte ao do texto acima mencionado¹⁶. Ainda em 1744 o Jesuíta José Veloso publicava um *Geniale Rhetorices topiarium in elegantes areolas tripartitum, et omnigenis Eloquentiae flosculis concinnatum*, depois traduzido e incluído pelo P. Tomás José de Aquino no seu *Delicioso jardim da Retórica*¹⁷.

Outras vezes as regras apresentavam-se em metáfora de banquete. Temos disso exemplo no texto anónimo que, com o título de *Rhetoricum convivium*, servia um compêndio muito completo da disciplina à presumível voracidade dos estudantes, em seis enfeitados tabuleiros¹⁸.

A música fornecia outro sistema organizado de metáforas para a ordenação destas matérias. Temos conhecimento de um texto de apontamentos em que a Retórica se identifica metaforicamente com uma cítara, a cujas cinco cordas correspondiam as cinco partes da disciplina¹⁹. Já o padre jesuíta José de Seixas preferia a arquitectura para expor o seu *Sandae templum*. Definida a Retórica no "vestíbulo",

¹⁵ *Compendium Rhetorices sive Voluptarius Eloquentiae Hortus In venustissimas florum aureolas divinus, et traditus scolasticis urbis Portucalensis ad eloquentiae auditores* (ms. 575 da B. P. M. P.).

¹⁶ *Fasciculus ex selectioribus eloquentiae floribus collectus Lilio inter spinas illaeso, Rosaque arenibus immixtis Mariae Sanctissimae dedicatus ad eloquentiae auditores* (cód. CXIII/2-25, n.º 6 da B. P. E.) Cf. a nota 6 a este cap.

¹⁷ Cf. B. MACHADO, *Bibl. Lus.*, t. II, p. 909. A ed. saiu em Lisboa, das oficinas de António Pedrozo Galvão, mas dela não conseguimos ver nenhum exemplar. A obra do P. José de Aquino é a seguinte: *Delicioso jardim da Retórica, tripartido em elegantes estancias, e adornado de toda a casta de flores da eloquencia; ao qual se ajuntarão os Opusculos do modo de compor e amplificar as sentenças, e da airosa collocação, e estrutura das partes da Oraçãõ. Segunda edição mais correctã, e augmentada ultimamente com o Opusculo das Especies, Invenção, e Disposição das Oraçõens, que pertencem ao Genero Exornativo*. Lisboa, Na Officina de Manoel Coelho Amado, M. DCC. L. Baseado nas datas das licenças, Inocência, a fonte mais extensa para os dados bio-bibliográficos do P. Aquino, célebre pelas suas eds. de CAMÕES, nega a existência de uma 1.ª ed. (Cf. *Dic. Bibl.*, t. VII, pp. 346-347).

¹⁸ *Rhetoricum Convivium ad convivas praemonitio* (Cód. CXIII/1-27, fs. 114-125, da B. P. E.).

¹⁹ *Orpheae Rhetorices cithara in quinque chordas seu partes distributa, et eloquentiae plectro emodulata* (cód. CXIII/1-7 da B. P. E.).

fazia corresponder cada uma das suas cinco partes habituais a uma capela e ia depois agrupando as regras por... "altares"²⁰.

A semelhança do espanhol Arias Montano, não faltam exemplos de pequenos textos em verso, como o *Verbum infans verissimus eloquentiae praeceptor ac reformator*, pertença de um tal João de Sousa, em 1705²¹.

Embora muitos estejam incompletos, e alguns não passem de simples colecções de definições ou regras, a sua análise conjunta permite reconstituir com bastante certeza o teor desses cursos de Retórica.

Definida a Retórica, e acentuada por vezes a sua importância na vida literária, cultural ou civil, determinava-se a matéria respectiva, dividindo as questões em finitas e infinitas. Seguiu-se a enumeração e definição dos três géneros — demonstrativo, deliberativo e judicial, enunciavam-se as partes da Retórica (invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação), para passar a tratar-se cada uma de per si, com incidência especial nos lugares comuns intrínsecos e extrínsecos. Na amplificação, nos argumentos, nas partes da disposição, nos tropos e nas figuras, com particular relevo para a metáfora. Regras e exemplos, por vezes, explicitavam com maior ou menor clareza a «scura das definições».

Tais exemplos iam buscar-se quase sempre aos poetas e prosadores latinos. Assim, o *Rhetorices florilegium* acima mencionado serve-se a cada passo de curtas citações tiradas de Virgílio, Horácio, Séneca, Boécio e Sílio Itálico, entre outros.

As fontes, por vezes explicitamente mencionadas, continuavam a ser os teorizadores antigos, em especial Aristóteles, Cícero e Quintiliano, mas não faltavam casos de aproveitamento de expositores mais modernos, enquadrados já no movimento do barroco. Um *Compen-*

²⁰ É o ms. 4849 do F. G. da B. N. L. Sobre o P. José de Sarrós (1627-1691), doutor em Teologia pela Universidade de Évora, professor de Filosofia Moral em Coimbra, reitor dos Colégios de Braga e Coimbra, Provincial e visitador da Província do Brasil, vide A. FRANCO, *op. cit.*, pp. 66-67.

²¹ Trata-se do cód. 3.152 do F. G. da B. N. L., encimado pelo seguinte título: *Verbum infans verissimus eloquentiae praeceptor ac Reformator. Assisistit eloquia sapientiae suae; traz o seguinte pertence: «Anno Domini 1705 Joannes de Sôsa». Suponho tratar-se do clérigo secular, doutor em Cânones que, foi sucessivamente Bispo de Miranda, do Porto, de Braga e de Lisboa (Cf. Inocência, *Dic. Bibl.*, t. IV, p. 41).*

diim artis Rhetoricae manuscrito, de autor desconhecido²⁰, ao enumerar aqueles que, na sua opinião, podiam considerar-se grandes mestres de Retórica, citava o P.^o Cipriano Soares, o *Viridarium sacrae et profanae eruditionis*, de Francisco de Mendonça, o Padre Masen, o *Miles Rhetoricus* de Forti²¹, o *Ariadne Rhetorum* de Giuglaris, o *Candidatus Rhetoricae* de Pomey e a conhecida obra do P.^o Causino²², autores que aparecem também quase todos mencionados numa espécie de prefácio ao *Hermes Rhetoricum*, que contém as lições do curso regido pelo Padre Inácio Teles, aos alunos do Colégio dos Jesuítas de Évora²³.

De toda esta actividade pedagógica não resultou, porém, infelizmente, qualquer obra que desenvolvesse de forma sistemática, fundamentada e original uma verdadeira teoria da prosa.

Apenas uma tentativa de tal sistematização se verifica entre nós, já no ocaço do século XVII. Referimo-nos ao pequeno compêndio resumido, integrado na Parte VI da *Escola decuria* de Fr. Fradique Espínola, publicada pela primeira vez em 1699²⁴.

Incluída no quadro muito vasto e complexo dos conhecimentos considerados necessários para a formação cultural do homem cristão, a Retórica era aí tratada de forma muito sumária, segundo o esquema

²⁰ ms. 3149 do F. G. da B. N. L.

²¹ Referia-se ao *Miles Rhetoricus et Poeticus: seu artis Rhetoricae et Poeticae compendium, Rhetoribus Messanensibus dictatum à R. P. Antonio Forti, Soc. Jesu, Calatallonensi, Opera et symptomibus Abbatis. D. Francisci Cammè prium, Messanae Typis commissum. Nunc in Germania recusum. Diligae, Apud Ioannem Casparum Bencard, Anno M. DC. LXXXI. Sommervogel menciona, além desta, eds. de 1685, 1695 e 1712 (Cf. *Bibl. de la Comp. de Jésus*, t. III, col. 894).*

²² *Eloquentiae sacrae et humanae parallelae libri XVI*. Auctore P. Nicolao Causino Trecenti e Societate Iesu. Flexiae, Sumptibus Sebastiani Chappellei, 1619. As numerosas eds. desta obra, de grande importância na teorização retórica do séc. XVIII, vêm indicadas em SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. II, cols. 905-906.

²³ *Hermes Rhetoricum* (ms. 6744 do F. G., da B. N. L.). Aí se mencionam CAUSINO, MENDONÇA, POMEY, FORTI e C. SOARES.

²⁴ *Escola Decuria de Variis Lições*. Dedicada à Virgem N. S. do Deserto, Mãe de Deos, Maria SS. pelo D. Fr. Fradique Espínola, Monge de S. Bernardo, Sexta Parte, Lisboa, por Manuel Lopes Ferreira, 1699. Foi reimpressa em 1735, também em Lisboa, na Oficina Ferreiriana. Foi esta a ed. que consultámos. Sobre o cisterciense Fr. FRADIQUE ESPÍNOLA, vide as notas de B. MACHADO (*Bibl. Lus.*, t. II, p. 81) e INOCÊNCIO (*Dic. Bibl.*, t. II, pp. 316-317).

adoptado pelos Jesuítas. Na Decúria IX definia-se a Retórica, a seguir dividida nas cinco partes consagradas, que se estudavam depois em separado. A disposição considerava o esquema típico do discurso barroco, com exórdio, narração, proposição, divisão, confirmação, confutação e epílogo; a elocução — a que chama eloquência —, assentava em três qualidades essenciais: a elegância, a dignidade e a composição, que correspondia ao ornato retórico. A Decúria X, constituída por oito lições, era toda dedicada aos tropos e figuras, terminando com alguns preceitos acerca da memória e da pronúnciação.

Fr. Fradique Espínola, ao limitar-se a curtas definições, estava muito longe de formar uma teoria original. Todavia a sua obra documenta um momento que nos parece significativo na história da Retórica em Portugal. É que, ao enquadrá-la no conjunto dos conhecimentos básicos sobre que assentava a formação do homem cristão, o Autor retomava a orientação que vimos seguida por Francisco Rodrigues Lobo, para dar à Retórica uma projecção maior na vida civil e um papel muito mais importante na educação estética do homem, não apenas cristão, mas *discreto*. Superavam-se deste modo os estreitos limites de uma actividade teórica que, passado o entusiasmo frustrado dos tempos do Humanismo, se vira confinada ao âmbito quase exclusivo da eloquência sagrada, enquanto, por outro lado, se arrancava a Retórica ao recesso dos colégios da Companhia de Jesus, para a divulgar em meios mais heterogéneos e amplos. Este movimento, a que hoje chamaríamos de divulgação, só dará, contudo, um passo decisivo e, por conseguinte, frutos compensadores, com a actividade desenvolvida alguns anos depois pelas academias, merecendo especial relevo, neste aspecto, a dos Anónimos e a Portuguesa.

Fundada em 1714, reunia a primeira entre os seus membros alguns dos vultos mais em evidência no panorama das letras portuguesas daquele primeiro quartel do século XVIII²⁵. As escassas notícias

²⁵ Podem ver-se os seus nomes in TEÓFILO BRAGA, *A Arcádia Lusitana*, Porto, Livraria Chardron, 1899, pp. 31-32. A esse elenco, baseado nos índices do vol. *Progressos Académicos dos Anónimos de Lisboa* (cit. na nota 28) deve subtrair-se o nome do CONDE DA ERICEIRA, D. FRANCISCO XAVIER DE MENESES, que lá figura graças à fantasia de T. BRAGA (Cf. OFÉLIA MILHEIRO CALDAS PAIVA MONTEIRO, *No alvorecer do «Iluminismo» em Portugal*. D. Francisco Xavier de MENESES, 4.^o Conde da Ericeira. Sep. da «Revista de História Literária de Portugal», vol. I, 1962, p. 42, nota 1. Aos argumentos al aduzidos pode acrescentar-se o facto de não encontrarmos o nome do Conde nas páginas indicadas

que até nós chegaram acerca da vida dos Anónimos não são de molde a sobrevalorizar muito os resultados dos seus trabalhos. Em tom meio sério, meio jocoso, o Cavaleiro de Oliveira refere-se com alguma demora às sessões da agremiação, que se «fizerão sempre com muita gravidade» e às quais concorririam, segundo ele, «versistas» e «poetas». De então para cá os poucos autores que têm tratado desta época limitaram-se a aproveitar a divertida notícia do Cavaleiro. Lembramos apenas José Silvestre Ribeiro e Teófilo Braga.²¹

A leitura do volume onde se reuniram as produções da Academia não permite efectivamente um juízo muito favorável quanto ao valor e importância da sua actividade.²² No entanto, se bem que a produção literária não ofereça hoje qualquer interesse, já o mesmo se não pode dizer da sua actividade cultural.

Paralelamente aos certames académicos, ou simultaneamente com eles, organizaram-se séries de lições sobre Poética, Retórica e História, que abrangiam os assuntos de maior importância nos domínios respectivos.²³ Em sessões alternadas «liam» o Beneficiado Francisco Leitão Ferreira, Lourenço Botelho Sotomaior, Inácio de Carvalho Sotomaior e certo Padre João Baptista da Ponte, mais conhecido pela tenebrosa alcunha de Doutor Nocturno.²⁴ Não sabemos ao certo quais fossem as matérias professadas pelos dois últimos, mas de Leitão Ferreira e Botelho Sotomaior sabemos que ensinaram, com geral aplauso, as regras da Poesia e da Oratória.

Foi notável o eco destas preleções nos meios literários da Lisboa

²¹ Cf. *Mémoires historiques, politiques, et littéraires concernant le Portugal, et toutes ses dépendances* [...] Tome second. A La Haie, Chés Adrien Moeljens, M. DCC. XLIII, pp. 374 e 375.

²² Cf. *História dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artísticos de Portugal nos successivos reinados da Monarchia*. Tomo I. Lisboa, 1871, pp. 159-160 e *op. cit.* na nota 25, respectivamente.

²³ *Progressos Académicos dos Anonymos de Lisboa*. Primeira Parte. Offerecidos ao Senhor Antonio Galvão & Castello-Branco [...] Lisboa Occidental, Na Officina de Joseph Lopes Ferreira [...], M. DCC. XVIII. O facto de o frontispício dar o vol. como «primeira parte» levou à falsa conclusão de que foram publicados dois. Assim pensaram o CAVALEIRO DE OLIVEIRA (*op. cit.*, p. 373) e J. SILVESTRE RIBEIRO (*op. cit.*, p. 160, nota 1). O vol. II, porém, nunca deve ter sido publicado (Cf. *Inocência, Dic. Bibl.*, t. VII, p. 26).

²⁴ Vide a «prosa» que abre o já citado vol. dos *Progressos Académicos*, devida à pena de JERÓNIMO GODINHO DE NISA (*op. cit.*, pp. 5-13).

da época, registado pela *Gazeta de Lisboa*, no seu número de 18 de Janeiro de 1716.²⁵ As sessões continuaram ao longo de todo este ano e possivelmente do seguinte, como se pode concluir de outras notícias registadas pelo prestimoso órgão informativo.²⁶

São muito escassos os elementos de que dispomos para o conhecimento crítico da actividade destas agremiações, pelo que não é fácil delimitar com rigor o contributo por elas prestado à teorização retórica em Portugal.²⁷ Muitos textos perderam-se ou jazem dispersos em miscelâneas manuscritas que os deficientes catálogos das nossas bibliotecas por vezes nem sequer mencionam. Julgamos, porém, dever sublinhar o papel fundamental que desempenhavam nessa tarefa, baseado no que sabemos, não apenas das reuniões da Academia dos Anónimos, mas ainda da Portuguesa, fundada e mantida, a partir de 1717, pelo Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, na sua opulenta livraria do Palácio da Anunciada.²⁸

Informa-nos D. Rafael Bluteau e confirmam-no várias notícias da *Gazeta de Lisboa*, que, entre os vários temas aí professados, coube ao

²⁵ «A Academia dos Anonymos renovou no principio deste mez as suas conferencias sobre os preceitos da historia, regras da Poesia, invenção de conceitos, & methodo de orar de repente com varios assumptos heroicos, & liricos, & foy Presidente na primeyra Assemeblea Manoel de Carvalho de Ataides (n.º 3, p. 292).

²⁶ Damos apenas as seguintes: «Domingo 6. do corrente, abrirão os Anonymos a sua Academia, sendo Presidente o M. R. P. Fr. Simão de S. Catharina, Religioso da Ordem de S. Jeronymo, que fez huma eloquente, & diserta oração sobre a abertura destas eruditas conferencias, em que alem dos assumptos Poeticos, se dicão regras para formar hum perfeito Poema heroico, para seguir com acerto as leys da historia, para escrever com estylo formal todo o genero de cartas missivas; & para levantar pensamentos conceptuosos no estylo jocoso. Estas conferencias se repetem todos os Domingos à noyte com grande concurso de curtosos n.º 51., de 19.XII.1716, p. 292; «Domingo passado derão principio os Anonymos às suas assembleas, continuando a ler a Poética Ignacio de Carvalho, discorrendo particularmente sobre as circumstancias de que se ha de compor o Poema heroico; & Lourenço Botelho de Souto Mayor Rhetórica, dictando sobre o estylo, principalmente do Academico; fazendo as funções de Secretario da Academia o Beneficiado Francisco Leyrão Ferreira» (n.º 50, de 16.XII.1717, p. 396).

²⁷ Falta-nos para isso uma obra semelhante à de José SÁNCHEZ, *Academias literárias del Siglo de Oro español*. Madrid, Editorial Gredos, 1961.

Marquês de Alegrete, Fernão Teles da Silva, dissertar sobre os «vícios da eloquência», ao infaugável Francisco Leição Ferreira, explicar as teorias da arte dos símbolos, a Inácio de Carvalho tratar da poesia lírica, e a Jerónimo Godinho de Nisa estudar o estilo elogiado, isto é, próprio dos elogios, e a arte das inscrições³⁷.

Pena é não conhecermos ao menos o teor das considerações tecidas pelo Marquês de Alegrete, que seriam do maior interesse para o estudo que nos ocupa, sobretudo se relacionadas com as censuras de D. Rafael Bluteau no Prólogo do tomo III das *Primícias Evangélicas* e com as críticas, anos depois formuladas por Verney, no *Verdadeiro método de estudar*³⁸.

Deste modo se forma e difunde um corpo de doutrina literária que, embora de maneira algo heterogênea, codifica pela primeira vez o gosto predominante na transição do nosso século XVII para o seguinte. Expressão da teoria que preside à criação literária do período barroco, esse *corpus* teórico se, em alguns dos seus aspectos, procura um ideal de equilíbrio, denuncia em outros um pendor já flagrantemente barroquista. Compendiada na *Nova arte de conceitos* de Francisco Leição Ferreira, e no *Sistema retórico* de Lourenço Botelho Sotomaior, essa doutrina ultrapassa o auditório restrito de um pequeno grupo de académicos, para atingir aquele público mais vasto e variado que a obra impressa sempre encontra, penetra e, por conseguinte, influencia.

A alta qualificação dos autores no campo das letras portuguesas da época muito deve ter contribuído para essa influência. Basta lembrar que tanto Sotomaior como Leição Ferreira pertencem ao número dos

³⁷ Cf. *Prosas Portuguezas*, ed. cit., p. 341. Esta notícia é, aliás, plenamente confirmada pelo cuidado noticioso da *Gazeta de Lisboa*: em sessão de 21 de Julho, deu o MARQUÊS DE ALEGRETE as regras para a imitação (cf. n.º 30, de 29.VII.1717, p. 236); a 2 de Junho do ano seguinte, LOURENÇO BOTELHO SOTOMAIOR discorreu acerca da mitologia e das moralidades das fábulas (cf. n.º 24, de 16.VI.1718, p. 192); a 16 do mesmo mês e ano coube a FRANCISCO LEIÇÃO FERREIRA explicar a arte dos símbolos e empresas, e ao MARQUÊS DE ALEGRETE apontar os preceitos para corrigir os vícios da eloquência (cf. n.º 30, de 28.VII.1718, p. 240); e a última sessão de 1719 foi ainda preenchida por aquele orador, que continuou a versar os vícios da eloquência (cf. n.º 43, de 26.X.1719, p. 244).

³⁸ Nem sequer vêm mencionadas estas lições na longa lista das suas obras, quase todas relacionadas com actividades académicas, incluída por B. MACHADO na *Bibl. Lus.*, (t. II, pp. 60-63).

eleitos por D. João V para a Academia Real da História Portuguesa, logo quando da sua fundação em 1720³⁹.

A *Nova arte de conceitos*⁴⁰ marca efectivamente um momento capital na cultura literária portuguesa, como sublinhou, já por diversas vezes, Maria de Lourdes Belchior Pontes⁴¹. Isso justifica a demora com que nos deteremos no seu estudo, de modo a integrar o seu pensamento na linha evolutiva que vimos traçando.

A importância e segurança dos trabalhos consagrados por Leição Ferreira à investigação histórica,⁴² por um lado, e o desfavor a que

³⁷ Cf. T. BRAGA, *op. cit.*, pp. 39-40 (nota).

³⁸ *Nova Arte de Conceitos que com o título de Licções Académicas, na pública Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava, e explicava o Beneficiado Francisco Leytam Ferreyra, Academico Anonymo, Primeyra-Parte Dedicada ao Senhor D. Carlos de Noronha, Primogenito do Excellentissimo Senhor Dom Miguel de Noronha, Conde de Valladares, &c. Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Anno de 1718. Nova Arte de Conceitos [...] Francisco Leytam Ferreyra, Academico Anonymo, & Generoso da Academia Portugueza. Segunda Parte. Dedicada ao Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Thomaz de Almeida Primeyro Patriarca de Lisboa Occidental, Capellão-mór d'Eirey N. Senhor, & do seu Conselho de Estado, &c. Lisboa Occidental. Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Anno de 1721.*

³⁹ Vide GÓNGORA e os cultos, segundo a retórica conceptista de Francisco Leição Ferreira: «Nova Arte de Conceitos», in «Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros». Coimbra, 1963. Vol. III, Coimbra, 1966, pp. 437-448 (republicado in *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, ed. cit., pp. 143-158) e *História literária e história das ideias estéticas — a teorização do barroco na Península Ibérica. Gracian impugnado por F. Leição Ferreira*, in «Philologische Studien für Joseph Pietsch». Heidelberg, 1969, pp. 172-176 (republicado no vol. cit., pp. 161-169).

⁴⁰ Salientam-se neste campo o *Catálogo chronologico dos Bispos de Coimbra* incluído no t. IV da «Collecção dos documentos, e memorias da Academia Real da Historia Portugueza», as *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra* (1.ª Parte), no t. IX da mesma colecção (2.ª ed., acrescentada da 2.ª Parte, organizada por JOAQUIM DE CARVALHO e integrada nos «Universitatis Conimbrigenis Studia ac Regesta». Coimbra, 1937-1956), o *Alfabeto dos Lentes da Insigne Universidade de Coimbra desde 1537 em diante*, também publicado por J. DE CARVALHO na referida colecção (Coimbra, 1937) e as *Noticias da Vida de André de Resende*, inédito publ. por A. BRAMCAMPEIRE in «Arquivo Historico Portuguez», vol. IX, 1916. O elenco das obras de L. FERREIRA pode ver-se em B. MACHADO, *Bibl. Lus.*, t. II, pp. 169-173 e em INOCÊNCIO, *Dic. Bibl.*, t. II, pp. 415-417 (com algumas correções no t. IX, p. 319). Ambos os bibliógrafos omitem, porém, a colaboração do Autor estam- pada nos p. 173-174, *Trabalhos dos Anonymos de Lisboa*, cit. cit.

a literatura barroca esteve entre nós votada, desde as críticas de Verney, por outro, explicam bem o longo esquecimento em que a obra jazeu sepultada,⁴¹ ou os juízos negativos de que foi objecto.⁴²

Compreende-se por isso também que a personalidade cultural do Autor se tenha visto amputada de um dos seus aspectos mais sugestivos e profundos, para ser encarada apenas em função da probridade do historiador.⁴³ Daí a importância de que se reveste o conhecimento das bases sobre que se ergueu a sua formação literária. Mesmo feito em breve síntese, o estabelecimento dessas bases afigura-se-nos constituir premissa indispensável para o estudo crítico, devidamente enquadrado na conjuntura epocal em que surgiu, da *Nova arte de conceitos*.

Da leitura do elogio fúnebre que, volvidos dezanove escassos dias sobre o seu passamento, Diogo Barbosa Machado pronunciou na Academia Real da História, celebrada no Paço, a 31 de Março de 1735⁴⁴, bem como na nota bio-bibliográfica inserta na *Biblioteca Lusitana*,

⁴¹ Nenhum dos manuais de história da literatura portuguesa, desde o de MENDES DOS REMÉDIOS ao de O. LOPES e A. J. SARIVA, passando pelos de A. FORJAZ SAMPAIO (dir.), FIDELINO DE FIGUEIREDO e HERNANI CIDADE, contém qualquer referência à *Nova arte de conceitos*.

⁴² «É propriamente o código de todos os desvarios, que macularam e corromperam durante um século a poesia e a prosa em Portugal. As lições tratam dos *sinais conceituosos* — dos *sinibolos*, *hieroglyphicos* e *empresas* — da *engenhosa emulação* — do *assunto estéril* — dos *palestristas do assunto* — e de outras semelhantes puerilidades, cujo enunciado frívolo dá logo exacta ideia do que devia ser, e efectivamente era, esta arte singular, onde se ensinava por método a corrupção do estilo e a inversão do gosto, a pretexto de explicar a ideologia e a eloquência» (L. A. REBELO DA SILVA, *Arcadia Portuguesa*, vol. III. Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1909, p. 43). INOCÊNCIO transcreve o início deste passo, discordando embora de tanta severidade (*Dic. Bibl.*, t. II, p. 416). Já antes R. DA SILVA chamara à obra «filha dilecta da prosa alambicada do seu Apolo, o doutor Leitão Ferreira» (*op. cit.*, vol. I, p. 22).

⁴³ Vide sobre este ponto as introduções de A. BRAMCAMP FREIRE e J. DE CARVALHO às obras por eles publicadas e indicadas na nota 40. Nada adiantam, contudo as afirmações de JÚLIO EDUARDO DOS SANTOS em *Algumas notas sobre três escritores alisiponenses: Manuel de Galitegos* — Francisco Leitão Ferreira — António Pedro Lopes de Mendonça, in «Olisipo», Ano XXX, n.º 119, Jul. 1967, pp. 119-122.

⁴⁴ *Elogio fúnebre do Beneficido Francisco Leitão Ferreira, Académico da Academia Real da Historia Portugueza, Que recitou no Paço em 31 de Março de 1735 Diogo Barbosa Machado Abade de Sever, e Académico da Academia Real in «Col. Ane Doc. e Mem.» t. XIV no. 10*

redigida sobre apontamentos do punho do próprio biografado⁴⁵, colhe-se, como nota dominante, a primazia da cultura italiana em toda a sua formação⁴⁶. Graças à assiduidade com que frequentou a casa de Monsenhor Marcello Durazzo e, depois, do Arcebispo de Rhodes, Jorge Cornaro, nuncios da Sé Apostólica em Lisboa⁴⁷, pôde Leitão Ferreira estabelecer um contacto longo e directo com a cultura transalpina, aproveitando dela vastos recursos, da maior projecção nas suas doutrinas literárias.

As relações com a colónia italiana de Lisboa, então muito numerosa, favorecidas, durante mais de trinta anos, pelo exercício do múnus paroquial na igreja de Nossa Senhora do Loreto, que obtivera, com outros benefícios, por intermédio do segundo daqueles prelados⁴⁸,

⁴⁵ Vide t. II, pp. 169-173.

⁴⁶ Nascido em Lisboa, a 14 de Maio de 1667, cursara L. FERREIRA Humanidades no Convento do Carmo. Se bem que o Abade de Sever apenas mencione os seus mestres de Filosofia e Teologia, não pode duvidar-se de que tenha frequentado as aulas da Retórica e Teologia, não pode duvidar-se de que tenha frequentado as aulas da Retórica, que era, como vimos, disciplina curricular. Conforme declara B. MACHADO são inexactas as indicações que, acerca da data do nascimento e da frequência de cursos em Santo António, ele próprio dera no *Elogio (Bibl. Lus.*, t. II, p. 171). Ordenado sacerdote em 1693, usufruiu de benefícios eclesiásticos suficientes para se dedicar às letras no ambiente cultural da Lisboa das academias, até que faleceu em 12 de Março de 1735.

⁴⁷ Nomeado por breves de Clemente X, datados de 29 de Abril de 1673, MARCELLO DURAZZO, Arcebispo de Calcedónia, assistiu na corte portuguesa até 1679; sucedeu-lhe na nunciatura Mons. GIORGIO CORNARO, que residu em Lisboa até 1696 (vide FORTUNATO DE ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*. Nova ed. preparada e dirigida por DAMÃO PERES. Vol. II, Porto, Livraria Civilização, 1968, p. 585). A elevação de Mons. CORNARO ao cardinalato foi celebrada por L. FERREIRA com os *Auspícios Encomiasticos em a felicissima promoção ao Cardinalato do Eminentissimo Senhor D. Jorge Cornaró Gram Comendador de Chypre, e Nuncio Apostolico com poderes de Legado á Latere nestes Reynos de Portugal, e Algarves, e seus domínios, emanada em 22 de Julho de 1697 pelo oraculo Santissimo de Innocencio XII Pontifice Optimo Maximo*. Lisboa, na Officina de Manoel Lopes Ferreira, 1697.

⁴⁸ Curoso sinal dessas boas relações é a *Idea poetica, epithalamica, panegyrica, que servio no arco triumphal, que a Nação Italiana mandou levantar na occasio em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V. & D. Marianna de Austria foram á Cathedral de Lisboa No dia de Sabbado 22. de Dezembro de 1708*. Pelo Beneficido. Francisco Leitão Ferreira. Lisboa. Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, Impressor de Sua Maestade. Anno de 1709.

não só lhe permitiram aperfeiçoar o excelente conhecimento que tinha da língua, como por certo lhe facilitaram o acesso às obras de Pallavicino, Muratori, Garofalo e Tesauro, além de outros poetas e prosadores, cujo papel na elaboração da sua teoria estética a seu tempo podemos no devido relevo. Assim se explica que as linhas determinantes do seu pensamento literário proviessem directamente das correntes do barroco transalpino, com manifesto prejuízo de espanhóis e franceses, quando a influência dos primeiros estava no auge e a dos segundos começava a entrar em movimento ascensional de importância.⁴⁸

A sua eleição, em 1719⁴⁹ para a Arcádia Romana, onde tomou um nome de ressonâncias simultaneamente lusíadas e pastoris — o de Tagideu — veio reforçar mais ainda a devoção do sábio Beneficiado pela cultura italiana e contribuir para o enriquecimento da sua bem seleccionada livraria.

Com a fundação da Academia Real da História Portuguesa, em 1720, as atenções de Leitão Ferreira voltam-se predominantemente para a investigação histórica, que o iria ocupar até à morte. Antes, porém, teve a feliz ideia de reunir as lições que professara na Academia dos Anónimos, na *Nova arte de conceitos*, em duas partes, publicadas em 1718 e 1721.

Ad propor a matéria que ia versar, afirmava Leitão Ferreira na lição inaugural:

«Tomarey por assumpto das minhas Exposições, nestas esla-recidas, & nocturnas conferencias, o meditar, & dictar, (pois assim mo ordenastes, & definistes) hum methodo, ou arte de fabricar conceyros por imagẽs, & ideas engenhosas, que será huma nova Dialectica da Poesia, hũa Theoria logica da eloquencia, & hũa util Rhetorica da Rhetorica.»

⁴⁸ Cf. MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES, *História literária e história das ideias*, já cit.

⁴⁹ Cf. ANTÓNIO ALBERTO DE ANDRADE, *Vernei e a cultura do seu tempo*, p. 64.

Seguirey as doutrinas do Conde Grão Cruz Manoel Tesauro, estabelecidas sobre os preceyros, & termos de Aristoteles: não desprezarey as ponderações de Gracian, de Jughars, e Massenio: consultarey as Crises Francezas de Bouhours, Boileau, & Rapino: verey as sabias Observações de Muratori, Pallavicino, & Garofalo: sem me esquecer dos dictames de Longino, das elegancias de Demetrio, das idéas de Hermogenes, dos preceyros de Cicero, & Instuições de Quintiliano. E fazendome assim benemerito da patria com offercerlhe vulgarizada na lingua materna huma arte, de que se enriquecc a Grega, Latina, Italiana, Franceza, & Espanhola, com planibilidade do mundo, & credito das estampas, darey a entender o meu assumpto com a clareza que me for possível; & demonstrarey, com que meyos se pôde conseguir o fim glorioso desta Arte, proporto na praxe dos exemplos, & nas crises dos Authores, luz à fantasia, & methodo ao discurso, para a engenhosa fabrica dos conceyros.⁵¹

A própria ordem e termos em que as fontes principais são indicadas constituem clara expressão do teor de prioridades a que acima aludimos. Com efeito, embora honestamente referidas, o seu contributo variou muito de extensão, profundidade, forma de aproveitamento e grau de aceitação.

De todas as mais importante foi sem dúvida o *Cannocchiale aristotelico* de Manuel Tesauro. Publicada pela primeira vez em 1654⁵² a obra alcançara uma vasta difusão e exercera notabilíssima influência em toda a Europa, graças às numerosas edições e traduções, que fizeram dela uma das mais significativas codificações do barroco.⁵³

⁵¹ *Nova arte de conceitos*, vol. I, pp. 8-9. De futuro citaremos sempre esta obra, sob a forma abreviada de *N. Arte*.

⁵² Sobre a importância da data na elaboração e no conteúdo da obra véde EZIO RAUMONDI, *Una data da interpretare la proposito del «Cannocchiale Aristotelico»*, in «Letteratura Barocca. Studi sul Seicento italiano». Firenze, Leo. S. Olsecki, 1961, pp. 51-75.

⁵³ A obra de TESAURO tem vindo a merecer, nos últimos anos, significativa atenção por parte dos especialistas do Barroco. Além do ensaio B. CROCE, *Trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracian*, in «Problemi di estetica», 6.ª ed. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1966, pp. 511-546, vejámo-se, entre outros, os seguintes estudos: S. L. BETHEL, *Gracian, Tesauro and the Nature of meta-physical Wit*, in «Northern Miscellany of Literary Criticism», 1, 1953; CESARE VASOLI, *Le imprese del Tesauro*, in «Retorica e Barocco», ed. cit., pp. 243-249; HELMUT HATZFELD, *Three National Deformation of Aristotle: Tesauro, Gracian, Boileau*, in «Studi Seicenteschi», vol. II, 1961, pp. 3-21; EZIO P.

Não admira, pois, que o seu contributo para a *Nova arte de conceitos* sobreleve, no alcance e na extensão, todos os outros, e se apresente de forma muito vária.

Podê tratar-se de uma citação de texto, traduzido, como quando define o discurso vocal⁵⁴, quando estabelece a distinção entre a imitação e o furto, ou menciona a comparação entre os falsos amigos e o relógio de sol, tirada por Tesouro de Ovídio⁵⁵.

Outras vezes desenvolve ou explica metáforas colhidas no *Cannocchiale aristotelico*. É o caso da abelha afogada no alambre, com que inicia a Lição IX, cuja origem, que não menciona, se encontra no princípio do capítulo XI de Tesouro⁵⁶, ou a descrição metafórica da rosa, seguindo as dez categorias aristotélicas, com que ilustra a Lição XI, enunciada no capítulo VIII do tratado italiano, origem que igualmente cala⁵⁷.

Mas essa influência assume proporções bem mais vastas e profundas, como o Autor sugere no passo proemial transcrito. Vejamos alguns casos mais vultuosos e significativos.

Toda a doutrina expendida acerca do conceito e da metáfora revela a leitura atenta de Tesouro: a definição de conceito, a distinção entre conceito intencional e conceito verbal engenhoso, as expressões do conceito intencional, etc., foi-as Ferreira buscar ao capítulo II do *Cannocchiale aristotelico*⁵⁸.

Também a definição de metáfora comum é a mesma «que lhe assigna Manoel Tesouro, a qual [venera] & [segue], como a mais conforme aos [seus] fundamentos»⁵⁹.

Com Tesouro estabelece e define a causa eficiente da metáfora, que, pode ser o engenho, o furor ou o exercício.

MONDI, *Ingegno e metafora nella poetica del Tesouro*, in «Letteratura Barocca», ed. cit., pp. 1-32, *id.*, *Grammatica e Retorica nel pensiero di Tesouro*, in *ib.*, pp. 33-49; *id.*, *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesouro al Frugoni*, in *ib.*, pp. 95-139; etc.

⁵⁴ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 39-40 e *Cannocchiale aristotelico*, ed. cit., p. 10. Usaremos sempre a forma abreviada *Can. Ar.*

⁵⁵ *N. Arte*, vol. I, p. 173.

⁵⁶ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 210 e segs. e *Can. Ar.*, p. 361.

⁵⁷ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 298 e segs. e *Can. Ar.*, pp. 319-320.

⁵⁸ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 12-100 e *Can. Ar.*, pp. 10-39.

⁵⁹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 247 e *Can. Ar.*, pp. 178 e segs.

O primeiro é definido nos seguintes termos por cada um dos autores:

TESAURO

«L'ingegno naturale è una manovigliosa forza dell'Intelletto, che comprende due naturali talenti PERSPICACIA, & VERSABILITÀ. La perspicacia penetra le più lontane, & minute Circostanze di ogni soggetto, come Sostanza, Materia, Forma, Accidente, Proprietà, Cagioni, Effetti, Fini, Simpatie, il Simile, il Contrario, L'Uguale, il Superiore, l'Inferiore, le Insegne, i Normi propri, & gli Equivochi: le quali cose giacciono in qualunque soggetto aggomitolate, & ascose, come à suo luogo diremo

La Versabilità veioemente raffronta tutte queste Circostanze infra loro, & col Soggetto: le annoda & divide; le cresce & minuisce; deduce l'una dall'altra; accenna l'una per l'altra; e con maravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli.»⁶⁰

FERREIRA

«O engenho humano que he huma natural virtude, prodigiosa presieza, & vehementemente força, com que o entendimento recolhe, une, separa, penetra, acha, & suttiliza as semelhanças, harmonias, noções & relações das cousas, comprehende em si outras duas virtudes, ou talentos naturaes, que são perspicacia, & destreza.

A perspicacia penetra as circumstancias mais occultas, mais apertadas, & mais intrinsecas dos objectos, como são a substancia, a materia, a forma, os accidentes, as propriedades, as causas, os effectos, os fins, as sympathias, o semelhança, o contrario, o igual, o superior, & inferior, as divisas, os nomes proprios, os equívocos, &c. porque todas estas, & outras circumstancias estão avovelladas, entranhadas, & escondidas nos objectos de qualquer assumpto, & lá vay desenvolveellas, desentranhallas, & descubrillas o engenho com a sua perspicacia.

A destreza he a promptidão com que veiozmente examina, confere, & confronta todas as circumstancias, ou entre si; humas com outras, ou as mesma com os objectos, & como já dissemos, ou as ata, ou as divide, ou as augmenta, ou as diminue, & com admiravel destreza deduz hũa de outra, troca, & mostra esta por aquella, obrando como os jogadores de mãos, que encantão os olhos com a ligeireza, mostrando huma cousa, & fazendo-lhes ver outra.»⁶⁰

⁶⁰ *Can. Ar.*, p. 55 e *N. Arte*, vol. I, pp. 125-126.

Ilustrada esta definição com exemplos próprios de cada autor, segue-se a explicação do furor, assim enunciada em ambas as obras:

TESAURO

«...dirò del Furore, il qual significa un'Alteration della Mente, cagionata, ò dalla Passione ò dall'Afflato, ò da Pazzia. Talche tre sorti di persone benchè non fossero grandemente ingegnose, nè argute, il divengono: Passionati, Afflati, e Matti.

Egli è certa cosa, che le Passioni dell'animo arruotano l'acume dell'ingegno humano: e come parla il nostro Autore⁶¹ la perturbazione aggrava forza alla persuasione. Et la ragione è, che l'affetto accende gli spiriti, i quali son le facelle dell'Intelletto: & la imaginatione affitta à quel solo obbietto, in quell'uno minutamente osserva tutte le circostanze benchè lontane. Et come alterato, stranamente alterandole, accresce, & copiandole, ne fabrica hyperbolici, & capricciosamente figurati concetti.»⁶²

Como não indica, neste passo, a proveniência dos textos, que se limita a traduzir, Ferreira pode cometer o abuso de chamar a si a explicação do efeito das paixões no engenho.

Para definir e explicar as restantes formas de furor, como a inspiração, a loucura, o sono e a embriaguez, continua a seguir de perto, embora com menor servilismo, o texto de Tesouro⁶³.

Segue-se o exercício, como causa formal da metáfora. Também aqui mais não faz que adaptar o esquema expositivo de Tesouro, ilustrando-o com os mesmos exemplos e glosando-o num ou noutro

⁶¹ Refere-se a ARISTÓTELES.

⁶² *Can. Ar.*, p. 60 e *N. Arte*, vol. I, pp. 128-129.

⁶³ *Cf. N. Arte*, vol. I, pp. 130-136 e *Can. Ar.*, pp. 62-64.

ponto através de considerações de sua lavra, sobretudo ao tratar das formas de exercício — a prática, a leitura, a reflexão, o índice categórico e a imitação⁶⁴.

Como mostra da fidelidade com que Ferreira segue a fonte, damos ainda um extenso, mas elucidativo cotejo de textos consagrados ao problema da imitação.

TESAURO

«L'ultimo Esercizio, più di tutti efficace, & ingegnoso è la IMITATIONE. Questa fù l'antiana Maestra di tutti gli Huomini: a quali troppo restia par che sia stata Natura; nel voler che con molta fatica un'huomo sia discepolo dell'altro; dove agli animali essa medesima è Maestra. Il parlare, il caminar, il nuotare, il cantare, lo scrivere, dalla sola imitatione s'insegnano. Le virtù & le civili creanze, nella cera dell'animo tenerello s'imprimono con la sola imitatione de'padri, & nutritori. Finalmente le Arti tutte, così fabrilij come ingenuus, si apprendono da gli esemplari di ottimi artefici, & questi le appreso (tauto iniqua fù Natura) dalla Imitatione degl' animali. Il trar di arco fù lor mostrato dall'Histrice; l'Architettura dalle Api: la Navigatione da' Cigni: la Musica da' Rusticnuoli, la Pittura dal ribattimento dell'Ombra: Talche l'imitatione si può chiamar Maestra de' Maestri.»⁶⁵

FERREIRA

«He a Imitação (Senhores) a antiga mestra dos racionais, & o seu exercicio he a escola, onde aprendemos todos. Com nenhum vivente se mostrou a natureza máy mais avara, que com o homem; querendo que com rigoroso trabalho, seja hum, discipulo de outro, naquillo mesmo; em que ella he mestra prodiga, & provida dos brutos.

O andar, o fallar, o cantar, & outras açções muytas, só pela imitação se aprendem. As virtudes, & criação civil, como também os vícios, & más costumes, na móbile cera dos tenros annos, só com a imitação se imprimem. Finalmente todas as artes assim mechanicas, como nobres, se estudão pellos exemplares de illustres & affamados artifices; dos quaes muytos as aprenderão (não madrastra do homem foy nisto a natureza!) da imitação dos animaes.

O assestar a setta se deve ao porco espinho; a architectura ás abelhas; a navegação aos cisnes; a arte de tecer ás aranhas; a musica aos rouxinões; dos grous tomou a guerra as viçias; a sangria ensinou-a à medicina o Hippopotamo; as formigas nos deirão copia da providência: tudo em fim teve principio na imitação, pelo que se lhe deve chamar mestra dos mestres, & arte de todas as artes...»⁶⁶

⁶⁴ *Cf. N. Arte*, vol. I, pp. 138 e segs. e *Can. Ar.*, p. 64 e segs.

⁶⁵ *Can. Ar.*, p. 77 e *N. Arte*, vol. I, pp. 130-136 e *Can. Ar.*, pp. 62-64.

A fim de dar preceitos para inovar, mesmo quando se imita, analisa Ferreira a metáfora clássica *prata videt*. Essa análise e a descrição da primavera, que lhe dá oportunidade para demonstrar a sua aplicação, vieram-lhe também da leitura do *Cannocchiale aristotelico*, mas desta vez a fonte é tão modesta quanto honestamente declarada em nota marginal⁶⁶.

Podem as metáforas brilhar pela perfeição ou enfermar de feios vícios, como veremos. Entre estes é o ridículo um dos mais graves. Pois ainda aqui a censura de Ferreira segue, resumindo-a, a que Tesouro desenvolveu no capítulo XII do seu tratado⁶⁷.

A divisão das metáforas nas suas oito espécies (de proposição, atribuição, equívoco, hipotipose, hipérbole, laconismo, oposição e decepção) constitui outra flagrante dívida de Ferreira para com o teorizador italiano. Note-se, porém, que os exemplos aduzidos para a ilustração deste ponto se devem, na sua quase totalidade, aos seus conhecimentos no âmbito das literaturas portuguesa e espanhola, além da italiana⁶⁸. E o mesmo acontece com o "catálogo dos predicamentos" da *Nova arte de conceitos*, que corresponde ao *Index categorico* enumerado por Tesouro⁶⁹.

A divisão das orações retóricas em duas partes essenciais — posição e prova — com base num passo da *Retórica* aristotélica, foi tirada do capítulo XI da obra do Conde⁷⁰ e da mesma origem provém a essência dos preceitos destinados a "fertilizar" o assunto, proposto na Lição XII⁷¹.

A doutrina expandida na lição seguinte acerca dos argumentos engenhosos e das suas diferenças em relação ao entinema urbano, tem igualmente a sua matriz em vários passos do capítulo IX do *Cannocchiale aristotelico*, sem que tal filiação seja, no entanto, assinada⁷².

Finalmente — e cremos não ser necessário prolongar o confronto — deparamos com uma leitura atenta de Tesouro; quando Ferreira

⁶⁶ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 198 e segs. e *Can. Ar.*, pp. 77-79.

⁶⁷ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 230 e segs. *Can. Ar.*, pp. 384 e segs.

⁶⁸ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 254 e segs. e *Can. Ar.*, pp. 187 e segs.

⁶⁹ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 274-284 e *Can. Ar.*, pp. 71 e segs.

⁷⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 328-329 e *Can. Ar.*, p. 361.

⁷¹ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 336 e segs.

⁷² Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 6 e segs. e *Can. Ar.*, pp. 321 e segs.

discute se as formas patéticas constituem ou não conceitos engenhosos⁷³. Desta vez, porém, vemo-nos perante uma frontal discordância acerca da qual teremos ainda algumas ponderações a fazer, não apenas como prova do espírito crítico do Autor, mas sobretudo como elemento capital para a determinação do seu lugar na teoria do barroco português.

Maior significado assume, no capítulo das discordâncias, a atitude de Ferreira em relação a Gracián, em especial no que se refere ao tratado da *Agudeza y arte de ingenio*, publicado pela primeira vez em Madrid, em 1642, e do qual saíra também, em 1659, uma edição em Lisboa⁷⁴.

A primeira referência sua ao célebre Jesuíta espanhol encerra uma censura absoluta à monstruosidade, excesso e inverosimilhança de um conceito por ele usado num passo do Primeiro IV do *Héroe*, para exprimir a grandeza de coração dos príncipes⁷⁵. Mais tarde há-de retomar este mesmo conceito para, no âmbito dos preceitos relacionados com a hipérbole, o analisar e desenvolver as razões da sua crítica⁷⁶. Aliás não era original nesta censura, como veremos.

Mas não fica por aqui a discordância de Ferreira em relação a Gracián. A própria definição de conceito, colhida na leitura da *Agudeza y arte de ingenio*, é expressamente impugnada no decurso da Lição V⁷⁷.

De outras vezes a opinião colhida em Gracián completa-se e alarga-se. Quando, na Lição IV, sublinha quanto era importante para a «eficaz e feliz especulação dos conceyos», «verisimil das imagens,

⁷³ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 100 e segs.

⁷⁴ Sobre a bibliografia de Gracián e, em especial, as edições desta obra, vide *Obras completas*, ed. cit., pp. CCXLII-CCLXXI, sobretudo as pp. CCXLVI-CCXLVII. Da maior importância para o estabelecimento da posição de Gracián na teorização do barroco são os estudos de MIGUEL BATTILORI, S. J. reunidos no vol. *Gracián y el Barroco*. A ed. de Lisboa é a seguinte: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. En que se explican todos los modos y diferencias de conceyos. Por Lourenço Gracián. Dedicado a D. Joam da Costa, Conde de Sourre, etc. Em Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Na officina Craesbeeckiana, an. 1659.

⁷⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 16 e *Obras completas*, p. 12.

⁷⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 250-265. Sobre esta e outras críticas, vide MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES, *História literária e história das ideias*, in *loc. cit.*, pp. 161-169.

⁷⁷ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 101-104 e *Obras completas*, p. 240.

& provável das conclusões», a posse abundante de noções, propriedades e circunstâncias do assunto tratado, acrescenta Ferreira:

«A muytos he este negocio facil sem dicitames de artifício, ou seja por acaso, como pondera o Doutor Lourenço Gracián; ou pela natural fertilidade do engenho, que algumas vezes superabunda; sendo que a mim me parece ser hum como reflexo que demonstra no homem a parte que teve de divino.»⁷⁸

Deixando, por agora, o desenvolvimento da argumentação de Ferreira, e a interpretação da sua atitude crítica, prossigamos no cómputo da dívida por ele contrada para com o Jesuíta espanhol. É evidente que a doutrina exposta acerca da agudeza não podia deixar de ter em conta o resultado da leitura do tratado de Gracián consagrado ao mesmo assunto, e por vezes de maneira bem fiel. Basta compararmos os textos seguintes, cuja proximidade escapou à argúcia de Maria de Lourdes Belchior Pontes; querendo dar regras para o enriquecimento de um assunto, mediante a utilização de um texto, Ferreira aproveita assim o Discurso XXXIV da *Agudeza y arte de ingenio*:

GRACIÁN

«Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; esta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquella para sabertos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente, y saberla aplicar con especial gracia y donosidad.»⁷⁹

FERREIRA

«Requer esta agudeza duas cosas, destreza, & erudição, esta para ter copia de lugares, & textos plausíveis, aquella para sabellos alludir a seu tempo, & sem affectação. No applicar autoridade profana a argumento sacro, se deve proceder com attenção judiciosa, para que os relatos não desdizão do sugeyto, & na balança do discurso se ha de contrapezar o digno com o sublimo...»⁸⁰

A origem da agudeza no entendimento, bem como a distinção entre agudeza mental e agudeza verbal, expressão da primeira, esta-

⁷⁸ N. Arte, vol. I, p. 75. L. FERREIRA remete para a *Agudeza y arte de ingenio*.

⁷⁹ *Agudeza* in loc. cit., p. 400 e N. Arte, vol. I, pp. 347-348.

belecidas por Ferreira⁸⁰, tiveram por certo em conta as idéias expressas por Gracián nos Discursos II e III da sua obra⁸¹.

Apesar disso a atitude de Ferreira para com ele é prevalentemente crítica. Manifesta, é certo, como sublinha Maria de Lourdes Belchior Pontes, o seu apreço por ele, em repetidas afirmações, mas há que não esquecer dois factos que muito vêm atenuar o valor dessas manifestações, para o verdadeiro significado da sua posição, relativamente ao autor do *Discreto*. O primeiro é que os mais rasgados escólios são dirigidos ao poeta e não ao teorizador; o segundo é que essas obras poéticas, assim elogiadas, as *Selvas del año*, foram falsamente atribuídas a Gracián na edição de 1699 e são consideradas espúrias pela crítica moderna⁸². Quando, pois, Ferreira cita o «douto Gracián» como autor exemplar de um poema onde se faz excelente uso da particularização, aponta como modelo a semelhança conceituosa expressa pelo «discreto Gracián na segunda das suas amenas, & canoras selvas», ou apresenta o «engenho do douto Gracián» como paradigma da observância da semelhança de acção na metáfora, está a elogiá-lo por méritos que lhe não pertencem...⁸³

De Gunglariis, mencionado a seguir na pequena bibliografia acima transcrita, conhece-se Ferreira o *Ariadne Rhetorum*, adoptado, como vimos, nas aulas de alguns professores da Companhia de Jesus. Apesar do cuidado com que arrola a obra no número daquelas que teve presentes ao elaborar a sua arte, apenas se aproveita explicitamente dela na Lição VIII, para corroborar os preceitos indicados para a renovação de conceitos vulgarizados pela locução habitual⁸⁴.

Várias eram as obras do Jesuíta alemão Jacob Masen, ou Masenio, na adaptação portuguesa, de cujo conhecimento o erudito Beasfidiado podia valer-se. Além da *Ars nova argutiarum*, publicada em primeira

⁸⁰ Vide N. Arte, vol. I, pp. 40 e 107-108, respectivamente.

⁸¹ Vide loc. cit., pp. 239-240 e 242 respectivamente.

⁸² Sobre este problema vide *Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza* por JOSÉ MANUEL BLECUA. Madrid, C. S. I. C., 1945, pp. 19-26 e SANTIAGO MONTERO DIAZ, *El Poema de Las Selvas*, in «Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela», Año IX, n.º 30, pp. 116 e segs.

⁸³ Cf. N. Arte, vol. II, pp. 164-165, 289 e 298-299, respectivamente.

⁸⁴ Cf. N. Arte, vol. I, pp. 196 e 197. O passo invocado pertence a Ober-

edição, no ano de 1649⁸⁵, eram bem conhecidas a *Palaestra eloquentiae*⁸⁶, a *Palaestra oratoria*⁸⁷ e a *Palaestra styli romani*⁸⁸, obras destinadas a coadjuvar o autor na sua actividade docente exercida ao longo de catorze anos no colégio que a Companhia mantinha em Colónia. Nenhuma delas, porém, aparece claramente citada ao longo da *Nova arte de conceitos*, apesar da tão particular referência inicial. É de presumir que os tratados de Giugliaris e de Masen tenham sido incluídos na referida bibliografia, não como consequência de uma consulta imediata, mas por serem considerados obras de base no estudo da Retórica.

Notemos desde já o apreço e preferência de Ferreira pelos conceitos em uso nas escolas da Companhia. Além destes teremos ainda ocasião de falar de Bouhours e Rapin, além de Sforza Pallavicino.

De todas as obras do Padre Bouhours, a que mais elementos lhe forneceu foi *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, publicada pela primeira vez, em Paris, em 1687⁸⁹. Como ela era, no dizer do próprio Autor, uma Retórica «courte et facile, qui instruit plus par les exemples que par les préceptes, et qui n'a guère d'autre règle que [le] bon sens vif et brillant»⁹⁰, Ferreira não vai ali beber teorias propriamente ditas, mas buscar exemplos capazes de corroborar a sua intenção de pôr em relevo a harmonia e o equilíbrio na criação literária, contra os exageros do barroco.

Um dos casos mais flagrantes, apesar de não confessado, é a crítica já mencionada ao passo do *Héros* de Gracián, acerca do coração

⁸⁵ Cf. sobre esta e outras eds., SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. V, col. 682-683.

⁸⁶ Aos dois primeiros livros desta obra, publicados em Colónia, em 1654, outras partes se seguiram, consagradas à poesia elegiaca, heróica, lírica e dramática (Cf. SOMMERVOGEL, *op. cit.*, *ib.*, col. 685-686).

⁸⁷ Vide SOMMERVOGEL, *op. cit.*, *ib.*, col. 691.

⁸⁸ Vide *id. ib.*

⁸⁹ Cf. SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. I, col. 1908-1920. Sobre a vida e obra de Bouhours, vide GEORGE DONCIEUX, *Un jésuite homme de lettres au XVII^e Siècle. Le P. Bouhours*. Paris, Hachette, 1886. Acerca do papel de *La manière de bien penser* na reacção anti-scicentista, vide GRUSEPPE TORFANN, *L'Arcadia. Saggio storico*. 3.^a ed. Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1958, em especial o cap. II.

⁹⁰ *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit. Dialogues*. Nouvelle édition, revue et corrigée. A La Haye, chez Pierre Gosse, M.DCC.LXXXIX (Avertissement).

dos príncipes, e particularmente de Alexandra. Não há dúvida de que, ao deduzir e criticar este exemplo, Leirão Ferreira tinha presentes as seguintes observações de Bouhours:

«Pour commencer par le sublime, Gracian que vous connoissez, et qui est un des beaux esprits de l'Espagne, ne se contente pas de dire dans son *Héros*, qu'un grand coeur est un coeur géant; un *coraçon gigante*: il traite celui d'Alexandre d'Archicoeur dans un coin duquel tout ce monde étoit si à l'aise, qu'il y restait de là place pour six autres: [...] Avez vous rien vu de plus recherché et de plus enfié? »⁹¹

A discussão dialéctica sobre se tal conceito era bom ou mau, tratada logo depois, foi por Ferreira desenvolvida e alargada quando, na Lição XXIII, retomou o assunto ao preceituar sobre a *hipérbole ultra modum*⁹².

Origem idêntica tem o soneto *O tu, que morres antes de nascido*, transcrito na Lição VI, a propósito da reflexão, como espécie de exercício⁹³.

Também a metáfora em que se designa Aquiles por um leão, discutida quando impugna a definição de conceitos dada por Gracián, foi colhida da leitura de Bouhours⁹⁴; e o mesmo se pode dizer do louvor dado por Cícero, no *De Oratore*, aos conceitos de Crasso, pela sua novidade, invocado na Lição VIII⁹⁵.

Apontaremos ainda a cristalina similitude entre a doutrina exposta por Ferreira acerca do equívoco, ao tratar da locução vocal, e a que Bouhours explanou na obra citada⁹⁶, e notaremos que todos estes aproveitamentos se verificam quase sempre quando há necessidade de combater o exagero ou pugnar pela simplicidade da expressão.

Deste modo não lhe seriam por certo estranhas outras obras do Jesuíta francês, como *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, de 1671,

⁹¹ *Id.*, pp. 201-202. Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 16.

⁹² Cf. *id.*, vol. I, p. 147. O soneto e o seu comentário vêm in *La manière de bien penser*, ed. cit., pp. 311-312.

⁹³ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 250 e segs.

⁹⁴ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 104-105 e *La manière de bien penser*, ed. cit. p. 12.

⁹⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 195-196 e *La manière de bien penser*, ed. cit., p. 7.

⁹⁶ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 86-87 e *La manière de bien penser*, ed. cit. p. 14.

onde se erigiam em regra os ditames de um bom senso vivo e brilhante⁹¹; as *Pensées chrétiennes*, de 1669, de que o Padre António de Araújo publicara uma tradução portuguesa⁹², e as *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, de 1689⁹³, onde vai buscar pelo menos um exemplo, para precaver os ouvintes contra o vício da inflação na metáfora⁹⁴.

Igualmente conheceu e cita uma das peças mais importantes da polémica desencadeada em Itália pela *Manière de bien penser* — o *Ragionamento in difesa delle considerazioni sopra il libro della Maniera di ben pensare*, de Biagio Garofalo⁹⁵.

Ao aludir a Rapin (Rapin no original francês), sem contudo as mencionar nem citar, tinha o Beneficiado em mente as duas obras por ele consagradas à eloquência, que ensinara durante vários anos: as *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps*⁹⁶ e *Du grand et du sublime dans les moeurs et dans les différentes conditions des hommes, et quelques observations sur l'éloquence des Bien-séances*⁹⁷.

As obras de Boileau deram também o seu contributo para a preparação das lições ditadas aos Anónimos. O acesso a esses textos bem podia ter sido, se não provocado, ao menos facilitado, pelas suas

⁹¹ Vide SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. I, cols. 1899-1900.

⁹² Vide *id. ib.*, cols. 1888-1889. Al se menciona a trad. port. de ANTÓNIO DE ARAÚJO, como tendo sido objecto de três eds: a 1.ª de Lisboa, por João Galvão, em 1680; a 2.ª, em Paris, por Pedro Esclassau, de 1687; e uma 3.ª, também de Lisboa, por João de Aquino Bulhões, de 1764. B. MACHADO apenas menciona a 1.ª (*Bibl. Lus.*, t. I, p. 208) e Inocêncio só regista a 1.ª e a 3.ª (*Dic. Bibl.*, t. I, p. 88).

⁹³ *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*. A Paris, chez la Veuve Sebastian Cramoisy, 1689. Sobre as reedições e trads. desta obra vide SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. I, cols. 1911-1913.

⁹⁴ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 234.

⁹⁵ *Ragionamento di Biagio Garofalo in difesa delle Considerazioni sopra il libro, Della Maniera di ben pensare; ove si stabiliscono gli argomenti di esse considerazioni, e si dichiarano vari luoghi d'autori Greci a torto impugnati* [...] In Roma, presso Francesco Gonzaga, 1708. Sobre as peças desta polémica, vide SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. I, cols. 1909-1911.

⁹⁶ A Paris, chez C. Barbin et chez F. Muguet, 1671.

⁹⁷ A Paris, chez Sebastian Mabre-Cramoisy, 1686. Sobre as reedições destas obras por vezes integradas em eds. completas de RAPIN, cf. SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. VI cols. 1447-1458.

relações com D. Francisco Xavier de Menezes e D. Rafael Bluteau, que tudo leva a crer conheçera pessoalmente em França o célebre Despréaux¹⁰⁴. Além da leitura da *Art poétique*, divulgada entre nós à roda de 1697¹⁰⁵, graças à famosa tradução do Conde da Ericeira, a *Nova arte* acusava ainda a do *Traité du sublime*, por ele traduzido do pseudo-Longino e incluído com aquela numa edição de *Oeuvres diverses*, vinda à luz em Paris, em 1674¹⁰⁶. Com efeito, pontos tão importantes como as espécies de esilo, seus vícios, a amplificação ou a imitação, figuram nos índices de ambas as obras, a de Boileau e a de Ferreira. E ao referir-se à particularização, quando trata do estilo, invoca o juízo emitido acerca de um passo do *Moïse sauvé* de Saint-Amant, na sexta das *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*, com as quais Boileau sustentara, em 1694, os Antigos contra os ataques de Perrault, Leclerc e outros, a Homero, Píndaro, Longino e Racine¹⁰⁷.

Além destes, outros autores mereceram ainda a atenção de Ferreira. A alusão a Muratori visava não só as *Riflessioni sopra il buon gusto* (1703), mas principalmente o tratado *Della perfetta poesia italiana*, de 1706. Lá foi buscar a metáfora de um poeta italiano, não identificado, para com ela mostrar o cuidado que devia ter-se em fugir do remoto¹⁰⁸. Mas o maior contributo que a leitura dessa obra lhe trouxe foi a teoria acerca do papel da fantasia e da sua conjugação

¹⁰⁴ A existência de tais relações pode documentar-se através de uma carta do CONDE DA ERICEIRA a BLUTEAU, transcrita por D. TOMÁS CAETANO DE BEM nas *Memórias Históricas e Chronologicas da Sagrada Religião dos Clerigos Regulares em Portugal e suas Conquistas*, t. I, p. 305.

¹⁰⁵ Cf. OFÉLIA MILHEIRO CALDAS PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, pp. 27-38, embora as conclusões referentes à importância da tradução careçam de ser revistas.

¹⁰⁶ *Oeuvres Diverses du Sieur [...] avec le Traité du Sublime ou du Méveilleux dans le Discours*. Traduit du Grec de Longin. A Paris, chez. Loÿs Billaine, MDCLXXIV.

¹⁰⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 172. O passo al' aduzido pode ver-se nas *Oeuvres complètes de BOILEAU DESPREAUX*... Paris, chez Firmin Didot, 1870, p. 359.

¹⁰⁸ Os versos do misterioso poeta vêm citados em *N. Arte*, vol. I, p. 239. Em MURATORI, vêm in *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni* [...] In Venezia, MDCCXLVII. Apresso Sebastiano Coletti, p. 427.

com o entendimento para a criação do conceito engenhoso, assunto versado na Lição XIX.

Posta em relevo a importância da acção da fantasia nesse trabalho, em termos semelhantes e igualmente entusiásticos, lá se vai buscar a definição, apoiada no Padre Tomás Ceva, alheia à opinião dos peripatéticos.¹⁰⁹ O mesmo se pode afirmar quanto à descrição do trabalho da fantasia, da necessidade da sua conjugação com o entendimento e das imagens daí resultantes. A fidelidade com que bebe da fonte é tal que muitas vezes estamos perante simples traduções. Vejamos alguns exemplos:

MURATORI

«In tre maniere adunque si formano le Immagini. O l'Intelletto le forma egli colla sua divina penetrante virtù, senza che la Fantasia altro gli somministri che il seme. O l'Intelletto, e la Fantasia unitamente insieme le concepiscono. O pur la sola Fantasia senza consigliarsi coll'Intelletto le concepisce. Avviene la prima azione, quando l'Intelletto, dopo aver ben giudicate, e scelle le Immagini, che dalla Fantasia s'erano avanti apprese, forma su quelle, e crea nuove Immagini, che prima non erano state apprese dalla Fantasia. Vede per esempio il nostro Intelletto apprese dalla Fantasia, e imprese in lei moltissime Immagini d'uomini. Egli le congiunge e da tante Immagini partecolgi, che l'Inferior Apprensiva avea raccolte, ne cava egli, e forma un'Immagine, che prima non vera concependo: *Che ogni uomo ha la potenza di ridere* [...] e simili altre Immagini. Queste da noi propriamente se chiamano Immagini Intel-

FERREIRA

«... de tres modos se formão dentro de nós todas as imagens.

O primeyro modo he, quando o entendimento as produz por si com a sua innata, & efficaz virtude, sem que a fantasia se ocupe em outro ministerio mais, que servillo com as especies fantasticas, ministrandolhas por materia. O segundo he, quando o Entendimento, & a fantasia se unem para a produção das taes imagens. O terecyro he, quando a fantasia por si só as fabrica, sem se aconselhar com o entendimento.

A primeyra produção acontece todas as vezes q o entendimento depois de haver bem julgadas, & escolhidas as imagens, que a fantasia primeyro apprehendeo, & lhe ministrou, deduz dellas outras imagens novas, que antes não concebera a fantasia. Vê v.c. o nosso entendimento, que a fantasia apprehendeo, & o servio com as imagens de innumeraveis homens; elle então as ajunta todas, & de tantas imagens, ou appre-

¹⁰⁹ Cf. *Della perfetta poesia italiana*, t. I, pp. 117-118 e *N. Arte*, vol. II, pp. 136-137. O passo do P. Ceva aqui citado vem na p. 122 do mesmo vol. de MURATORI.

leitualli, o Ingegno; riponendo noi nel numero d'esse tutti i raziocinii, e le riflessioni, che fa l'Intelletto nelle Scienze, nelle Arti, e sopra tutti gli altri oggetti. Non possono i sensi trasmettere alla Fantasia queste Immagini, ma il solo Intelletto le concepisce, e le fa poesia apprendere anche alla Fantasia.¹¹⁰

hensões particulares, que a apprehensiva inferior havia recolhido, produz huma imagem que de antes não havia, concebendo a *risibilidade* dos homens em abstracto, ou que todos os homens são hum só rizevel.

Estas, & semelhantes: Imagens são intellectuales, & engenhosas, pelo artifice, & pelo artificio; & no grande numero, & fermosura dellas, entrão todos os raziocínios, & reparos, que faz o entendimento; & porque os sentidos corporaes não podem mandar, nem produzir estas imagens, o entendimento, he só quem as concebe, & depois as faz apprehender à fantasia.¹¹⁰

Antes de passar à explicação do segundo modo, e ao contrário de Muratori, julga-se Ferreira na obrigação de ilustrar quanto ficara dito com um exemplo — o soneto *Um mover de olhos brando e piedoso*, de Camões.

Passa-se depois ao segundo modo:

MURATORI

«Accade la seconda operazione, allorchè la Fantasia consigliandosi coll'Intelletto, e valendosi del suo lume, espone quelle Immagini ch'ella prima ha imparate dal senso, o da altri ajuti esteriori; o pure accopiando queste, o separandole, ne forma delle nuove, che prima in lei non erano, non perdendo però mai di vista l'Imperio dell'Intelletto.»¹¹¹

FERREIRA

«A segunda produção succede, quando a fantasia aconselhando-se com o entendimento, & ajudando-se da sua luz, expõem as imagens que apprehendeo por meyo dos sentidos; ou tambem quando unindo, ou separando as taes imagens; dá forma, & ser a outras novas, que de antes em si não tinha; mas com tal sujeição ao entendimento, que primeyro o consulta, que as expozha.»¹¹¹

¹¹⁰ *Della perfetta poesia italiana*, vol. I, p. 119 e *N. Arte*, vol. II, pp. 143-145.

¹¹¹ *Della perfetta poesia italiana*, ib., e *N. Arte*, vol. II, p. 146.

Dêsta vez não dá exemplo, porque pensa voltar ao assunto. E vem o terceiro modo, sempre acompanhando de perto o texto de Muratori:

MURATORI

«Si fa poi la terza operazione quando la Fantasia assolutamente comanda nell'Anima, e poco, o nulla ascolta i consigli dell'Intelletto. Il che da noi si prova ne sogni, ne gli affetti smoderatamente gagliardi, nelle febrì, o nel dolore dell'Ipocondria. Allora è certo, che l'Intelletto o nulla o poco esercita il suo imperio, avendo la Fantasia le briglie in mano, e movendo essa, aggrando a suo talento, e confondendo a suo talento il Regno delle sue Immagini.»¹¹⁸

FERREIRA

«A última, & terceyra produz ção se faz, quando a fantasia manda absolutamente com imperio n'alma, isto he, sem escutar, ou executar os conselhos do entendimento, sem se ajudar da sua luz, nem procurar a sua aprovação. Assim succede nos sonhos, nos delirios, nos affectos, vehementes, nos frenesis, & hipocondrias, & em outros symptomas semelhantes que acometem, & desordenão o cerebro; porque então o entendimento não exercita o seu governo, nem tem acção o seu domínio; a mão da fantasia he que empunha então o sceptro, & rege a seu modo o reyno das imagens.»¹¹⁹

A mesma fidelidade se verifica ao falar das «imagens que forma a fantasia, e aprova o entendimento». Só que agora, dos vários exemplos apresentados por Muratori, o nosso Autor escolhe apenas o do arco-íris, acrescentando-lhe outros seus¹²⁰. As advertências de Muratori são, porém, cuidadosamente traduzidas:

MURATORI

«Ancorchè poi tutte queste diverse Immagini rinoscano per lor madre la Fantasia, e noi siamo per chiamarle Fantastiche, affin di distinguerte dalle Intellettuali, ed Ingegnose; contuttociò daremo propriamente il nome di *Fantastiche* alle

FERREIRA

«Deve-se advertir porém, que ainda q estas tres sortes de imagens reconhecem por mãy a Fantasia, & podemos a todas denominar fantasticas, para as distinguir das intellectuaes, com tudo por duas razoes daremos às ultimas o proprio nome

¹¹⁸ *Della perfetta poesia italiana*, t. I, pp. 119-120 e *N. Arte*, vol. II, pp. 146-147.

¹¹⁹ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 148-151 e *Della perfetta poesia italiana*, t. I, p. 120.

ultime, cioè a quelle che drittamente contengono il Vero, o il Verisimile richieste dall'Intelletto apparendo in queste più, che nelle altre, il lavoro, e la forza della Fantasia. Le prime, e le seconde Immagini si formano dalla Fantasia col dipinger le cose, come elle sono, o possono essere, e apparir naturalmente a i sensi, a lei, e all'Intelletto, e perciò sono in parte Intellettuali, e si convien loro il nome di *Semplici*, e *Naturali*. Ma le terze riconoscono più evidentemente il lor'essere dalla Fantasia, la quale insieme unisce due, o più Immagini Vere, e Naturali, per formarne una nuova, che mai naturalmente non è stata, nè può essere, e apparire all'Intelletto...»¹²¹

de fantasias: a primeyra, porque directamente não contem em si a verdade, ou verisimilhança, que requer o entendimento: a segunda, porque nellas mais se manifesta q nas outras, a força, & operação da fantasia.

O fundamento he, porque as primeyras imagens, & as segundas se formão pela mesma fantasia com somente pintar as cousas como ellas em si são, ou poderião ser, & parecer, tanto aos sentidos como a ella, & ao entendimento, & por isto em parte são intellectuaes, & lhes convem o nome de imagens naturaes, e simples [...]

Mas as terçeyras imagens tomão com mais evidencia o seu ser na fantasia, a qual une em hum corpo dous, ou mais simulacros naturaes, & verdadeyros, para compor alguma noção, ou imagem nova, que naturalmente nunca houve, nem pode haver, nem parecer verdadeyra ao entendimento, exceptuando toda a verisimil, que elle lhe approve.»¹²²

Não julgamos necessário aduzir mais exemplos para demonstrar a presença de Muratori na obra do Beneficiado.

Vejamos agora algumas parcelas da dívida contraída para com o *Tratato dello stile e del dialogo*, de Sforza Pallavicino¹²³.

¹²¹ *Della perfetta poesia italiana*, t. I, p. 121 e *N. Arte*, vol. II, pp. 151-152.

¹²² *Trattato dello stile e del dialogo, oue nel cercarsi l'idea dello scriuere insegnatio, Discorresi partitamente de'varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo*. Composto dal Padre Sforza Pallavicino Della Compagnia di Gesù. In Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662. Agradecemos a Senhora D. MARIA ELSA DE JESUS GONÇALVES a possibilidade de termos consultado comodamente esta ed., graças às fotocópias que dela nos enviou de Roma. A obra constitui o resultado de uma remodelação de duas outras anteriores: *Considerazioni sopra l'Arte dello stile, e del dialogo*... (Roma, per gli Eredi del Corbelli, 1646) e *Arte*

Ao vencer a universalidade da linguagem metafórica, logo aproveitamos apenas as ideias de Pallavicino, como um passo do *De Civitate Dei*, de Santo Agostinho, por aquele autor citado no capítulo XXI da obra referida¹¹⁸.

Embora não a discuta, o que pressupõe, como veremos, uma aceitação tácita do seu conteúdo e da sua formulação, não esquece a definição de conceito estabelecida pelo tratadista italiano¹¹⁹. Mas onde o aproveitamento se torna mais volumoso é quando se debruça sobre a imitação e os problemas com ela relacionados. Uma vez referido, outras esquecido, o *Dello stile* completou generosamente os elementos que sobre o mesmo assunto, haurira em Tesouro. Ponhamos em paralelo dois passos mais elucidativos.

PALLAVICINO

«Negli altri casi questa parola rubare, non s'applica à gli Scrittori se non per metafora. E bisogna ricordarsi che la metafora non richiede conformità in tutte le cose; alcuni menti non sarebbe metafora. Per tanto il nome di *torre* e di *rubare* a gli Autori, in quanto è diverso dall'imitare, è fondato in questa special simiglianza col vero togliimento o rubamento; che si come io propriamente non tolgo nè rubo, per figura, il fuoco al vicino se col fuoco

FERREIRA

«Porém nos demais casos, como he a *imitação*, & a *competencia*, a palavra *furtar* não se applica aos escriptores, senão por via de metafora; & na metafora não se requer total conformidade, que de outra sorte já não fora metafora, senão a cousa mesma: & por isso o *tomar*, ou *furtar* aos Autores em quanto he diverso do imitar, & competir, se funda na especial semelhança com o verdadeyro furto. Porque assim como eu propriamente não tomo, mas só rou-

dello stile, ove nel cercarsi l'idea dello scrivere insegnativo... (Bologna, per Giacomo Monti, 1647). Foi também objecto de várias reeds. (Cf. SOMMERVOGEL, op. cit., t. VI, cols. 123-124). Sobre o lugar e a importância de PALLAVICINO na teorização do barroco italiano, vide, principalmente, B. CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo e Battista Graciani*, já cit.; GIULIO MARZOT, *Teorici concettisti del concettismo*, in «L'ingegno e il genio del Seicento». Firenze, La Nuova Italia, 1944 e FRANCO CROCE, *I critici moderato-barocchi. III - Sforza Pallavicino*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», vol. LX, 1956, pp. 438-470.

¹¹⁸ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 87 e *Dello stile*, pp. 196-197. Citaremos sempre a obra por esta forma abreviada.

¹¹⁹ Conceito era, segundo ele, uma «observação maravilhosa, reduzida a hum dito breve» (Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 108 e *Dello stile*, p. 115).

del vicino accendo un altro fuoco per me; mà se prendo per me il medesimo tizzo acceso ch'ei possedeva; così *torre*, ò *rubare* una cosa altrui, allora si dice negli Scrittori, quando l'istessa cosa in individuo inventata dall'uno è poscia usata dall'altro: poichè s'ella è un distinto individuo già nõ è tolta [ex. *picturae de Pier da Cortona*].

Mã tra' dipintori e gli Scrittori hà questa diversità; che una pittura nõ si chiama individualmẽte la stessa quando hà diversa materia, cioè diversa tela e diversi colori: e merita qualche lode speciale nel suo artificio in genere di pittore chi ben la ricopia. In contrario le scritture per la diversità della carta e dell'inchios-tro non lasciano d'esser le medesime: non richiedendosi alcuna litteratura, per saperle ricopiare: ed essendo elle fatte non per dimostrare in un suggetto e in un solo luogo, come le pitture e le statue; mà per esser moltiplicate e sparse in ogni parte del Mondo. Perciò uma composição piglia il suo essere individuale da concetti e dalle parole di cui è testuta, e non dalla materia con cui è scritta.¹²⁰

E mais adiante:

«*Emulare* finalmente é procurar di conseguire con altri modi nell'animo de' lettori un simile ò maggior piacere di quello che hanno conseguito gli Scrittori emulati.»¹²¹

bo por metáfora, o lume ao meu vizinho, se com o lume do meu vizinho acendo outro lume para mim; mas sim comêto furto, se lhe tomo para mim a mesma vela: accesso de que he possuidor: da mesma sorte o tomar, ou furtar huma cousa à outrem, então se diz nos escriptores propriamente roubo, furto, & latrocínio, quando a mesma cousa em individuo inventada por hum, he usada ao de pois por outro; porque se ella for hum distinto individuo, já se não dirá tomada, nem furtada, mas imitada, ou competida: & só por metáfora se pôde chamar roubo. [ex. *fun-dado em Apetes*].

... Mas entre os pintores, & escriptores ha grande diversidade; por que hãa pintura não se diz individualmente a mesma, quando a materia he diversa, isto he, quando consta de diverso pano, & de diversas cores, ainda que seja a mesma no que representa. Pelo contrario as escripturas não deyxão de ser as mesmas pela diversidade do papel, & tinta, nem he necessario engenho para trasladallas: & por isso qualquer composição poetica, ou prosaica toma o seu ser individual dos conceptos, & palavras de que he composta, & não da matéria em que está escrita.¹²²

«A emulação no imitador, he hã procurar por diferentes modos mover nos animos dos Leytores, & ouvintes hum semelhante, ou mayor deleyte, daquele que moveo os Es-critores emulados...»¹²³

¹¹⁹ *Dello stile*, pp. 120-121 e *N. Arte*, vol. I, pp. 170-171.

¹²⁰ *Dello stile*, p. 128 e *N. Arte*, vol. I, p. 202.

De outras vezes o aproveitamento é mais discreto: Ferreira apenas colhe a doutrina, sem traduzir as palavras, como acontece ao estudar a mutação e a comparação¹²⁰, ou um simples conceito exemplificativo¹²¹.

Só depois de mencionar todas estas fontes modernas ele enumera os teorizadores antigos, esquecendo contudo Aristóteles, talvez pela frequência com que o cita e transcreve. Quase não há página dos dois volumes da *Nova arte de conceitos* que não remeta, em regra por meio de cotas marginais, para as duas obras do Estagirita consagradas à Retórica e à Poética¹²². E o mesmo se pode dizer das *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano. Tais citações representam, pelo seu elevadíssimo número e conteúdo, o tributo devido e generosamente pago pela formação clássica do Autor à autoridade dos Antigos. Note-se, porém, que em ambos os casos — e sobretudo no que toca a Aristóteles — muitas dessas citações fazem-se em função da leitura dos modernos, isto é, inserem-se nos passos que Leitão Ferreira destes aproveitou; também neste aspecto o *Cannocchiale aristotelico* de Tesouro lhe deu copioso contributo.

A presença de Cícero é bastante mais modesta. Muitas são as referências a obras suas, mas para abonar afirmações estranhas à teoria literária. Passos do *De legibus* (vol. I, p. 23), do *Pro Archia* (id., p. 45), do *De natura deorum* (vol. I, p. 37), do *De officiis* (vol. II, p. 66 e 396-397), do *De amicitia* (id., pp. 83, 85 e 94), das *Tusculanae* (id., pp. 109-110 e 227), de *In Verrem* (id., p. 272), ou das *Epistulae ad familiares* (id., pp. 430-431), desempenham uma função de simples apoio cultural às afirmações do domínio exclusivo da Retórica, ou servem de exemplos para ilustrar asserções feitas. Dos trabalhos de Cícero sobre a eloquência apenas aproveita ou cita o *De Oratore*, a propósito da hipérbole, da semelhança conceituosa, da metáfora e

¹²⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 185 e vol. II, p. 354, com *Dello stile*, pp. 135-136 e 79 e segs., respectivamente.

¹²¹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 14 e *Dello stile*, p. 3.

¹²² Pelo seu elevadíssimo número e pela multiplicidade de aspectos a que se referem, torna-se manifestamente impossível especificar todas as citações e aproveitamentos. Reservamos este trabalho para a edição que intentamos fazer da *Nova arte de conceitos*.

do decoro na comparação¹²³, e o *De inventione*, por duas vezes, ao tratar desta última figura¹²⁴.

Outra das fontes mencionadas é o *Tratado do sublime*, atribuído a Longino e difundido na Europa barroca, graças à tradução de Boileau. Cita-o ao preconizar as regras para fugir à inflação da metáfora, ao preceituar sobre o modo de ocultar as hipérbolés e ao mencionar a sua crítica a Heródoto por pecar contra a harmonia na semelhança conceituosa¹²⁵.

Leu também, como confessa, o *De elocutione* de Demétrio de Falero¹²⁶, bem como o comentário que à obra fizera o Padre Francisco Panigarola¹²⁷. E dessa leitura alguns frutos colheu, particularmente para a definição da palavra, para o estudo da acção da fantasia e do engenho, para a hipérbole e para recomendar que se prefiram na prosa as comparações e imagens breves¹²⁸.

Com Hermógenes completa-se o elenco das referências bibliográficas de Ferreira, embora não reputemos de muito notável o influxo da *Ars Rhetorica absolutissima* na *Nova arte de conceitos*¹²⁹.

Não vá, contudo, julgar-se que apenas manuseou e aproveitou as espécies referidas na bibliografia inicial. Possuidor de uma cultura

¹²³ Vide *N. Arte*, vol. II, p. 250, vol. II, p. 286, vol. I, pp. 219 e 222, vol. II, p. 312, e vol. II, pp. 398, 433 e 436, respectivamente.

¹²⁴ Vide *id.*, vol. II, pp. 360-361 e 372, respectivamente.

¹²⁵ Vide *N. Arte*, vol. I, p. 236, vol. II, p. 265 e vol. II, p. 286, respectivamente.

¹²⁶ *Demetrii Phaleri De Elocutione, Sive, Dictione Rhetorica*. In hac editione, contextus Graecus ex optimis Exemplaribus emendatur, Versio Latina passim ab erroribus repurgatur; & loca à Demetrio laudata, quae haecenus Graecè tantum extabant, nunc primum Latinitate donantur [...] Glasgae: Ex Officina Roberti Foulis. M.DCCXLI. Apenas conseguimos consultar esta ed., no ex. pertencente à Biblioteca de S. Pedro da B.G.U.C. (S.P. Ad., — 10-6).

¹²⁷ *Il predicatore ossia parafrasi e commento intorno al libro dell'eloquenza di Demetrio Falereo*. Veneza, 1609. Sobre F. PANIGAROLA (Milão, 1548 — Asti, 1594) vide E. SANTINI, *L'eloquenza italiana dal Concilio tridentino ai nostri giorni*, t. I. Palermo, 1923, pp. 37-38; e B. CROCE, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo*, ed. cit., pp. 172 e 174.

¹²⁸ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 23, vol. II, pp. 131, 243, 249-250 e 444, e 394, respectivamente.

¹²⁹ *Ars Rhetorica absolutissima*. Parisiis, Christianus Wechelus, 1530. Consultámos o exemplar pertencente à Biblioteca do Liceu Normal de D. João III, de Coimbra (*Gabinete*).

vasta, que abrangia, para além da portuguesa e espanhola, a produção literária da Itália e da França. Leitão Ferreira pôde compulsar um acervo considerável de obras, cujo número e variedade suscitam verdadeira admiração.

Dos Antigos cita ainda a *Rhetorica ad Herennium*, para com ela apoiar as suas ideias acerca da parcimónia no recurso aos afectos, da metáfora e da comparação¹²⁹. Conheceu igualmente o comentário quinhentista feito à obra por Aldo Manuzio, que invoca ao tratar da diferença entre a metáfora e a comparação, ou ao estabelecer as várias espécies de comparação engenhosa¹³⁰.

Horácio, que lhe dá bastantes exemplos tirados da obra poética, foi também aproveitado como teorizador da *Epistola nos Pisões*, que cita várias vezes¹³¹.

Os comentadores e teorizadores do século XVI constituíram outra fonte abundantíssima de Leitão Ferreira. Citaremos apenas algumas das suas leituras mais importantes, relativas a essa época. As polémicas travadas no final de Quatrocentos entre Poliziano e Paolo Cortese ou, alguns anos mais tarde, entre Bembo e Pico della Mirandola, acerca da imitação, não escaparam à insaciável curiosidade do Beneficiado, que aproveitou algumas das suas peças ao versar o mesmo assunto, na Lição VII¹³². A *Ars poetica* de Marco Gerolamo Vida, publicada em 1527, como peça fundamental que fora para a consolação do conceito de "decoro" na primeira fase do classicismo quinhentista.

¹²⁹ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 130, 312, 360, 361, 363, 374, 398-400, 407 e 417, respectivamente.

¹³⁰ As citações vêm no vol. II, pp. 365 e 375.

¹³¹ Cita Horácio a propósito da insuficiência da teoria estivesse na criação literária (vol. I, p. 290), do decoro na metáfora e da comparação (vol. I, pp. 319-320 e vol. II, p. 399), da importância dos afectos para a construção do argumento engenhoso (vol. II, p. 45), da verosimilhança no estilo (vol. II, pp. 120 e 170), da brevidade, ao rejeitar o recurso à particularização (vol. II, pp. 170-171), do conceito afectado (vol. II, p. 210), do conceito quimérico (*ib.*, pp. 219-221) e da oportunidade no emprego do epíteto (*ib.*, p. 440).

¹³² Sobre esta polémica vide CESARE VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, loc. cit., pp. 348 e segs. Os textos respectivos foram publicados, quanto à primeira, por EUGÉNIO GARIN em *Prosa latini del Quattrocento*. Milano/Nápoli, 1952, pp. 886-911, e quanto à segunda, por G. SANTANGELO, em *Le epistole de imitazioni di G. F. della Mirandola e di Pietro Bembo*. Firenze, 1954, FERREIRA refere-se a POLIZIANO, no vol. I, p. 159 e a BEMBO e PICO DELLA MIRANDOLA, in *ib.*, p. 163.

nhentista, fornece-lhe um longo passo do livro II para alicerçar os preceitos acerca do decoro na comparação engenhosa¹³³.

Para tratar do conceito comum, do conceito hiperbólico, do conceito afectado, da comparação, do decoro e do epíteto, várias vezes recorreu aos *Poeticae septem libri* de Júlio César Escaligero¹³⁴. Outro dos grandes teorizadores do século XVI italiano, Ludovico Castelvetro, também não está ausente da *Nova arte de conceitos*. Toda a doutrina aí exposta acerca da metáfora acusa atenta leitura da *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*¹³⁵, bem como da *Replica contra Anibal Caro*, a propósito da canção *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*¹³⁶. Aliás, nesta polémica, não desconheceu a parte contrária, pois aduz passos da *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra Messer Lodovico Castelvetro*, de Anibal Caro, não apenas quando trata da proporção na metáfora, mas ainda a propósito da comparação engenhosa¹³⁷.

Entre os comentadores quinhentistas de Aristóteles menciona também as *Annotazioni della Poetica d'Aristotele* de Alessandro Piccolomini, a propósito da comparação engenhosa e das suas diferenças em relação à metáfora¹³⁸, e Marco Antonio Maioraggio, cujo tratado

¹³³ Sobre a importância da obra de VIDA na teorização literária do Renascimento, vide C. VASOLI, *op. cit.*, pp. 353-354. Para maior informação pode consultar-se N. SALVATORE, *L'Arte Poetica di Marco Gerolamo Vida*. Foligno, 1912. O passo de VIDA transcrito na *N. Arte* encontra-se no vol. II, p. 402.

¹³⁴ Publ. em 1561, esta obra teve a maior importância na difusão das teorias do Estagirita na 2.ª metade do séc. XVI e no seguinte. Vide a este respeito C. VASOLI, *op. cit.*, pp. 380 e segs. e a bibliografia aí indicada (p. 427). Sobre o seu aproveitamento por FERREIRA, cf. *N. Arte*, vol. I, p. 16, vol. II, pp. 210, 247, 364, 379, 385, 390, 395, 411-412, 413, 418 e 412.

¹³⁵ A obra foi publ. em 1570. Sobre a sua importância vide a obra citada na nota anterior e a bibliografia aí indicada na p. 425. A sua presença na *N. Arte* torna-se explícita ao tratar das palavras (vol. I, p. 109), ao estabelecer a diferença entre metáfora e comparação (vol. II, p. 365) e ao tratar da proporção na metáfora (vol. II, p. 330).

¹³⁶ Utilizados o texto inserido in ANIBAL CARO, *Opere*. A cura di VITTORIO TURRI. Vol. I. Bari, Laterza, 1912, pp. 17-22. FERREIRA invoca-o ao tratar da necessidade de proporção na metáfora (*N. Arte*, vol. II, pp. 330-332).

¹³⁷ A *Apologia* vem publicada na obra cit. na nota anterior. Sobre o seu aproveitamento cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 332 e 356.

¹³⁸ A obra foi publicada em Veneza em 1575. Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 354 e 365.

In Rhetoricam Aristotelis aduz quando se refere à influência da simpatia no estilo patético¹⁴⁶, além de um outro comentário do mesmo autor, o *In Ciceronem De partitionibus*, invocado ao estudar a comparação engenhosa¹⁴⁷.

Outra obra compilada foi *La Retorica* de Bartolomeu Cavalcanti, onde foi buscar exemplos de sentenças morais e abonação para a necessidade de um estilo conveniente aos afectos experimentados pela pessoa que fala.¹⁴⁸ Toda a doutrina de Ferreira acerca dos affectos segue com grande acatamento aquela obra, se bem que essa influência se encontre contaminada pela do *Carminochiale aristotelico*¹⁴⁹.

Dos traductistas italianos de Poética cita ainda, pelo menos uma vez, os *De Poetica libri tres*, de João Antonio Viperano¹⁵⁰.

Dé maior interesse, porém, se reveste, quanto a nós, a leitura que fez dos *Proginnasmi poetici* de Benedetto Fioretti, publicados de 1620 a 1639, sob o pseudónimo de Udeno Nisiely, para a sua teoria da comparação engenhosa¹⁵¹. É que a posição de ambos é muito semelhante na rejeição dos artificiosos exageros do barroco e na erudita subtiliza: com que teorizam dentro dos cânones da sua estética¹⁵². A cultura italiana deveu ainda o conhecimento da célebre

¹⁴⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 85-86. Refere-se a: *M. Antonii Majoragii in tres Aristotelis libros De Arte Rhetorica. Quos ipse latinus fecit. Explana-tiones*. Consultámos a ed. de 1689 (Patavii, Typis Seminarii Patavini, no ex. da B. N. L. (S. A. 8543 V.).

¹⁴⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 354, 390, 408, 438, 441, 448 e 466.

¹⁴⁸ Refere-se a *La Rettorica di M. Bartolomeo Cavalcanti, Gentilhuomo Fiorentino. Divisa in sette libri: Dove si contiene tutto quello che appartiene all'arte oratoria* [...] In Pesaro, Appresso gli Heredi di Bartolomeo Cesano, M.D.LXIII. Consultámos o ex. da B. N. L. (L. 472-A). FERREIRA cita-a in *N. Arte*, vol. II, pp. 32 e 130.

¹⁴⁹ Sobre este ponto, afigura-se-nos de grande interesse a leitura com-parada das obras de FERREIRA (sobretudo a partir da p. 44 do vol. II) e de CAVALCANTI (principalmente a partir da p. 176 da ed. cit.).

¹⁵⁰ *Io. Antonii Viperani De Poetica Libri tres. Antwerpiae, Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regii. M.D.LXXX.* Consultámos a reedição anastática (München, Wilhelm Fink Verlag, 1967). A citação de FERREIRA vem in *N. Arte*, vol. II, p. 243.

¹⁵¹ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 354, 394, 408 e 418.

¹⁵² Acerca da posição estética de FIORETTI, cf. NATALINO SAPEGNO, *Compendio di storia della Letteratura Italiana*. Vol. II, 15.ª ed. Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. 316-317.

Difesa della Commedia di Dante, de Jacopo Mazzoni¹⁵³, e da *Ars poetica* do jesuita Alexandre Donato¹⁵⁴.

O contributo da Espanha é, no campo da teoria, bem mais modesto. Além de Gracián, apenas acusa o conhecimento das *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, onde colhe uma opinião de Tasso sobre a propriedade da locução verbal¹⁵⁵, e a *Retórica* de Antonio Lullo, alegada para provar a necessidade de usar na prosa imagens mais breves do que na poesia¹⁵⁶.

De França cita unicamente, com Rapin e Boileau, a obra do Oratoriano Bernard Lamy, *De l'art de parler*, onde vai buscar uma definição de conceito hiperbólico¹⁵⁷.

Não pode deixar de causar certa estranheza o silêncio absoluto de Leitão Ferreira acerca dos teorizadores portugueses, apesar de, como vimos, ela não ter sido muito abundante. Apenas a *Poesia philosophica* de Pedro Lopes aparece citada a propósito do papel da fantasia na formação das imagens, fornecendo-lhe ainda um exemplo de boa semelhança na figura¹⁵⁸.

¹⁵³ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 258. Cita a obra ao tratar da hipérbole. A *Difesa della Commedia distinta in sette libri* foi publ. em Cesena, em 1587. Sobre o Autor vide G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*. Milano, Fratelli Bocca Editori, 1920, pp. 165-167 e *passim*.

¹⁵⁴ Lá vai buscar um passo para fundamentar algumas afirmações acerca do epíteto e do seu contributo para a amplificação ornada dos conceitos (*N. Arte*, vol. II, p. 438), tirado da p. 298 da *Ars Poetica Alexandri Donati Senensis* [...] *Libri tres*. Venetia, Combi e La Nau, 1684; A 1.ª ed. é de Veneza, de 1659.

¹⁵⁵ *Tablas poéticas del Licenciado Francisco Cascales* [...] En Murcia, Por Luis Beros, Año de M.D.C.XVII. A p. 406 foi FERREIRA buscar a citação de Tasso aduzida na *N. Arte*, vol. I, p. 85.

¹⁵⁶ Refere-se aos *Proginnasmata Rhetorica, ad Franciscum Baumensem. Basileae, apud Joannem Oporinum, 1550* (Cf. MENENDEZ PELAYO, *Hist. de las ideas estéticas*, ed. cit., vol. II, pp. 160-161). A citação de FERREIRA vem na *N. Arte*, vol. II, p. 394.

¹⁵⁷ A 1.ª ed. desta obra de LAMY é de 1675. O passo citado por FERREIRA (*N. Arte*, vol. II, p. 243) vem na p. 126 da ed. que seguimos: *La Rhétorique, ou l'art de parler* par le R. P. Bernard Lamy, Prêtre de l'Oratoire. Nouvelle édition, revue & augmentée, où l'on a ajouté ses Nouvelles réflexions sur l'art poétique. A Paris, Chez Nyon, M.DCC.LVII.

¹⁵⁸ *Poesis philosophica in sex libros digesta, de totidem rebus quas Physici non naturales vocant*. Continbricae, apud Nicolaum Carvalho, 1618. Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 138, 141 e 295 respectivamente.

Deixando de lado a copiosa informação histórica que patenteia, mencionaremos só algumas obras de carácter filosófico, que poderão dar-nos um indicio bastante seguro da sua filiação na escolástica renovada do século XVII. De todas a mais citada é a de João Tinulo: passos do *De loquendi* surgem-lhe ao bico da pena, quando trata da necessidade da locução humana e da significação das palavras¹⁵³, ao *De intellectu agente*, vai buscar elementos acerca da inteligência e dos dados sensoriais, para cujo estudo se serve ainda, pelo menos uma vez, do *De disputatione de cognitione rerum naturalium*¹⁵⁴. Para a doutrina acerca do papel do intellecto na criação dos conceitos, socorre-se do *De anima* de Francisco Suárez¹⁵⁵; no capítulo dos affectos, do *De animorum perturbatione*, que cita várias vezes¹⁵⁶, e, para a defesa do conceito verdadeiro, do *De honesta disciplina liber* de Pedro Crinito¹⁵⁷.

Para a definição de vocábulos ou conceitos do domínio filosófico, de que necessitava para a explanação dos seus raciocínios, recorreia sempre ao *Lexicon Philosophicorum verborum*, de Rodolfo Goelenio¹⁵⁸.

Não faltam entre as suas fontes obras de carácter linguístico, como as *Etymologiae* de S. Isodoro de Sevilha¹⁵⁹, o *Tractatus de patavinitate Liviana* de Jorge Morhosio, onde encontrou a ideia da especificidade do castelhano para a expressão do exagero¹⁶⁰, e o *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastião Covarrubias¹⁶¹.

Talvez pela finalidade a que se destinavam as lições, foi preocupação dominante de Leitão Ferreira apoiar e ilustrar com numerosos exemplos as ideias que, próprias ou bebidas em tantas e tão

¹⁵³ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 295.

¹⁵⁴ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 40 e 59, respectivamente.

¹⁵⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 79.

¹⁵⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 46, 63 e 65-66.

¹⁵⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 202.

¹⁵⁸ Com base nesta bem conhecida obra define *remissão* (vol. I, p. 63), *noções do entendimento* (ib., p. 73), *entendimento* (ib., p. 76), *acto de intelligência* (ib., p. 77), *palavra* (ib., p. 93), *imitação* (ib., p. 152), *mixtos universais* (ib., p. 254) e *modo* (vol. II, p. 105).

¹⁵⁹ As *Etymologiae* foi buscar os étimos de *espada* (vol. I, p. 96), *leão* (ib., p. 117), *rio* (ib., p. 345), *formoso* (vol. II, p. 208), *comparação* (ib., p. 354), *átomo* (ib., p. 460) e *monie* (ib., p. 465).

¹⁶⁰ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 264.

¹⁶¹ Alega-o para a palavra *copos*, com o sentido de 'neve' (Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 468).

abundantes fontes, ia expendendo ao longo da obra. Aproveitando embora muitos exemplos aduzidos pelos autores que consultara, preferia na maior parte das vezes utilizar outros de sua escolha, por lhe parecerem mais expressivos, ou mais conhecidos do auditório a que se destinavam. Acontece, pois, frequentemente que, expondo ideias de Tesouro ou de Muratori, deixa os exemplos que aí encontra para os substituir por Camões, Lope de Vega ou Miguel da Silveira.

Pelo interesse de que se reveste para a determinação das suas opções em matéria de literatura, não será ocioso conhecer o teor dos autores citados.

A base clássica da sua formação patentia-se também neste aspecto, como não podia deixar de ser. Dos Gregos, além de Aristóteles, apenas refere Platão e só por três vezes¹⁶², mas é por demais evidente que não conhecia um nem outro no original, pois cita-os sempre em latim.

Já o seu conhecimento dos Latinos é mais vasto e mais directo. Entre os poetas, os mais citados são Horácio¹⁶³ e Virgílio¹⁶⁴. Mas aproveita também Lucrecio¹⁶⁵, Ovídio¹⁶⁶, Lucano¹⁶⁷, Estácio¹⁶⁸, Juvenal¹⁶⁹, Ausónio¹⁷⁰, e Claudiano¹⁷¹. Dos prosadores, colhe exemplos em Cícero (como vimos); mas Séneca¹⁷², Plínio, o Antigo¹⁷³, Plínio, o Jovem¹⁷⁴,

¹⁶² Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 130-131 e vol. II, pp. 187 e 188.

¹⁶³ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 48, 136 e 220; vol. II, pp. 30, 35, 45-46, 47, 95, 120, 170-171, 176, 189, 210-211, 219, 221, 395, 399, 436, 440, 454, 455, 462, etc.

¹⁶⁴ Das *Geórgicas* aparecem citações em: vol. I, pp. 165-168 e 193; vol. II, p. 401. Das *Éclogas*, no vol. II, pp. 188, 266 e 465. A *Eneida* vai FERREIRA buscar o maior número dos passos citados: vol. I, pp. 321; vol. II, pp. 28, 47, 57, 73-74, 81-82, 91, 94, 104-105, 117-118, 163, 167, 175, 214, 215, 257, 260, 281, 297, 315, 403, 406, 412, 418, 442-443, 446, 453 e 478.

¹⁶⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 110 e vol. II, pp. 271 e 297.

¹⁶⁶ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 25, 170, 186, 190, e 203-206; vol. II, pp. 32, 54, 61, 67-69, 71, 83, 90, 98, 111-112, 133, 161, 188, 193-194, 208, 214-215, 239, 274, 288, 295, 340, 345, 452 e 466.

¹⁶⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 37 e 108.

¹⁶⁸ Cita a *Tebeida* (Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 62 e 258).

¹⁶⁹ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 39, 172 e 211.

¹⁷⁰ Apontado como imitador de Ovídio (*N. Arte*, vol. I, pp. 205-207).

¹⁷¹ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 248 e 327.

¹⁷² Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 63-64, 71-72, 114, 205, 234 e 243.

¹⁷³ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 211, 212, 224 e 228.

¹⁷⁴ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 233-236.

Suetónio¹⁷⁵, Aulo Gélio¹⁷⁶, Lúcio Floro¹⁷⁷, Donato¹⁷⁸, e, já dentro da cultura cristã, Lactâncio Firmiano¹⁷⁹, S. Agostinho¹⁸⁰, Estobeu¹⁸¹ e Cassiodoro¹⁸², são também aduzidos.

Passando às literaturas modernas, começaremos naturalmente pela portuguesa. Os prosadores encontram-se muito mal representados. Do século XVI apenas deparámos com Bernardim Ribeiro e João de Barrés; o primeiro, com um passo da *Menina e moça*, para exemplificar o bom uso da particularização¹⁸³, o segundo, para o conceito hiperbólico¹⁸⁴. Vieira dá-lhe um único exemplo isolado de verosímil fantástico, tirado da oração fúnebre de D. Maria de Ataíde¹⁸⁵. Não deixa de ser significativa esta escassa representação do grande pregador de Seiscentos, sobretudo quando comparada com a maior atenção consagrada a Jacinto Freire de Andrade, cuja *Vida de D. João de Castro* é elogiosamente aproveitada em várias ocasiões¹⁸⁶. Numa quase antecipação a Verney, Ferreira enfileirava no grande número daqueles que, mais tarde, haviam de considerar o biógrafo do Vice-Rei como um excelente modelo de estilo, tão excelente que servirá de livro de texto nas escolas.

Muito maior é o número dos poetas, e muito mais quantioso o conjunto das citações deles aproveitadas.

Canções apresenta larga vantagem em relação a todos os outros. Manuseando-o dia e noite, nas edições de Faria e Sousa, Ferreira

¹⁷⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 312.

¹⁷⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 412.

¹⁷⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 36.

¹⁷⁸ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 20.

¹⁷⁹ Dele aduz um passo das *Divinae Institutiones* (*N. Arte*, vol. II, p. 187).

¹⁸⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 22, 28, 43, 88, 89, etc.

¹⁸¹ Cita um passo dos *Sermões* (cf. *N. Arte*, vol. II, p. 344).

¹⁸² Menciona as *Epístolas* (cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 43 e 45).

¹⁸³ É o célebre passo da morte do rouxinol, aduzido no vol. II, p. 169.

¹⁸⁴ É um passo do cap. XI, do Livro IV da Década I da *Ásia* (cf. *N. Arte*, vol. II, p. 248).

¹⁸⁵ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 248. O sermão citado fora incluído no tomo IV dos *Sermões*, publ. em 1685.

¹⁸⁶ Publicada em 1651, a obra dá-lhe exemplos de conceito bem formado (vol. I, p. 121), de atenuação na inflação da metáfora (*ib.*, p. 236), de conceito hiperbólico (vol. II, pp. 245-247), de semelhança no ministério (vol. II, p. 301) e na figura (*ib.*, p. 296).

encontrou, tanto na Lírica como na Épica, matéria abundante para ilustrar a sua "arte"; e fá-lo sempre em termos do maior apreço e de aguda sensibilidade estética¹⁸⁷. Dos outros poetas do século XVI apenas menciona, além dele, Jorge de Montemor¹⁸⁸ e, por uma única vez, Bernardim Ribeiro¹⁸⁹.

Bom conhecedor da nossa poesia barroca, aí vai buscar novos exemplos de traços ou imagens que o estro canônico não aproveitara ou que a evolução do gosto entretanto valorizara. Os grandes poemas épicos, religiosos ou mitológicos, merecem-lhe preferência evidente, para mostrar o bom e o mau da poesia sua contemporânea. Note-se, desde já, que Leitão Ferreira não aceitou passivamente e sem prévio exame crítico tudo quanto essa poesia lhe apresentava. Como fará com Góngora, Gracián e alguns italianos, não perde ensejo de censurar os exageros mais flagrantes dos engenhos portugueses. Assim, serve-se de alguns versos do *Sansão Nazareno*, de António Henriques Gomes, para condenar a inflação na metáfora¹⁹⁰; um passo do *Afonso Africano*, de Vasco Mouzinho de Quevedo e outro da *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro, são apresentados como casos de flagrante servilismo na imitação¹⁹¹; do *Virgínicas*, de Manuel Mendes Barbuda apresenta duas comparações que considera defeituosas¹⁹².

Outras vezes, porém, a poesia barroca surge, se não na sua totalidade, pelo menos em algumas produções isoladas, como paradigma de boa qualidade estética. O mesmo poema de Pereira de Castro

¹⁸⁷ Pelo seu grande número, não é possível especificar a finalidade de cada uma das citações. Basta mencionar que cita as *Rimas* em: vol. I, pp. 61, 62, 63, 67, 68, 69, 72, 78, 81, 240, 243, 263 e 340; vol. II, pp. 19-21, 79, 82, 84, 87, 89, 92, 98, 145-146, 226, 227, 240, 283, 286, 363-364, 370-371 e 445. Os *Lusiadas* forneceram-lhe exemplos nos seguintes lugares: vol. I, pp. 64, 77, 98, 117-118, 122, 186, 194, 265 e 341; vol. II, pp. 59, 60, 61, 62, 77, 110, 112, 126, 132-133, 153, 167-168, 179-180, 215, 247-248, 255, 261, 266, 379, 386-388, 406, 409-410, 419, 420, 423-424, 447-448, 453, 458 e 473-475.

¹⁸⁸ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 112-113 e 131-132.

¹⁸⁹ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 83.

¹⁹⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 233.

¹⁹¹ Trata-se da imitação do Adamastor no Anteu do *Afonso Africano*, (cf. *N. Arte*, vol. I, p. 155) e de uma imitação de um passo da *Jerusalém Liberada*, de Tasso, por G. P. DE CASTRO (cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 187-188).

¹⁹² Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 405-407 e 414.

fornece modelos vários¹⁹¹, e com ele *El Macabeo* de Miguel de Silveira¹⁹², a *Ulyssipo* de António de Sousa de Macedo¹⁹³, *La Filis* de Miguel Botelho de Carvalho¹⁹⁴, a *Quitéria Santa* de José do Couto Pestana¹⁹⁵, ou *El Alfonso* de Francisco Botelho de Morais¹⁹⁶. Fr. António das Chagas também não podia estar ausente; embora se veja censurado pela afectação de um conceito e pelo excessivo uso do advérbio¹⁹⁷, vê aduzidos com mostras claras de apreço dois sonetos e um passo do poema *Filís e Demofonte*¹⁹⁸. Manuel Faria e Sousa¹⁹⁹,

¹⁹¹ De metáfora remota (vol. I, p. 239), de metáfora de proporção (ib., p. 264), de antítese (ib., p. 266), de imagens formadas pelo concurso da fantasia com o entendimento (vol. II, pp. 151 e 154), de semelhança na acção (ib., p. 300), de metáfora dotada de figura, acção e ministério (ib., pp. 309-310) e de reciprocidade na metáfora (ib., p. 319).

¹⁹² Publ. em 1688, o poema deu a FERREIRA ex. de metáfora (vol. I, pp. 265-266), de conceito verbal engenhoso (ib., p. 97), de imagem obtida pela fantasia (vol. II, p. 165), do uso da analogia nos conceitos (ib., p. 275) e de semelhança na figura (ib., p. 298).

¹⁹³ Foi publ. em 1640. Dele aproveita um passo para exemplo de boa translação nos símiles (vol. II, pp. 429-430).

¹⁹⁴ Com passos dela extractados ilustra a importância da leitura dos autores (vol. I, p. 145), o papel da fantasia na formação das imagens (vol. II, p. 164), sublinha a importância do ministério para obter metáforas (ib., pp. 302, 306 e 313) e exemplifica o bom uso do epíteto (ib., p. 460). A obra saiu em 1641, em Madrid.

¹⁹⁵ Publ. quase nas vésperas da ed. da *N. Arte*, (em 1715), deu a FERREIRA, pelo menos, um ex. de comparação engenhosa (vol. II, pp. 382-384).

¹⁹⁶ «Suavíssimo poema» lhe chama FERREIRA, ao aproveitar dele um ex. de bom uso do epíteto (vol. II, pp. 461-462). Talvez o facto de MORAIS ser seu confrade nos Anónimos não seja estranho à generosidade do juízo.

¹⁹⁷ O primeiro ex. foi tirado do soneto *Foi, ó Conde bizarro de tal sorte* (*N. Arte*, vol. II, p. 217), e o segundo da *Filís e Demofonte* (ib., pp. 388-389).

¹⁹⁸ Com o soneto *Galhardo bruto, teu bizarro alento exemplifica o recurso ao predicamento do lugar na criação metafórica* (*N. Arte*, vol. I, p. 149), com o soneto *Já, Senhor, toda Espanha amedrontada*, a criação do conceito racional aductivo (vol. II, pp. 13-14) e com o passo da *Filís*, a reciprocidade de metáforas deduzidas por semelhança (ib., p. 318).

¹⁹⁹ Ao poema *Vénus de Madrid* vai buscar ex. de metáfora que foge ao remoto (*N. Arte*, vol. I, p. 246) e de boa semelhança ao ministério (vol. II, p. 309), para a qual dá ainda outro tirado das *Divinas y humanas flores* (ib., p. 301) e mais dois, a propósito do epíteto (ib., pp. 458 e 472); o soneto XVI da parte 3.^a da *Fuente de Aganipe* dá-lhe um modelo de boa metáfora de proporção (ib., p. 326).

Paulo Gonçalves de Andrada²⁰⁰, António Barbosa Bacelar²⁰¹, Francisco Sá de Meneses²⁰², e João da Silva Pereira²⁰³, completam o elenco dos poetas barrocos presentes no espírito de Leitão Ferreira ao elaborar a sua «arte de conceitos»²⁰⁴.

A literatura espanhola, de que era razoável conhecer, deu-lhe também numerosos exemplos, desde Juan de Mená, citado como um caso de frieza nas hipórbolés²⁰⁵. Boscán e Garcilaso são mencionados com apreço, o primeiro, a propósito da semelhança conceituosa²⁰⁶, e o segundo, da boa imitação, do uso do argumento engenhoso e da crítica feita às doutrinas de Tesouro acerca da importância dos afectos: no conceito engenhoso²⁰⁷.

Mas também aqui é a literatura barroca que lhe fornece o maior contributo de citas. Deixando por agora Gracián, que nos há-de merecer especial atenção, vejamos quais os autores dessa época presentes na *Nova Arte*. O mais quantioso é por certo D. Luís de Góngora que, como sublinhou Maria de Lourdes Belchior Pontes, não obstante ser apelidado de «excelente», «celebrado», «engenhoso» e «famoso», lhe mereceu críticas agudas e desempoceiradas²⁰⁸.

²⁰⁰ As suas poesias, publ. em 1629, foi buscar ex. de metáforas engenhosas por analogia (*N. Arte*, vol. II, p. 276) e por semelhança (ib., pp. 319-321).

²⁰¹ É dado como ex. de conceito racional deductivo (*N. Arte*, vol. II, p. 15) e de argumento engenhoso (ib., p. 34).

²⁰² Citado um tanto confusamente como ex. de conceito racional reflexivo (*N. Arte*, vol. II, p. 17).

²⁰³ Foi também Anónimo. Um soneto seu é apontado como ex. de metáfora de semelhança (vol. II, p. 319).

²⁰⁴ Omitimos, pelo carácter peculiar dos textos citados, o epigrama latino do jesuíta MANUEL PIMENTA, publ. na *Anacéphalacosis*, do P. ANTÓNIO DE VASCONCELOS, citado como ex. de imagem criada pela colaboração do entendimento com a fantasia (vol. II, pp. 156-157) e o passo da *Enéida Portuguesa* de João FRANCO BARRETO, apostro a uma cita de VIRGÍLIO (vol. I, p. 321).

²⁰⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 190.

²⁰⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 282.

²⁰⁷ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 189-191; vol. II, pp. 91-92 e 120-121, respectivamente.

²⁰⁸ Vide Góngora e os cultos seguindo a retórica conceitualista de Francisco Leitão Ferreira: «Nova Arte de Conceitos», in *loc. cit.*, p. 149. Como a Autora acentua, esta presença de GÓNGORA na obra de FERREIRA não mereceu qualquer atenção a José ARES MONTES no seu estudo *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1956.

Acusa-o de pecar por desconveniência da metáfora, «pela impro-
priaidade com que chamou *Mariposa* a hã *Enzineira*»²¹¹, aponta-o
como exemplo de inverosimilhança, prometendo alongar-se mais numa
projeitada obra sobre os equívocos, onde pensava mostrar «os deffey-
tos em que cahio Góngora»²¹²; por se «fundar em circunstâncias impos-
síveis, contradictorias, e repugnantes á razão», condena a falsidade de
uma antítese gongorina do romance *Apeöse el caballero*²¹³; o afectado
e quimérico de outro conceito, num soneto de Góngora, bem como a
dissonante ideia metafórica originada pela falta de analogia na pro-
porção, verificada num passo do prómio da segunda *Soledad* não
lhe merecem mais clemência²¹⁴; igualmente desfavoráveis são a análise
a que submete uma metáfora extraída da estrofe LIII da *Fábula de
Polifemo y Galatea* e outra da *Soledad* segunda, em flagrante peca-
dilho contra o decoro e a clareza²¹⁵.

Apesar desta dureza, a obra de Góngora fornece-lhe exemplos
vários de metáfora que fugiu ao remoto, de metáfora proveniente da
conjugação da fantasia com o entendimento, de bom uso do equívoco
no argumento engenhoso, da semelhança conceituosa, de proporção
de semelhança na acção, de metáfora obtida por semelhança de acção
e ministério, de bom uso de comparação multiplicada e de adequado
emprego dos epítetos²¹⁶.

Mais censuráveis que o modelo, onde até mesmo os defeitos
podiam considerar-se naturais, foram os maus imitadores de Góngora,
pois

«tomando por extempiar, o que foy nelle natureza, & querendo fazer-se
semelhantes [...] escurecerão a clareza do estylo, aliterarão a cons-
trução das sentenças, inventarão metáforas remotas, enchendo seus
versos de conceitos pueris, de frases cultas, mas inculcas, de vanilo-
quios tumidos; e violentos, tudo folhagem inútil, de mais sombra, e
mais verdura, que fruto, e madureza.»²¹⁷

²¹¹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 223-227.

²¹² Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 147.

²¹³ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 207-209.

²¹⁴ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 220-221 e 287-288, respectivamente.

²¹⁵ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 333-335 e 426-428, respectivamente.

²¹⁶ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 245-246; vol. II, pp. 163, 199-200, 282, 299,
314-315, 391-392 e 454, 468 e 477, respectivamente.

²¹⁷ *N. Arte*, vol. I, p. 160.

Lope de Vega foi outra das suas leituras. Apenas uma vez o
acusa de cair no ridículo com uma metáfora do *Parnaso*²¹⁸. Mas *La
Arcadia* dá-lhe paradigmas de metáfora de decepção e de metáfora
correcta²¹⁹; *La Jerusalem conquistada*, da obtenção de um argumento
engenhoso por sentença moral, do uso da imaginação patética na
busca da metáfora e da possibilidade de recorrer à particularização em
poesia²²⁰; um romance de *La creación del mundo* serve-lhe de modelo
para a metáfora de proporção, *El guante de D. Blanca*, para a compa-
ração engenhosa, e *La hermosura de Angelica*, para a comparação
multiplicada²²¹.

A obra de Jerónimo Caner pede modelos de metáfora por equi-
voco e de conceitos²²²; Luis Carrillo é também citado a propósito
dos conceitos e das imagens criadas pela fantasia²²³, e as *Academias
del Jardín de Jacinto Polo* de Medina contribuem para a ilustração
dos preceitos acerca da metáfora e do argumento, obtidos por máxima
moral²²⁴.

Outros autores citados são ainda D. Francisco de Quevedo, Pedro
de Castro de Añaya, Bernardo de Balbuena, Sórora Juana Iñez de la
Cruz, José de Valdeviello, Francisco López de Zárate, Francisco de la
Torre, Félix Lucio Espinosa, o Príncipe de Esquilache e o prosador
Fr. Gregório Argaiç²²⁵.

²¹⁸ Cf. *N. Arte*, vol. p. 231.

²¹⁹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 267 e vol. II, p. 308.

²²⁰ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 43, 125-126 e 180-182.

²²¹ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 327, 355 e 392.

²²² Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 265 e vol. II, pp. 266 e 278.

²²³ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 100-101, vol. II, p. 276 e 163, respectivamente.

²²⁴ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 216 e 228; vol. II, p. 36.

²²⁵ De *Las tres Muses últimas castellanas* de D. FRANCISCO DE QUEVEDO
(1670), tirou ex. de hipotipose (vol. I, p. 265) e de metáfora por semelhança
(vol. II, p. 321); as *Auroras de Diana* de AÑAYA, forneceram-lhe exemplos
vários (vol. I, p. 216 e vol. II, p. 307); ao *Bernardo o la victoria de Ron-
cesvalles*, de B. DE BALBUENA foi buscar um ex. de metáfora que fugiu ao
remoto (vol. I, p. 245); SÓRORA J. I. DE LA CRUZ é citada como modelo de
conceito verdadeiro (vol. II, p. 204); a *Vida de S. José de VALDEVIELLO* dá-lhe
um ex. de metáfora ridícula (vol. I, p. 231); F. LÓPEZ ZÁRATE é citado a pro-
posito da semelhança na figura (vol. II, p. 297); F. DE LA TORRE, para a
conceituosa semelhança (vol. II, p. 283); a *Ociosidad ocupada* de ESPINOSA,
de um conceito (vol. I, p. 315); o Príncipe de ESQUILACHE dá-lhe um modelo
de boa imitação (vol. I, p. 193) e a *Población eclesiastica*, de ARGAIÇ, um do
modo de atenuar a inflação na metáfora (vol. I, p. 236).

Muito numerosos também, embora citados menos vezes, são os autores italianos, alguns dos quais estão hoje completamente esquecidos.

Aduzido a par de Marsilio Ficino, a propósito das relações entre o entendimento e a verdade²²⁵, Petrarca apenas lhe dá um exemplo de conceito por analogia tirado do *Canzoniere*²²⁷, enquanto com passos de Sannazzaro ilustra a semelhança conceituosa ou a reciprocidade na metáfora²²⁸ e com Luigi Alamani, o papel da fantasia e do entendimento na formação das imagens²²⁹. Já Ariosto incorre na sua crítica, por erro de inverosimilhança, «atrevido e quimérico», embora vá buscar ao *Oriando furioso* um exemplo de bom uso do epíteto²³⁰. E às *Meta-morfosi* de Giovanni Andrea dell'Anguilara (1561) vai, acidentalmente, buscar elementos para a descrição do caos²³¹.

Maior relevo assumem, porém, as obras de Torquato Tasso e de Mario. Do primeiro aproveitou os *Discorsi dell'arte poetica et in particolare del poema heroico*, embora em segunda mão, através das *Tablas poéticas* de Cascales, já referidas;²³² acusa-o, é certo, de inflação na metáfora, mas aponta outros passos da *Jerusalém Libertada* para exemplificar a comparação (engenhosa e multiplicada) e o bom uso do epíteto²³³. O segundo, a quem chama «grande lírico da Itália»²³⁴, é apontado como bom imitador de Camões, e como modelo para a formação de conceitos por analogia, da metáfora por semelhança de figura, ou de proporção²³⁵. Apenas uma vez lhe formula reservas, ao sublinhar a inverosimilhança de um conceito quimérico, embora o considere mais moderno que Góngora²³⁶.

Pela mesma razão crítica um passo do poema pastoral *Polifemo*

²²⁵ Cita, de FICINO, o *De immortalitate animae* e de PETRARCA, o *De vera sapientia* (vol. II, p. 193).

²²⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 276.

²²⁸ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 281-282 e 339-340.

²²⁹ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 154.

²³⁰ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 135 e 475, respectivamente.

²³¹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 252.

²³² Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 85.

²³³ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 234; vol. II, pp. 377-378 e 393; vol. II, pp. 458 e 476, respectivamente.

²³⁴ *N. Arte*, vol. II, p. 278.

²³⁵ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 194-195; vol. II, pp. 278, 296 e 326.

²³⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 221-222.

de Tomaso Stigliani, apontado, aliás, como fonte de Góngora²³⁷. Já outro marinista lhe merece rasgado apreço; é Girolamo Fontanella, a quem chama «um dos bons líricos de Itália»²³⁸.

As suas relações com italianos e o seu contacto com a respectiva literatura deram-lhe a conhecer vários outros poetas, hoje praticamente ignorados, mas que deviam constituir leitura, favorável ou desfavoravelmente considerados, dos membros da Arcádia. É o caso de Paolo Brinaccio, a cujas *Scintille poetiche* foi buscar um passo para exemplo de fuga ao vício do remoto na metáfora²³⁹; de Miguel Cappelani, «engenho» que, num epigrama à Rainha Cristina da Suécia, soubera desenvolver o assunto com perfeição²⁴⁰; Giovan Battista Mamiani, que lhe dá um exemplo de epíteto metafórico²⁴¹; de João Vicente Imperial, apontado como paradigma de imagem criada pela fantasia e do bom uso do epíteto, com dois passos do poema didascálico *Lo stato rustico*²⁴²; de Marco Antonio Romanesi, exemplo de hipérbole *utra modum*²⁴³; de Antonio Bruni, a quem chama «grande lírico da Itália», também discípulo de Marino, onde vai buscar dois conceitos²⁴⁴; de Pier Francesco Goano, que apelida de «discretíssimo» e cita como autor exemplar de metáfora recíproca²⁴⁵; de Ferrante Guisone, em cuja *Settimana*

²³⁷ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 335-336.

²³⁸ *N. Arte*, vol. II, p. 458. Cita-o outras vezes, e sempre com louvor, a propósito da metáfora e do epíteto (vol. I, p. 228 e vol. II, pp. 320, 327, 458 e 471).

²³⁹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 246. PAOLO BRINACCIO é pseudónimo do poeta jesuíta P. GIACOMO LUBRANO (1619-1693), que publicou em 1674, em Nápoles, as *Scintille poetiche o poesie sacre e morali*.

²⁴⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 348-349. Não conseguimos identificar o poeta mencionado com este nome.

²⁴¹ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 452. O ex. é tirado do soneto *De'piti sublimi monti alto gigante*, incluído nas *Rime*, publ. em Veneza, em 1670, onde se sente a influência muito pronunciada de MARINO.

²⁴² Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 163-164 e 468-469. GIANNINCENZO IMPERIALE (1570 ou 1571 — 1645 ou 1648) foi Doge de Génova. *Lo Stato rustico* foi publ. nessa cidade em 1607, com uma 2.ª ed. acrescentada, em 1611.

²⁴³ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 252.

²⁴⁴ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 278 e 305. BRUNI (1593-1635) foi poeta quantitativo, amigo e seguidor de MARINO e sócio de numerosas academias (Cf. M. R. FULIERI, *Antonio Bruni, poeta marinista leccese*. Lecce, 1919). Dos eis. aduzidos, o primeiro foi tirado de *Le Veneri* (1630) e o segundo da *Selva di Parnaso* (1615).

²⁴⁵ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 320. O ex. é colhido da tragédia *Antigono traidito*, publ. em Milão, em 1621.

colheu uma metáfora de proporção²⁴; de Nicolao Corradino, exemplo de semelhança conceituosa²⁵ e Giacomo Falconio, de quem aponta um epígrama latino para exemplo de argumento engenhoso formado por máxima moral²⁶.

Note-se, como facto não de todo despiçando, que, enquanto os teorizadores italianos assumem, na *Nova arte de conceitos*, uma importância primordial em detrimento dos espanhóis, é a literatura espanhola e não a italiana quem lhe fornece os mais numerosos e mais expressivos exemplos.

Infinidamente menor e, quase podíamos dizer, accidental, apesar da dívida contraída, no domínio da teoria, já sublinhada, é a presença das letras francesas na obra de Ferreira.

A ilustrar as suas afirmações temos apenas uma escassa meia dúzia de referências, algumas das quais em segunda mão.

Um passo de uma ode de Ronsard a Carlos IX aparece invocado por duas vezes como exemplo de moderação na hipérbole, mal imitado, aliás, por Gracián no *Primor IV do Héroe* que, como vimos, lhe mereceu tão longo quanto desfavorável comentário²⁷. Não é crível que Ferreira conhecesse a obra do Príncipe da Pleiade, que o século XVII deixara cair em imerecido esquecimento, sublinhado por Boileau em texto que ele não devia ignorar²⁸. Não custa, pois, a admitir que tal referência, ainda por cima repetida, fosse feita em segunda mão.

A. Malherbe temos duas alusões, a primeira, quando trata do conceito natural, a propósito do valor expressivo do gesto, e a segunda para exemplificar o mesmo conceito natural²⁹.

Os frequentadores do Hôtel de Rambouillet também lhe deram alguns exemplos de bom e de mau. Guez de Balzac é apontado como modelo de conceito elegante³⁰ e o «suavíssimo» Godeau, de boa

²⁴ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 327. A obra não era original, mas uma trad. da *Semaine de Du BARTAS*, publ. em 1595.

²⁵ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 282.

²⁶ Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 38-39.

²⁷ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 16 e vol. II, p. 251.

²⁸ Vide *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*, ed. cit., p. 362.

²⁹ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 27 e vol. II, p. 225.

³⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 14.

metáfora de semelhança³¹. Apud Boileau, censura Saint-Amant pelo recurso exagerado à particularização em poesia, e Racine, pela afectação de um conceito³². Finalmente colhe da leitura das *Mélanges d'Histoire* de Marville, a historietta do pregador que, atacado de amnésia, consegue substituir as palavras pelos gestos, narrada logo na primeira lição, ao tratar dos sinais conceituosos³³. E é tudo!

O inventário que acabamos de fazer foi talvez longo e fastidioso, mas reputamo-lo do maior interesse para a determinação das opções estético-literárias de Leitão Ferreira, o mesmo é dizer, para a sua posição dentro da teoria que presidiu ao desenvolvimento do barroco português.

Tal inventário demonstra, em primeiro lugar, duas qualidades que exomam com notável clareza a figura intelectual do douto Beneficiado — o espírito crítico e o eclectismo da sua formação.

Nas fontes utilizadas para a elaboração da sua teoria predominam, sem qualquer margem a dúvida, os Modernos. Cícero cede a primazia a Quintiliano, e Aristóteles surge “modernizado” pela reinterpretação de Tesouro. Como já sublinhámos também, a frequente invocação dos teorizadores antigos, exprimindo o tributo por ele pago à sua formação clássica, haurida na escola dos Jesuítas, representa simultaneamente o seu compromisso com o princípio escolástico da autoridade; mas os aspectos mais importantes e os impulsos de renovação que mais evidenciaram a sua teoria, provêm dos modernos italianos, espanhóis ou franceses, que uma vasta cultura lhe permitia compular e assimilar.

Se alguns dos mais importantes autores por ele aproveitados constituem verdadeiras colunas salomónicas da teorização do barroco europeu, outros trazem em si os primeiros germes da reacção anti-barroca e da busca de um equilíbrio mais plácido e estável. Daí resulta, segundo julgamos, a ambicionada, embora não conseguida, posição conciliatória entre as duas tendências — uma barroca, ainda em plena pujança do seu desenvolvimento entre nós; a outra, tímida e incipiente, a ensaiar os primeiros passos de uma caminhada que culminará na formação da Arcádia Lusitana.

³¹ Cf. *N. Arte*, vol. II, p. 305.

³² Cf. *N. Arte*, vol. II, pp. 172-173 e 213 e segs. Essas críticas provêm das *Réflexions critiques sur Longin*, ed. cit., pp. 359 e 376-377, respectivamente

³³ Cf. *N. Arte*, vol. I, p. 28.

Em certos casos, até esta procura de equilíbrio entre as duas tendências se repercute no modo como aceita uns aspectos e critica outros do mesmo autor. Basta recordarmos a sua atitude perante o próprio Tesauro, Góngora ou Gracián.

Deixemos, neste momento, a questão em aberto para, conjugando-a com outros elementos a colher da análise da obra, podermos encerrar este capítulo com uma conclusão.

* * *

Como se infere do próprio título — *Nova arte de conceitos* — estamos perante uma obra que é essencialmente uma "teoria do conceito", considerado a pedra angular da elegância literária. Trata-se, porém de uma *arte nova*, isto é, de uma teoria renovada do conceito, ou que, pelo menos, se apresentava como tal.

Enquanto o classicismo usara, com equilíbrio e harmonia, a metáfora, o barroco abusa dela, pondo em perigo o valor do verdadeiro e do verosímil. E o conceito consiste, em última análise, no abuso da metáfora, tomada mais difícil, pelo aparente afastamento dos seus termos, de modo a fazer surgir no espírito de quem a entende a relação entre esses termos, de um modo novo e fulgurante²⁵⁶. Daí a importância que para a sua obtenção assumem a argúcia ou a agudeza, e a sua fundamentação na teoria aristotélica do carácter metafórico da linguagem.

Não cabe discurrir aqui sobre a importância do conceito na expressão poética ao longo do maneirismo e do barroco portugueses, mas cremos que tal importância não constitui novidade para ninguém²⁵⁷. Aí se fundamenta mesmo a designação de uma das tendências consideradas ainda como as determinantes da estética barroca — o conceptismo.

Na oratória sacra o conceito ganhara particular acuidade pelo recurso abusivo (e não isento de críticas) ao conceito predicável²⁵⁸.

²⁵⁶ Cf. GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *La retorica aristotelica e il Barocco*, in «Retorica e Barocco», ed. cit. pp. 140-141 e 143-144.

²⁵⁷ Vide, a este respeito, VITOR MANUEL PARES DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, em especial os caps. VI e VIII.

²⁵⁸ Vide o cap. II do presente trabalho.

Do predomínio do conceito na expressão literária e na própria vida social encontramos sugestivo eco na dedicatória dos *Relógios fatantes*, endereçada ao Dr. António Tavares, acima aduzida²⁵⁹.

Não admira, por conseguinte, que o conceito surgisse no espírito de Leição Ferreira como fundamento de toda a teoria da expressão literária.

Começando por sublinhar a dificuldade, embora não impossibilidade, de estabelecer uma arte do conceito²⁶⁰, vai Ferreira dar-nos a sua definição dele.

O conceito comum é muito simplesmente «o pensamento, idea, ou imagem, que o entendimento fórma em si mesmo de alguma cousa: & formar conceito de alguma cousa he o proprio, que representalla no entendimento, conhecendo-a, ou como ella em si he, ou parece, ou se imagina ser»²⁶¹.

Esta definição contém todo um processo genético, ao longo do qual se sucedem fases e operações muito diversas, que ele há-de enunciar no decurso da Lição III em termos mais explícitos:

«As faculdades cognoscitivas exteriores, que são os cinco sentidos externos, ver, ouvir, cheyrar, gostar, & palpar; e as interiores, que são o sentido commum, a fantasia, imaginativa, estimativa, & memoria, são os instrumentos, que concorrem para o lavor da espécie intelligivel, materia proxima do intrinseco, & formal conceito: porque os objectos sensíveis gerão especies nos sentidos exteriores; & estas imprimem outras nos interiores, & destas se produzem outras no entendimento, donde por acção vital se forma huma semelhante, idea, ou figura, que exprime, demostra, & representa os taes objectos na intelligença.»²⁶²

Captada a realidade externa pelos cinco sentidos, o «sentido commum» conjuga o conteúdo das sensações, que é, por assim dizer, arquivado na fantasia, cabendo à imaginativa compor, com os dados anteriormente recolhidos, as coisas possíveis e impossíveis. A memória,

²⁵⁹ Vide *supra*, p. 79.

²⁶⁰ Cf. *N. Arte*, vol. I, pp. 10-11.

²⁶¹ *N. Arte*, vol. I, p. 12.

²⁶² *Id.*, vol. I, p. 59. Já na p. 13 do mesmo vol. o Autor estabeleceu este processo genético.

coadjuvada pela reminiscência, serve para reconhecer os elementos já vistos, e relacionar o passado com o presente. Só então se inicia o trabalho da inteligência, escalonado em três operações que são a apreensão, o juízo e o discurso, durante o qual se cria o conceito intencional e se encontra para ele a adequada expressão de modo a torná-lo inteligível para os outros, isto é, a transformá-lo de intencional em conceito verbal.

Estamos, como é evidente, perante um trabalho psicológico de pura inteligência, de clara filiação aristotélica, no qual a fantasia e a imaginação desempenham um papel de meros instrumentos. Este flagrançe predomínio do intellecto confirma-se, aliás, pelo hino de entusiástico louvor que Ferreira lhe consagra no início da Lição III²⁶³. Igualmente expressiva do carácter intelectual do conceito é a localização anatómica que lhe atribui — o cérebro²⁶⁴.

A matéria-prima fornecida à inteligência para esse trabalho, através dos sentidos, enquadra-se, à boa maneira aristotélica, nos domínios do verdadeiro ou do verosímil, ponto sobre o qual se manifestará posteriormente com maior cuidado.

O resultado, pelas diferentes características que podem exornar o seu agente, varia: os conceitos podem ser nobres, médios ou humildes; perfeitos ou monstruosos. E aqui temos já um meio de diversificação dos estilos²⁶⁵.

Como acto intelectual que é, a criação do conceito tem por força de ser premeditada; deve, pois, «ser gerado com advertência, & de propósito, & não abortido repentina, & impensadamente», embora o lapso de tempo necessário para a sua elaboração possa naturalmente variar, em função «da promptidão do discurso, da viveza do engenho, & habito da apprehensivas»²⁶⁶.

Ora, na génese do conceito, basta apenas o contributo da natureza, ou será necessário que se lhe venham juntar os preceitos da arte?

Diziam alguns, baseados em Cícero, Quintiliano e S. Agostinho, que a capacidade de criar conceitos e de os exprimir nasce com o

²⁶³ «Admiravel creatura o homem! porém mais admiravel o entendimento do homem!» (*N. Arte*, vol. I, p. 52).

²⁶⁴ *Id.*, vol. I, p. 58.

²⁶⁵ *Id.*, vol. I, pp. 13-16.

²⁶⁶ *Id.*, p. 17.

homem, e — mais ainda — que «o rigor dos preceitos de qualquer arte, não só tira a liberdade á fantasia, não só ata as mãos ao engenheiro, mas enfraquece, seca, & esteriliza as obras...»²⁶⁷

A estas objecções responde Ferreira, afirmando que a natureza não é inimiga da arte, nem recebe como injúria os ditames dela, pois o diamante, produzido bruto, é polido e lapidado, graças aos ensinamentos da arte²⁶⁸.

Os sinais conceituosos, isto é, os meios de comunicar e tornar sensíveis os conceitos, podem variar desde os gestos e movimentos do corpo, aos símbolos, hieroglíficos, empresas e sinais materiais. Mas, mais importantes do que qualquer desses meios, são as palavras, vocais ou escritas, sendo estas imagens das vocais. A sua significação pode ser própria ou metafórica: da primeira nasce a variedade linguística, enquanto a metáfora é comum a todas as línguas e dá a universalidade dos conceitos, que nela encontram a sua melhor forma de expressão, dando a cada homem a possibilidade de um estilo próprio²⁶⁹.

Os conceitos, obra do entendimento e, no dizer do Autor, «imagens representativas, fieis, & imanentes copias dos objectos sensíveis exteriores»²⁷⁰, necessitam, pois, para se realizarem, de ser expressos por meio de palavras próprias:

«... palavras significantes, imitadoras, & representativas dos pensamentos»²⁷¹; pois sendo estes imagens dos objectos extrínsecos, & a locução vocal, imagem daquellas imagens, he sem duvida, que tanto

²⁶⁷ *Id.*, vol. I, pp. 45-46.

²⁶⁸ *Id.*, vol. I, pp. 46-48.

²⁶⁹ «A significação metafórica, a que também chamão figurada, he aquella, em que a palavra que he propria, & recebida para denotar determinadamente huma cousa, se transfere, & applica para por ella se entender impropriamente outra: & assim qualquer vocabulo pôde ter mais significações, & respytar mais objectos; donde nasce a multidão de equívocos, & synonymos, que fecundão os idiomas, se he que em muyta parte os não esterilizaõ, principalmente os equívocos, naquella acção em que o vulgo tem profanado as palavras. Ora este modo de significar improprio, regulado porém pela proporção da analogia, he a que se chama metafora; a qual se divide em diferentes especies, a que a Rhetorica, usando de varios, & venustos termos, impoz distintos, & diversos nomes» (*Id.*, vol. I, p. 24).

²⁷⁰ *Id.*, vol. I, p. 76.

²⁷¹ Logo na Lição I, o Autor aproximara, pelo seu carácter reflexivo e quase em termos de os identificar, o conceito do pensamento (*cf. id.*, vol. I, p. 17)

mais própria, & parecia ficar a correlação de hum com outro idioma, quanto mais semelhante for a imagem ao imaginado.»²⁷³

Não se pense que o recurso à linguagem metafórica, incluindo o equívoco, o paradoxo e a hipérbole, venha opor-se a esta exigência; pelo contrário, ela representa os conceitos criados na mente, tais como foram imaginados, porque o lançar mão de tais recursos é também um acto intelectual e, graças à correlação de verosimilhança que sempre existe, eles tornam-se «plausíveis, gratos e formosos»²⁷⁴.

Chegamos deste modo a uma forma de expressão ornada que, pelo uso da linguagem metafórica, se distingue e afasta do estilo vulgar e coloquial. Não basta que a natureza produza o conceito, é necessário que a arte o aperfeiçoe e lhe encontre uma expressão adequada à perfeição conseguida. Caminhamos, pois, do simples conceito verbal para o conceito verbal engenhoso, através do uso da linguagem metafórica, cujos vastos recursos compete à inteligência e ao engenho explorar.

O conceito verbal engenhoso é assim, para Ferreira, «hũa Imagem sensível do entendimento reflexo, representada em palavras metafóricas de significação peregrina». Considera-o a parte mais nobre da locução humana, porque, fugindo ao estilo comum da fala, exprime com palavras peregrinas as imagens intencionais, e permite que o seu ineditismo, a sua formosura e a sua profundidade se apresentem, quer na prosa, quer no verso, mais plausíveis, isto é, mais fielmente traduzidas e, por conseguinte, mais integralmente compreendidas.²⁷⁵

É esta dimensão comunicativa conferida ao conceito pela sua expressão vocabular e metafórica que o leva a rejeitar a definição dada por Gracián no Discurso II da *Agudeza y arte de ingenio*. Considerando o conceito um acto do entendimento, que exprime a correspondência entre os objectos, Gracián limitava a sua definição ao conceito intencional, fruto do trabalho da inteligência, mas esse era incompleto, porque não se traduzia nem comunicava através do verbo metafóricamente maneado pelo engenho.²⁷⁶

O teorizador atribuía assim valor predominante ao carácter formal

²⁷³ *N. Arte*, vol. I, p. 85.

²⁷⁴ *Id.*, vol. I, p. 87.

²⁷⁵ *Id.*, vol. I, p. 94.

²⁷⁶ *Cf. id.*, I, pp. 102-104.

e estilístico do conceito, sem, no entanto, rejeitar com esse predomínio a importância da sua construção mental.

Não nos parece por isso que a sua teoria represente uma preferência dada ao culteranismo em detrimento do conceptismo; como sugere, no amplo domínio das hipóteses e condicionando a afirmação a mais demorada análise, Maria de Lourdes Belchior Pontes.²⁷⁷ Como veremos, aliás de modo mais completo, o que ele pretende é formular uma teoria do barroco onde, nas devidas proporções de harmonia, têm o seu lugar ambas as tendências, cultista e conceptista. Por isso não julgou necessário comentar a definição de Storza Pallavicino, segundo a qual o conceito era simplesmente uma observação maravilhosa reduzida a hum dito breve». Nem a adoptar nem a rejeitar para não ser difuso, o que significa uma aceitação tácita.²⁷⁸ Não admira; formulada, de modo breve e novo (qualidades inerentes ao conceito, tal como o explica Pallavicino no cap. X do *Trafiato dello stile*), essa definição sintetizava tudo quanto Ferreira dissera acerca do conceito intencional e do conceito verbal engenhoso, que era a expressão estilística do primeiro. Nem as diferenças entre as teorias de Pallavicino e as suas eram, neste ponto, de molde a constituir divergência que justificasse longo comentário ou demorada impugnação.

A Tesouro nem sequer alude, porque o seu conceito intencional mais não era do que a *argútia archetipa*, definida no cap. II do *Canoniche aristotelico*²⁷⁹, e o conceito verbal engenhoso correspondia à *argútia vocale* ou às suas imagens fixadas no texto escrito, as *argútie scritte*²⁸⁰.

A metáfora, criada e usada pelo engenho para exprimir o resultado do trabalho do intelecto, transforma-se, para Ferreira, tal como acontecera na obra de Tesouro²⁸¹, na marca distintiva do conceito

²⁷⁷ *Cf. História Literária e História das Ideias...* in loc. cit., p. 168.

²⁷⁸ *Cf. N. Arte*, vol. I, p. 108.

²⁷⁹ «Argútia Archetipa è quella, che noi ci dipingiamo nell'animo col Pensiero» (*Can. Ar.*, p. 11).

²⁸⁰ «L'Argútia Vocale è una sensibile Imagine dell'Archetipa: godendo ancora l'orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori, e per penello la lingua» (*id.*, *ib.*). E ainda: «Le Argútie Scritte sono Imagini delle vocalis *id.*, p. 13).

²⁸¹ Vide acerca deste ponto da teoria de Tesouro, EZIO RAMONDI, *Ingegno e metafora nella poetica del Tesouro*, in «Letteratura barocca», *ed. cit.*, pp. 3-32.

engenheiro, que era o único verdadeiramente completo. Deste modo se compreende que, partindo da teoria expressa na *Retórica de Aristóteles*, tenha concedido tão demorada atenção à metáfora, sem descurar por isso a importância do engenheiro:

«He pois a metáfora o fundamento firme do engenhoso conceito; nella assegura o engenheiro esta grande maquina, nella dá subsistencia a tanta maravilha.»²⁵¹

Também Tesouro lhe chamara «la gran madre di ogni argutezza»²⁵². Aderindo à definição do *Cannocchiale aristotelico*, porque mais conforme com os seus fundamentos, Ferreira concebe a metáfora como sendo a «palavra peregrina, que velozmente significa, & demonstra hum objecto por meyo de outro»²⁵³. É *palavra* porque tudo se «pode contrahir à significativa, & não significativa; vocal, & intencional; à articulada, & escrita; à natural, & estrangeira; à própria, & metáforica», assumindo assim um carácter verdadeiramente universal. É *peregrina*, e por isso se distingue das outras figuras caracterizadas pela colocação das palavras (harmónicas), ou fundadas nos affectos (patéticas)²⁵⁴. Pelo facto de significar velozmente e demonstrar um objecto por outro, não se confunde com as palavras e figuras gramaticais, que apenas significam, sem novidade, sem energia e sem subtilidade.²⁵⁵

Esta definição e a explicação que dela apresenta constituem uma das mais importantes características barrocas da teoria de Ferreira, pelo valor que conferem à novidade, à velocidade, à clareza e à energia, no exercício do engenheiro. Já quando, na Lição VI, fundamentara em Aristóteles a importância básica da metáfora para a criação do conceito engenheiro, sublinhara a necessidade de usar as transla-

²⁵¹ *N. Arte*, vol. I, p. 121.

²⁵² *Can. Ar.*, p. 187.

²⁵³ *N. Arte*, vol. I, p. 247. A definição é, como vimos, traduzida de TESAURO, *Can. Ar.*, p. 178.

²⁵⁴ *Id.*, vol. I, p. 284.

²⁵⁵ As palavras e figuras gramaticais «ũa, & singelamente significão, & demonstrão os objectos sem a velocidade da translação, sem a evidência da energia, & sem o admiravel da novidade, que torna a qualquer voz metáforica, inopinada, & peregrina...» (*Id.*, vol. I, p. 249).

ções não apenas com decoro, mas com prontidão e versatilidade, dois dos mais generosos contributos para o *wit* barroco²⁵⁶.

Outro sinal do carácter barroco da teoria expressa na *Nova arte* é o predomínio da metáfora sobre todas as outras figuras. Acima daquelas a que chama gramaticais, que não preza pela nudez e singeleza do estilo delas resultante, das harmónicas e mesmo das patéticas, coloca Ferreira a metáfora. Não contente com isso, reduz os tropos de palavras dos antigos compêndios de Retórica às oito espécies de metáfora estabelecidas de acordo com os preceitos da lógica escolástica. A metáfora compreende, pois, além de si própria, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a onomatopéia, a catacrese e a metalepse, porque os tropos, sendo «huma commutação engenheusa de alguma dicção, ou oração, mudada da sua própria significação, em outras», não diferiam substancialmente dela.²⁵⁷

Navegando sempre fielmente na esteira de Tesouro, analisa as causas da metáfora, agrupadas, também à maneira escolástica, em eficiente, instrumental, material, formal, final e exemplar. De todas é a primeira que maior atenção e pormenor lhe merece: consagra-lhe quase toda a Lição VI, a VII, e a VIII, deixando para as restantes um curto parágrafo no fim desta última.

O estudo da causa eficiente em todos os múltiplos aspectos que, na sua opinião, ela comportava, dá a Ferreira oportunidade para expor alguns dos pontos mais importantes de toda a sua obra.

A causa eficiente da metáfora é constituída pelo engenheiro, o furor, e o exercício. Com uma quase tradução do texto de Tesouro, define o engenheiro como «huma natural virtude, prodigioza presteza, & vehementemente força, com que o entendimento recolle, une, separa, penetra, acha, & sutaliza as semelhanças, harmonias, noções, razões, & relações das cousas», que compreende ainda as virtudes da perspicácia e da destreza.²⁵⁸

Havemos ainda de estudar o engenheiro com mais demora. Assim, no entanto, desde já, a importância de alguns elementos contidos nesta definição para determinarmos o carácter barroco da teoria de Leitão Ferreira. São eles a «prodigiosa presteza», fonte de novidade, a «vehemente força», a lembrar tantas realizações plásticas

²⁵⁶ *Cf. id.*, vol. I, p. 122.

²⁵⁷ *Cf. id.*, vol. I, pp. 259-263.

²⁵⁸ *Cf. id.*, vol. I, pp. 125-126.

da arte contemporânea, a actividade múltipla do intellecto, recolhendo, unindo, separando, penetrando, achando e, sobretudo, subtilizando uma riquíssima série de elementos, num movimento pujante e impulsivo, bem contrário à estabilidade calma e ao sereno equilíbrio da literatura ou da arte clássicas. Mas não se exime ao concurso do intellecto!

Causa eficiente da metáfora é também o furor, «agitação da mente» que, segundo as motivações, pode apresentar três géneros — a paixão, a inspiração e a loucura.

Do papel das paixões não há que duvidar. É que «as paixões do animo são como pedra de dar fio, nas quaes se aguça o gume do engenho»²³⁹. E é porque considera as paixões uma das causas efficientes da metáfora que pode mais tarde, nas Lições XVII e XVIII, sustentar — mas desta vez em opposição a Tesauro — que as formas patéticas constituem conceitos engenhosos, sem prejudicar com isso a subordinação do exercicio do engenho à lei do verosímil²⁴⁰.

Também a inspiração, «extraordinario impeto», a que os Gregos chamavam *entusiasmo*, pode dar origem à metáfora²⁴¹. O mesmo quanto à loucura ou frenesi, embora os partos assim obtidos sejam em geral metáforas «fatuas, imaginações ridiculas», que um ou outro repente sério não chegavam para aproveitar²⁴²; e até o sono ou a embriaguez podiam suscitar no espirito obnubilado metáforas extravagantes²⁴³.

Mas de todas, «a causa mais eficiente da metáfora, he o exercicio, que em todas as obras, he o suffraganeo do engenho», a tal ponto que mais vale o exercicio sem o engenho do que o engenho sem o exercicio²⁴⁴. Apesar da fidelidade à doutrina aristotélica, não seria estranho a este modo de pensar o conhecimento da teoria de Horácio e de tudo quanto, neste ponto, o século XVI dela proclamara e aproveitara. Quase nos apetece perguntar se ao douto Beneficiado, tão amigo de ler, teriam escapado os preceitos enunciados por António Ferreira em várias das suas epístolas, embora nunca o cite ou a ele aluda.

²³⁹ Cf. *id.*, vol. I, p. 128.

²⁴⁰ Cf. *id.*, vol. II, pp. 100-123.

²⁴¹ Cf. *id.*, vol. I, pp. 130-132.

²⁴² Cf. *id.*, vol. I, pp. 132-134.

²⁴³ Cf. *id.*, vol. I, pp. 134-136.

²⁴⁴ Cf. *id.*, vol. I, pp. 137-138.

A primeira forma ou — na terminologia aristotélica adoptada por Tesauro — a primeira espécie de exercicio é a prática. Caminhando, tal como a natureza, dos actos mais fáceis para os mais difficeis, ella «dá azas ao engenho, azos á fantasia, acertos á invenção»²⁴⁵. Porque se eleva do individual ao universal, permite ao engenho atingir os princípios gerais, abarcar o particular nos seus attributos e nas suas relações com os individuos ou as coisas, esclarece e distingue tudo. Cabe-lhe, pois, como principal missão, facilitar e iluminar o caminho do engenho, na busca de uma expressão metafórica clara e simples²⁴⁶. E anotemos desde já este apelo, de ressonâncias também marcadamente clássicas, para a simplicidade e clareza da metáfora.

A segunda espécie de exercicio era a lição, já porque aumentava a cultura, já porque facilitava a prática e, por consequência, a imitação, a quem lê. A escolha dos autores a ler há-de incluir poetas e prosadores nos quaes, «como em fonte manancial, & pura, beba nas differenças dos estylos, frases, & locuções, hũa abundante copia de ideas, fertilizará a imaginativa, & colherá por fruto o artificio das metáforas, & o engenho dos conceyτος»²⁴⁷.

Mas ler não basta. É necessário reflectir sobre o que se lê — temos assim a terceira espécie do exercicio, capaz de *aguçar* todo e qualquer engenho²⁴⁸.

Correspondendo ao «indice categorico» de Tesauro, surge a quarta espécie de exercicio, pela qual se reúnem os predicados dos vários sujeitos, alargando e enriquecendo as possibilidades de encontrar correlatos novos e variados. De todas as espécies, incluindo a da imitação a seguir versada, é esta a que, a nosso ver, representa uma clara e rasgada adesão à estética barroca, pois todas as outras eram herdadas da teoria clássica e interpretadas no sentido de assegurar ao estilo a contenção, sobriedade e clareza que nella se preconizavam.

A Lição VII e quase toda a VIII são consagradas à quinta e última espécie de exercicio — a imitação. Esta demora é bem elucidativa de como a base clássica da criação literária mantinha ainda

²⁴⁵ *Id.*, vol. I, pp. 138-139.

²⁴⁶ Cf. *id.*, vol. I, pp. 140 e 141.

²⁴⁷ *Id.*, vol. I, p. 143.

²⁴⁸ Cf. *id.*, vol. I, pp. 146-147.

no cânone barroco muita da solidez de outrora. Neste aspecto, os preceitos do classicismo quinhentista conservavam toda a sua força e assim se explica que o Autor tenha preferido entre todas as fontes que utilizou, o Livro X das *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano e se mostrasse tão informado acerca da polémica travada entre Politziano e Cortese ou Bembo e Pico della Mirandola.

A abrir a lição estende-se numa digressão justificativa da necessidade e validade da imitação, com argumentos tirados, não apenas da natureza, mas do conjunto das actividades humanas. A fonte é sempre a mesma — Tesouro.

A definição, colhida de Rodolfo Goelénio apresenta esta espécie do exercício como «expressão parecida ao exemplar». Esta semelhança (que não identidade!) deve incidir sobre o conteúdo e sobre o estilo do modelo imitado.

E passa então a tratar de todos os problemas debatidos a propósito da imitação. Assim, estabelece a distinção entre imitação livre e imitação servil, sem excluir totalmente a segunda «com tanto que não seja tão escrava do prototypo, que lhe sugere todas as acções sem ter liberdade para fazer alguma de seu genio»²⁹⁸. Por isso considerava nela três graus, conforme o imitador segue, iguala ou excede o modelo. Rejeita esse primeiro grau e dá a sua veemente censura à «indiscreta servidão» em que infelizmente caíram os imitadores de Góngora²⁹⁹. Há, pois, que igualar ou superar os modelos, «evitando o mau, & imitando o bom», pois nenhum autor é tão perfeito que o imitador não possa superá-lo «com a industria do seu engenho»³⁰⁰.

É evidente, porém, que a melhor forma de imitação é a assimilação, «uma magia que os transforma [aos imitadores] nos imitados»³⁰¹. Por isso a lição e escolha dos modelos assume grande importância. Mas se não sofre dúvida a necessidade e utilidade da imitação, como se há-de ela executar?

Contra Pico della Mirandola, e seguindo as pisadas de Bembo, preconiza que se escolha um modelo, tão perfeito quanto possível, para cada género que se deseje cultivar, mas tendo sempre o maior

²⁹⁸ *Id.*, vol. I, p. 156.

²⁹⁹ *Cf. id.*, vol. I, p. 160.

³⁰⁰ *Id.*, vol. I, p. 162.

³⁰¹ *Id.*, vol. I, p. 157.

cuidado em não cair no servilismo, nem, pelo excessivo individualismo, no furto³⁰². E como princípio de ordem geral, recomenda:

«o bom imitador, não se deve servir, para a sua imitação, de quaisquer figuras, frases, & conceyτος, mas lendo, & observando os escritos de melhor nota, no genero de obra que fizer, imitará o mais singular, subil, & engenhozo delles, reduzindo a taes regras a sua imitação que não pareça, que tresladou, ou traduzio, senão que competindo com o imitador o igualou, ou o excedeo.»³⁰³

A imitação pode incidir no estilo, isto é, «o caracter cômum, que convem ao genero da obra que se trata, & o particular, de que usou o Auctor que se imita», na matéria universal, ou seja, no assunto da obra, e nas sentenças e expressões meiores, onde se incluem «os periodos, conceyτος, & locuções particulares», as palavras simples ou metafóricas, etc.³⁰⁴

São seis as bases sobre que se estrutura a imitação: pode adoptar-se uma disposição, tanto das coisas como das sentenças, diferente da do modelo; pode dilatar-se ou contrair-se o que se foi buscar ao modelo; pode transformar-se; pode partir-se do modelo para exprimir o contrário do que dele se tomou; e pode imitar-se por semelhança, exprinindo a mesma sentença imitada, mas «com palavras tão synonymas, & parecidas, que signifiquem o mesmo, sem embargo de serem outras».

Como o primeiro destes fundamentos pertence ao domínio da matéria universal e os dois seguintes se podem reduzir aos restantes, Ferreira considera apenas a mutação, o contrário e o semelhante, como susceptíveis de servir na imitação de metáforas, frases e conceitos, mas advertindo sempre que, com tal artificio, «sendo invenções alheias, pareção frutos e não furtos do imitador»³⁰⁵.

Os grandes meios para executar a mutação eram as palavras, tropos, figuras, sentenças e conceitos. Mudados estes, logo o imitador se afastava do modelo, mesmo que a substância permanecesse a mesma. E se, como recomenda Pallavicino, a transformação atingisse também

³⁰² *Cf. id.*, vol. I, pp. 163-164. Vimos acima a influencia de PALLAVICINO neste ponto da sua doutrina.

³⁰³ *Id.*, vol. I, p. 179.

³⁰⁴ *Id.*, vol. I, p. 180.

³⁰⁵ *Id.*, vol. I, p. 182.

o conteúdo, mantendo embora o predicado comum, tanto melhor — daria o imitador prova de peregrino engenho ²⁹⁷.

Já o contrário se fundamenta no recurso à opposição e o semelhante na sinómia ²⁹⁸.

Com as observações consagradas à importância da engenhosa emulação no trabalho do imitador, cuja ideia fora buscar ao *Trattato dello stile*, concluiu-se o estudo e análise da causa eficiente da metáfora.

Partindo de um conceito clássico da imitação, não escóndeu nem diminuiu a sua importância; mas transforma-a num elemento do maior alcance na constituição do gosto barroco. Por outras palavras: Ferreira barroquiza a imitação, já pelo papel que lhe atribui na busca e invenção da metáfora e, por consequência do conceito verbal engenhoso, já pelas extraordinárias possibilidades que com ela concede ao escritor para variar, mudar, procurar novidade, inventar agudeza e demonstrar engenho.

Não é de admirar por isso que as cinco restantes causas da metáfora sejam examinadas com despreocupada brevidade, em escassos minutos, no fim da Lição VIII. A causa instrumental corresponde ao entendimento, ou seja, à inteligência. De novo aproveita o engenho para, mesmo de passagem, sublinhar a sua importância com palavras claras e inequivocamente convictas ²⁹⁹.

A causa material da metáfora é o vocábulo translato, enquanto mantém a sua significação; a sua causa formal é a significação imprópria; a causa final é a procura da novidade engenhosa, fonte de admiração e de prazer estético; finalmente a causa exemplar é a imitação ³⁰⁰.

Pela sua transcendente importância na criação literária a metáfora deve ser perfeita. Continuam oportunas e actuais para a época de Leitão Ferreira as qualidades que Aristóteles para ela preconizara em vários passos do Livro III da *Retórica*: a novidade, a brevidade e a clareza ³⁰¹.

A elas se opõem naturalmente outros tantos vícios: a vulgaridade,

²⁹⁷ Cf. *id.*, vol. I, p. 185.

²⁹⁸ Cf. *id.*, vol. I, pp. 188 e 191.

²⁹⁹ «...he cousa incontestavel, que sem elle [o entendimento] não pôde haver operação alguma intencional de engenho, ou exercicio, com advertência perfeita» (*id.*, vol. I, pp. 207-208).

³⁰⁰ Cf. *id.*, vol. I, pp. 208-209.

³⁰¹ Cf. *id.*, vol. I, pp. 215-216.

a prolixidade e a escuridade, esta última causada pela distância ou remoto entre os correlatos ³⁰².

Ainda com Aristóteles, recomenda a mais cuidada observância do decoro ou decência da metáfora, isto é, a coerência perfeita dos termos correlatos, de modo a não aplicar um translato humilde a um assunto ou sujeito nobre; e nos vários graus do decoro, filia os vários estilos da metáfora, que pode ser illustre, humilde, affectuosa, severa, ténue, vigorosa, engraçada, ridícula, remota, enigmática, etc. ³⁰³.

Por atentarem gravemente contra o decoro, merecem-lhe referências críticas especiais, além da desconveniência, que provém da «dessemelhança & impropriedade que os desconforma» [aos objectos correlatos], o ridículo, a inflação e o remoto das metáforas ³⁰⁴.

O ridículo, que provinha da affectação com que a fantasia relacionava objectos sem atender à proporção ³⁰⁵, tinha resultados para os quais a crítica de Ferreira se mostra impiedosa:

«...daquí nascem os temerarios: hiperboles, os monstruosos equívocos, as antitheses sem arte, as translações sem espirito, os conceyos sem fermosura; tudo deformidades ridiculas, & friezas insulsas, opostas ao calor, & numen do Decoro.» ³⁰⁶.

A inflação procede do desejo que por vezes se manifesta no escritor de se querer evidenciar pelo recurso à hiperbolização na representação e pintura dos objectos. O resultado são metáforas «atrevidas, tumidas, & jactanciosas» ³⁰⁷.

O remoto procede «da viciosa affectação com que a fantasia voando muyto alem do verisimil, perde de vista a natureza e reduz as cousas a quasi confusão do antigo caos» ³⁰⁸. Preferindo a metáfora tirada de um objecto mais afastado da inteligência, ou relacionando-a

³⁰² Cf. *id.*, vol. I, pp. 218-221.

³⁰³ Cf. *id.*, vol. I, pp. 221-222.

³⁰⁴ *Id.*, vol. I, p. 223.

³⁰⁵ Provinha o ridiculo «da immoderada affectação, com que a fantasia quer proporcionar objectos por meyo de impropriedades, accommodando-lhes nomes humildes, & inverisiméis, com a ambição de inventar idéas novas, & admiraveis» (*id.*, vol. I, p. 230).

³⁰⁶ *Id.*, vol. I, pp. 230-231.

³⁰⁷ *Id.*, vol. I, p. 232.

³⁰⁸ *Id.*, vol. I, p. 237.

com circunstâncias que lhe são alheias, «apaga-se a semelhança, eclipsa-se a clareza, confunde-se a notícia, & perdem-se as cores, & tintas da translação; ficando por improvável, paradoxo, & inverossímil, apartada, & fora das linhas da natureza»³¹⁹

Se nos alongámos em demorada análise, foi porque pretendemos pôr em evidência como, baseando embora toda a criação literária na metáfora, Leão Ferreira exige para ela uma sobriedade, clareza e equilíbrio pouco consentâneos com a exuberância e ousadia barrocas. Rejeitando a hipérbole, o monstruoso, o equívoco, o ridículo, a viciosa afeição na metáfora, ou fixando-lhe como limites o verossímil e o provável, sem, no entanto, desprezar os seus fundamentos, o nosso teorizador repudiava os exageros para preconizar e defender um barroco mitigado.

Considerados o seu processo de formação, as suas causas, as qualidades a procurar e vícios a evitar, procede o Autor à divisão das metáforas engenhosas, segundo o esquema aristotélico. Assim, estabelece oito espécies de metáforas, nas quais inclui, como vimos, os tropos retóricos. São elas metáforas de proporção, atribuição, equívoco, hipotipose, de hipérbole, laconismo, opposição e decepção, todas definidas e adequadamente exemplificadas. O modelo de tais divisões e definições era ainda o *Cannocchiale aristotelico*, de Manuel Tesauro³²⁰.

Cada uma destas espécies pode por sua vez dividir-se em dez classes, segundo as dez categorias ou predicamentos aplicados por Aristóteles ao universo das coisas e dos seres³²¹.

E é por esta possibilidade de relação com os seres e as coisas que a metáfora engenhosa se transforma simultaneamente na rica paleta e no mágico pincel, com que o poeta ou o prosador pintam a natureza na sua simplicidade, interpretada segundo os conceitos do verdadeiro ou verossímil, e tendo em vista o *utile et dulce* horaciano³²².

³¹⁹ *Id.*, vol. I, p. 238.

³²⁰ *Cf. id.*, vol. I, pp. 254 e segs.

³²¹ *Cf. id.*, vol. I, pp. 270-310.

³²² «Para a Prosa, & Poesia representarem o útil, & delectavel de todos estes mundos, & seus Entes, por meyo da fermosura, que os qualifica, ou de verisimeis, ou de verdadeyros, que he o mesmo, que não repugnantes àquelles tres ornatos, neti impossiveis ao Creador, ou à natureza; devem solicitar ideas, applicar luzes, & contemperar tintas, com que imitem, illustrem, & retoquem tanto ao natural as imagens dos objectos, que não pareçam affectadas, quimeri-

Aderindo ao conceito de útil e delectável, Ferreira continua a apelar para a simplicidade e naturalidade na pintura dos objectos, sempre situados no reino do verdadeiro ou do verossímil. Parece, nestas opções, muito pouco atraído por alguns dos mais trilhados caminhos do barroco!

Anti-barroca nos parece também a importância conferida ao intellecto (a que chama sempre entendimento), ao longo do processo de criação da metáfora, e, por conseguinte, do conceito verbal engenhoso. A base da criação literária é para Leão Ferreira um trabalho pre-dominante e essencialmente intelectual.

A primeira fase desse trabalho é a formação do conceito comum, que é, como vimos, o simples «pensamento, idéa, ou imagem, que o entendimento fórma em si mesmo de algũa cousa»³²³.

O seu papel, porém, não fica por aí. Quando, do conceito intencional, se passar ao conceito verbal, isto é, quando o conceito realizado na mente se transformar em discurso, oral ou escrito, de novo se verifica a intervenção do entendimento, «relevando com vozes, & caracteres significativos a variedade dos seus productos» — é o milagre do verbo onde «como em exercitada officina da razão, se fabricão as agudezas, se sutilizão as reflexões, se acrisolão os discursos, & se pulem com ultima, & perfeyta lima os pensamentos, que de ídolos toscos da fantasia, passão a ser polidos simulacros do engenho»³²⁴. O melhor produto desta «racional officina» são, pois, os conceitos engenhosos e é nessa medida que o entendimento se transforma, como já referimos, na causa instrumental da metáfora.

Mas onde o entendimento assume um significado anti-barroco é quando Ferreira, em função das suas leituras do *Della perfetta poesia italiana* de Muratori, lhe atribui o papel de omnipotente disciplinador da fantasia. Na Lição XIX o parágrafo III traz esta sugestiva epígrafe: *Que a Fantasia para não errar no engenhoso deve sujeitarse ao Entendimento*³²⁵. E a subordinação é tão completa que a localização mútua

cas, & mentirosas, mas modestas, admiraveis, & verisimeis; & para esta pintura poetica, & prosaica, he cor, & pincel a metáfora engenhosa» (*id.*, vol. I, p. 269-270).

³²³ *Id.*, vol. I, p. 12.

³²⁴ *Id.*, vol. I, pp. 40-41.

³²⁵ *Id.*, vol. II, p. 141.

de ambas as faculdades subpõe a fantasia ao entendimento — enquanto este reside na parte superior da alma, a fantasia ocupa a região inferior!

A fantasia é para Ferreira, como para Muratori, «hũa faculdade da alma, que apprehende todos os objectos sensiveis, & suas imagens verdadeyras; & à semelhança delles, concebe, & produz muytas vezes, outros de possível, ou impossivel existencia»³²⁵. Ora é neste trabalho que ela deve submeter-se ao poder disciplinador do intellecto, de modo a regular as respectivas apreensões, unir e dividir as suas representações, colocar e variar o número das espécies captadas pelos sentidos, de modo a criar e obter imagens novas³²⁷.

O trabalho do entendimento e da fantasia pode processar-se de três maneiras: ou o entendimento actua só, servindo a fantasia apenas para lhe fornecer as «especies fantasticas»; ou ambas as faculdades trabalham em conjunto, mas cabendo ao entendimento uma censura prévia das imagens produzidas; ou então a fantasia prescinde do entendimento e actua livremente³²⁸. As imagens obtidas no primeiro caso são por ele consideradas «intellectuaes, & engenhosas, pelo artificio»³²⁹. As do segundo são as verdadeyras imagens fantásticas, sobretudo quando a fantasia as cria novas, embora submetendo-as à aprovação da razão antes de as concretizar no discurso; nelas brilha, mais do que nas outras, o valor do verdadeiro e do verosímil, mesmo quando esse verdadeiro e verosímil o são apenas aos olhos da fantasia³³⁰. Finalmente as imagens filhas de uma fantasia liberta do entendimento, como acontece nos sonhos, delírios, affectos, desordenados, frenesis e hipocondrias, dão como resultado a confusa tirania, o monstruoso, inverosímil, ridiculo e obscuro dos conceitos³³¹; e o exemplo illustrativo é um passo da Canção I (*En roscas de cristal...*) das *Heroicas* de Góngora! Pena foi que Leitão Ferreira não tivesse analisado a composição, deixando essa tarefa para um prometido

³²⁵ *Id.*, vol. II, p. 137.

³²⁷ *Id.*, vol. II, p. 142.

³²⁸ *Cf. id.*, vol. II, pp. 144 e segs.

³²⁹ *Id.*, vol. II, pp. 144-145.

³³⁰ *Id.*, vol. II, pp. 148-157.

³³¹ O resultado é «ser confusão o seu império, tirania a sua liberdade, monstruosas as suas produções, falsos, & inverosímeis, ridiculos, & obscuros seus entusiasmos, & conceytos» (*id.*, vol. II, p. 147).

tratado sobre os equívocos, que devia constituir a Parte III da *Nova arte de conceitos*.

O exercício do engenho também não constitui actividade independente, desenvolvida à margem do intellecto, mas o seu papel desce aqui a um plano bastante secundário.

Já ao enumerar as causas efficientes da metáfora, sublinhámos o interesse dos termos dessa definição para o enquadramento das teorias de Ferreira no âmbito da estética literária barroca. É certo que o entendimento está presente, mas animado de «huma natural virtude, prodigioza presteza, & vehementemente força»³³², que constituem a verdadeira essência do engenho. O carácter múltiplo da sua actividade como que lhe rouba frieza e serenidade.

Antes fora o engenho considerado um dos eixos da criação metafórica, definida, à sombra da *Poética* de Aristóteles, como um movimento circular duplo, ao qual cabia mover as apreensões, enquanto o discurso — outro eixo — movimentaria as compreensões³³³.

O engenho, dotado de asas, ocupa na busca da metáfora e, por conseguinte, na transformação do simples conceito verbal em conceito engenhoso, um papel e uma posição superiores. O exercício, na sua tripla forma de prática, lição e reflexão, era evidentemente imprescindível; podia até ser, em certos casos, mais proveitoso que o engenho, mas nunca mais *produtivo* e occuparia sempre, em relação a este, um lugar de *suffragáneo*³³⁴.

A sua acção decisiva na criação literária será posta em relevo, quase com entusiasmo, quando tratar da «fertilização» do assunto estéril: partindo das apreensões, analogias e reparos, «a fantasia é o engenho, já descobrindo hyperboles, já opposições, já congruencias, já semelhanças, ou dessemelhanças, deduzem translações, & pensamentos de nova, & peregrina perfeição»³³⁵.

De novo Ferreira se aproxima da filosofia estética do barroco. O elo principal dessa aproximação, ou melhor, dessa adesão, é o engenho, e o papel que lhe atribui na criação literária, como causa effi-

³³² *Id.*, vol. I, p. 125.

³³³ *Id.*, vol. I, p. 123.

³³⁴ *Cf. id.*, vol. I, pp. 137-138.

³³⁵ *Id.*, vol. I, p. 337.

ciente da metáfora. Ele será o principal artífice da agudeza, trabalhando embora na «exercitada officina da razão», que é o entendimento³²⁶. A ele se devia também a fertilização do assunto estéril, ou seja, o enriquecimento de um tema pobre, assunto a que Ferreira consagra toda a lição XII³²⁷.

Com ele se conseguia ainda «hum certo artificio de discurso, com o qual o posso entendimento prova, & demonstra alguma verdade, ou algum verisimil da materia, em que discorre», que constituía o chamado argumento engenhoso³²⁸.

É o engenho que dá à distinção entre o silogismo dialéctico e o entimema retórico os seus traços característicos mais relevantes, vestindo este último «de locução amena, tropica, & variada». Graças a ele atingem os oradores a *urbanitas*, com a qual «hum conceyto, hum epíteto sutil, hum equívoco engenhoso, & outras agudezas pronunçiadas, ou escritas, admirão, movem, & recreão os animos»³²⁹.

No campo específico da eloquência, o argumento engenhoso, entimema urbano, ou entimema retórico pode seguir a demonstração pelo raciocínio, pelos afectos e pelos costumes, dando lugar ao argumento engenhoso racional, patético ou moral³³⁰. A doutrina era ainda de Tesouro.

O fundamento do argumento engenhoso racional era a razão, mas a *razão conceituosa*, com a qual o orador «prova, ou persuade o verdadeyro ou verisimil do assumpto». Ao engenho cabia pôr em relevo as circunstâncias ou objectos da hipótese, tendo em vista a demonstração, expressa depois pela locução verbal³³¹.

O argumento engenhoso moral, de grande importância na formulação de sentenças ou máximas, era também o resultado do exercício conjunto do entendimento e do engenho, que deduziam «por modo de enthymema das circumstancias do assumpto, algum prudencial aviso, ou sentença universal, para a contrahir a conceyto, ou conclusão particular»³³².

³²⁶ *Id.*, vol. I, p. 40.

³²⁷ *Id.*, vol. I, pp. 336-353.

³²⁸ *Id.*, vol. II, p. 3.

³²⁹ *Id.*, vol. II, pp. 7 e 9.

³³⁰ *Cf. id.*, vol. II, p. 10.

³³¹ *Cf. id.*, vol. II, pp. 11 e segs.

³³² *Id.*, vol. II, p. 33.

O argumento patético engenhoso vai merecer-lhe mais longa atenção (nada menos de quatro lições), pela necessidade de rebater a opinião de Tesouro e de justificar a sua própria.

Eram os affectos, ou paixões de ânimo «hũa mudança do appetite sensitivo, causada da opinião de algũ objecto, que se apprehenta, & apprehende, ou como bom, ou como mau»³³³. A definição pretende ser uma redução, por palavras mais claras, da de Aristóteles, consignada no cap. III do Livro II da *Poética*. Estudado o seu efeito na mudança das paixões, já notado por Quintiliano e aproveitado pelos poetas e tragediógrafos, estuda Ferreira o modo de utilizar as imagens e figuras patéticas, isto é, baseadas nos affectos, para dar brilho e subtilidade aos conceitos.

É calorosamente entusiástica a explicação que Ferreira desenvolve da influencia dos affectos no estilo. No entanto vai advertindo o orador da necessidade de fugir à affectação e procurar a naturalidade³³⁴. O estilo patético era, em resumo, uma forma de falar afastada e diferente da habitual. O espirito, perturbado por algum affecto, exprime-se através de um estilo diverso do normal, recorre mais à linguagem metafórica; devia então procurar a energia, mas evitar a affectação, a que chama «monstruoso vício»³³⁵. E quando põe em relevo os efeitos que se podiam obter pelo recurso em causa, volta a recomendar a fuga à affectação³³⁶.

A inclusão das formas patéticas no número dos conceitos engenhosos deu a Ferreira oportunidade para uma frontal discordância em relação à doutrina de Tesouro, por ele sempre tão acatado e seguido. É que Tesouro, ao considerar as «vocaes figuras» divididas em harmó-

³³³ *Id.*, vol. II, p. 55.

³³⁴ «Os affectos pois vehementes, crecidos, & obstinados, são os que engrandecem, & diminuem os objectos; elles os desfigurão, & animão; elles os contrafazem, & corrompem; elles os dividem, & confundem, mistilão, atão, unem; & finalmente elles arrebatando a alma por varios movimentos, são como as bravas ondas, que agitadas dos ventos, quebrão sobre as prayas, aonde apenas rollão nas areyas, & logo retrocedendo, se retirão, & tornando-se para os mares no mesmo subito instante, sobem em montes ao Ceo, & descem em valles ao abismo.

Nesta revolução tempestuosa, os mesmos affectos compoem a sua locução das ideas, que a fantasia lhes ministra; & como a vexação se comunica com o engenho, engenhoso he tambem o seu estylo» (*id.*, vol. II, p. 72).

³³⁵ *Id.*, vol. II, p. 76.

³³⁶ *Cf. id.*, vol. II, pp. 78 e segs.

nicas, patéticas e translatas, excluía as segundas do âmbito do conceito engenhoso, sob pretexto de que este constituía uma argúcia fundada na translação metafórica³⁴⁷. As figuras da locução patética seriam "vivezas engenhosas", mas, como eram apenas abraçadas pelas figuras *lexeas* estabelecidas por Aristóteles³⁴⁸, e estas não se caracterizavam pelo recurso à metáfora, que era inerente ao conceito, não podiam considerar-se conceitos, embora fossem engenhosas. Esta, a doutrina de Tesauro³⁴⁹.

Argumentava, porém, Ferreira: se os conceitos engenhosos consistem, segundo Tesauro, no peregrino da metáfora, e se o estilo patético é uma forma de dizer diferente da habitual, como esta diferença se traduz pelo recurso à linguagem metafórica, tem de concluir-se que as formas do estilo patético eram conceitos engenhosos³⁵⁰, quer fossem produzidas pelo sujeito presa das paixões, quer fossem imaginadas pelo criador literário e postas na boca de personagens apaixonadas.

Além disso, sendo, no dizer de Tesauro, as figuras do estilo patético modos de exprimir afectos e, por isso, indistintos do objecto expresso, se este era metafórico, o modo de o exprimir não podia deixar de sê-lo também³⁵¹.

Poderia rebater-se esta argumentação—continua o Beneficiado na Lição XVIII—alegando que, pela perturbação das paixões excitadas, a fantasia e o entendimento ficavam incapazes de idear subtilidades de engenho e se limitavam a uma expressão simples e natural; mas, quer quando falavam de si, quer quando, pela imitação, punham outras personagens a falar, o orador ou o poeta podiam recorrer ao verosímil, isto é, imaginar (porque não estavam eles próprios perturbados pelas paixões expressas) um estilo que, para traduzir essas paixões, se servisse da linguagem metafórica³⁵².

Alargando o domínio do conceito engenhoso e do estilo que lhe servia de expressão ao campo vastíssimo dos affectos, situava-se Leitão Ferreira numa posição menos filosófica, mas muito mais barroca do

³⁴⁷ Cf. *Can. Ar.*, cap. IV (pp. 80-83).

³⁴⁸ Cf. *Retórica*, Livro III, cap. X (1410b10) e *Poética*, cap. XX (1456 b 20).

³⁴⁹ Cf. *Can. Ar.*, cap. V, especialmente as pp. 149-152 e cap. VI, sobretudo as pp. 157-158.

³⁵⁰ Vide *N. Arte*, vol. II, pp. 102-103.

³⁵¹ Cf. *id.*, vol. II, p. 105.

³⁵² Cf. *id.*, vol. II, pp. 109-135.

que a do teorizador italiano. Por um lado, o engenho era susceptível de se manifestar, mesmo quando o espírito, perturbado pelas paixões, perdia a serenidade e o discernimento habitualmente necessários para a criação da metáfora. Por outro, dando maior amplitude e projecção aos affectos e, por consequência, ao mundo complexo e misterioso dessa parte da vida psíquica do homem, aventurava-se mais ousadamente por caminhos que a razão e a lógica se não atreviam a percorrer. tão faltos de luz eles se mostravam, e onde, como veremos, o seguirão outros teorizadores portugueses, como Lourenço Botelho Sotomaior, Manuel Sampaio Valadares ou Fr. José Caetano³⁵³.

Repetidas vezes aludimos já à importância do verdadeiro e do verosímil nas imagens, que o nosso Beneficiado considera «alma e caracter dos conceptos»³⁵⁴. A condenação da falsidade e o louvor da verdade nos conceitos engenhosos vai, pois, dar-lhe azo a expender opiniões que se nos afiguram da maior relevância para a adequada compreensão da sua teoria.

Para Ferreira «a verdade interna, & intellectual, he a conformidade, que tem os objectos com o entendimento», enquanto o verosímil «consiste na analogia, ou proporção que tem os objectos metaforicos com a mesma potencia intellectiva, isto he, n'huma não repugnancia ou moral probabilidade»³⁵⁵.

Estas definições vão permitir-lhe uma divisão dos conceitos engenhosos, cujas espécies aceita ou rejeita, conforme se integram ou não na sua concepção de gosto literário. A coadjuvável nesse trabalho encontramos sempre a comparação com a pintura que ele, aliás, explicitamente sublinha no preâmbulo da Lição XXII³⁵⁶.

Como um pintor, para reproduzir a realidade, utiliza as cores, as linhas e até certos artificios como a perspectiva, que, não sendo verdadeiros, o ajudam no entanto a transpor com verdade o real para a tela, assim o artista da palavra lança mão do conceito verdadeiro que «por meyo de adequadas translaçoens, representa ao vivo a imagem prototypa»³⁵⁷. Este conceito verdadeiro difere do natural

³⁵³ Sobre a importância dos affectos na estética barroca, vide André CRAS-TEL, *Le baroque et la mort*, in «Retorica e Barocco», *ed. cit.*, p. 34.

³⁵⁴ Cf., p. ex., *N. Arte*, vol. II, p. 183.

³⁵⁵ *N. Arte*, vol. II, p. 184.

³⁵⁶ Cf. *id.*, vol. II, p. 201.

³⁵⁷ *Id.*, vol. II, p. 202.

a *Ásia* de João de Barros e *Os Lusíadas* dão os exemplos para ilustrar estes preceitos ³⁶.

Esta era a hipérbole *ultra fidem*, porque nela o exagero excedia o crédito. Se, porém, excedesse o modo, isto é, se ultrapassasse os limites do verosímil, ficaria incrível, constituindo uma afectação fria e frívola, já condenada por Demétrio de Faleró, ou cairia naquilo a que Aristóteles chamara um entusiasmo pueril ³⁷.

É então que desenvolve uma cerrada crítica ao conceito tão monstruoso quanto afectado de Gracián, quando no Primor IV do *Héroe*, celebrara a grandeza do coração de Alexandre, como modelo de princípios. Para o criticar bastava — como sublinha — recorrer à evidência da razão, que de olhos fechados, logo penetrava a falsidade da hipérbole, tanto no crédito (*fides*), como no modo ³⁸. Poderia objectar-se, em defesa de Gracián, que o recurso ao sentido indirecto e metafórico justificava suficientemente o inverosímil do exagero na hipérbole criticada, ou que a maior ousadia de conteúdo se explicaria pelo atrevimento dos desejos e ambições de Alexandre, mas, mesmo assim, permanecia a desproporção entre os dois termos da metáfora hipérbolica.

Procurasse, pois, o orador ou o poeta construir as suas hipérboles exagerando mais as qualidades do que as quantidades; evitaria desse modo a frieza e a monstruosidade ³⁹. Ora fora contra este preceito que Gracián pecara, ao unir as ideias de duas quantidades de grandeza conhecida ⁴⁰.

Tais ousadias de estilo podiam, no entanto, permitir-se ao génio espanhol, dado que a língua possuía capacidade para exagerar, afectar e amplificar as coisas. Por uma nova manifestação do seu eclectismo, Ferreira, apoiado numa teoria linguística deveras curiosa, mostrava-se

³⁶ Do primeiro cita um passo do Livro II (*Vida de Dom João de Castro*... Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1968, p. 87); do segundo aproveita uma hipérbole do encómio de Barros ao descobrimento da Índia, no cap. XI do Livro I da *Década I* (*Ásia*, 4.ª ed. revista e prefaciada por ANTONIO BAIÃO, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 160); de CAMÕES, cita *Os Lusíadas* (I, 8 e VII, 14).

³⁷ Cf. N. *Arté*, vol. II, p. 249.

³⁸ Cf. *id.*, vol. II, p. 251.

³⁹ Cf. *id.*, vol. II, p. 257.

⁴⁰ Cf. *id.*, vol. II, p. 262.

capaz de compreender a afectação da hipérbole numa literatura como a espanhola, mas rejeitava-a para outra, expressa numa língua criada por um temperamento como o dos portugueses ⁴¹. Esta compreensão afigura-se-nos suficiente para, por si só, explicar os adjectivos encoimiásticos com que lhe apraz qualificar as figuras e obras de Góngora, Gracián e outros. Como espanhóis, e escrevendo em espanhol, desculpa-os e entende-os; já não aprova, porém, a imitação dos seus recursos pelos seguidores portugueses. E daí a severa crítica dirigida aos imitadores de Góngora.

Não que Ferreira seja inimigo dos conceitos hipérbolicos; tem mesmo uma evidente preocupação de sublinhar o valor deles tanto para a prosa como para a poesia ⁴², o que pretende é que se confinem ao campo do verosímil, para não descairem na afectação, na frieza, na vacuidade ou na inutilidade, vícios diametralmente opostos ao engenho.

Ao longo das três lições consagradas às várias espécies de conceitos — da XXI à XXIII — continuamos, pois, a encontrar na *Nova arte* a explanação de uma teoria em que a exuberância expressiva do barroco se apresenta mitigada pela acção moderadora do entendimento e da razão, mantenedores do engenho dentro dos limites do verdadeiro ou do verosímil, e na qual o equilíbrio, a harmonia e natural simplicidade se vêem exaltados, em prejuízo do monstruoso exagero da afectação.

Iguals propósitos e preocupações se manifestam no estudo a que procede logo a seguir acerca das várias espécies de metáfora, principalmente da metáfora de proporção ou semelhança.

Todo o Universo, como ensinava a filosofia tomista, se ordena em função da harmonia, isto é, da correspondência estabelecida entre as coisas e os seres, criados ou possíveis. E dessa harmonia derivam todos os conceitos metafóricos que tomam nomes diferentes, conforme a agudeza sobre que se fundamentam. Esta consiste na semelhança e proporção que o engenho e a fantasia estabelecem entre os diferentes

⁴¹ «Mas permita-se aos genios Hespanhoes e exorbitancia dos hiperboles; pois a natureza, que os fez de engenhos eminentes, & espiritos activos, tambem os dotou de hum idioma propriamente nascido para exagerar, affectar, & amplificar as cousas...» (*id.*, vol. II, p. 263).

⁴² Considera-os «hum dos primores principaes, com que mais se adereça, & mais sobreesae a sua fermosura» (*id.*, vol. II, p. 264).

elementos que o entendimento lhes forneceu. O resultado do seu trabalho é a harmonia entre os objectos correlatos, que seria tanto mais subtil e sonora, quanto mais afastados aqueles fossem, mas sempre dentro dos limites do verdadeiro ou do verosímil. Essa harmonia podia obter-se por dois caminhos: ou se estabelecia uma correspondência de palavras, que significavam uma entidade quase idêntica ou totalmente idêntica, isto é, se encontrava uma concordância de objectos diferentes, significados por significantes distintos, embora iguais ou quase iguais no género e na espécie — era a proporção unívoca; ou então se preferia (o que era mais difícil) «huma correspondência de vozes, & vocabulos, que significão huma correspondencia a mesma pela relação de semelhança, mas simplezmente diversa na substancia; isto he, huma concordia de objectos differentes na entidade natural, que convem, & se identificação, em algum genero, ou especie de semelhança metaphorica»³⁷⁶ — tínhamos assim a proporção análoga, que Ferreira considera a mais engenhosa e subtil para os conceitos³⁷⁷.

A causa formal da semelhança conceituosa era o nexo que ligava os vários elementos correlatos e por isso dele dependiam todas as qualidades ou vícios que a pudessem ornar ou torná-la imperfeita³⁷⁸. Todas as vezes que a fantasia, desligando-se do entendimento, perdia de vista esse nexo, comprometia a harmonia da metáfora por semelhança. Os correlatos metafóricos deviam assim manter-se semelhantes na figura, quer ela fosse verdadeira, aparente ou imaginária³⁷⁹, na acção e no ministério, ou seja, na sua finalidade, embora não fosse necessário que estes três requisitos se observassem simultaneamente na mesma metáfora³⁸⁰. E toda a Lição XXVI é dedicada à miúda análise da metáfora por semelhança, através de regras e de exemplos. Referência especial merece a doutrina de Ferreira acerca da amplificação da metáfora por semelhança.

Pela amplificação, de necessidade fundamental para poetas e

³⁷⁶ *Id.*, vol. II, p. 271. Sobre a explanação anterior, cf. as pp. 269-270.

³⁷⁷ *Cf. id.*, vol. II, pp. 273-278.

³⁷⁸ *Cf. id.*, vol. I, pp. 279 e segs.

³⁷⁹ Por figura entende FERREIRA «huma certa qualidade, ou disposição, que circunscribe a superficie de qualquer corpo, com o concurso de seus linhamentos» (*id.*, vol. II, pp. 293-294). Note-se que a figura verdadeira pode ainda ser natural, artificial e casual. Sobre as respectivas definições, vide *id.*, vol. II, pp. 294-298.

³⁸⁰ *Cf. id.*, vol. II, pp. 298 e segs.

oradores, a metáfora de proporção «derivado da simplez origem de algũ vocabulo, & bebendo, ou embecendo em si curras ideas, & figuras, com que ao parecer tiranniza a propriedade das palavras, amplifica de peregrinos pensamentos, o profundo thesouro de suas expressões»³⁸¹.

Ora a amplificação foi o processo que mais contribuiu para a transformação da economia clássica na alucinação do barroco³⁸². Valorizando assim esse processo, Ferreira collocava-se numa das mais importantes linhas de rumo do barroco, mas, fiel ao seu ideal de equilíbrio, simplicidade e verosimilhança, recomendava sobriedade e mortificação sempre que a ele se recorresse.

Para se transformar num meio legítimo de enriquecer o estilo, a amplificação devia obedecer a certos cânones, dos quais assinalava, como mais importantes, dois: não acumular palavras superfluas ou mentirosas para não perder o crédito; e ostentar apenas as circunstâncias próprias de cada um dos objectos correlatos³⁸³.

Por outro lado, das múltiplas maneiras de amplificar, só admitia quatro: definição, enumeração, comparação e uso dos epítetos.

E com esta sobriedade se harmonizam os preceitos formulados acerca da comparação e do epíteto.

Para a sua teoria da comparação engenhosa recorreu a muitas e boas fontes, das quais menciona, no texto ou em notas marginaes, o comentário de Maioraggio ao *De partitionibus* de Cicero, as *Annotazioni della Poetica d'Aristotele* de Alexandre Piccolomini, os *Proginasmi poetici* de Udeno Nisiely, o *Trattato dello stile* de Pallavicino, as *Origines*, de Santo Isidoro, Quintiliano, a *Rhetorica ad Herennium* bem como o comentário que dela fizera Aldo Manuzio, a *Retórica e a Poética* aristotélicas (a segunda na versão de Castelvetro), Escalligero e a paráfrase do Padre Panigarola a Demétrio de Falero.

A comparação, «língua da engenhosa semelhança», é a figura que «por meyo de adverbios de semelhança, faz conhecer com evidencia, a symboleidade, que tem os objectos entre si»³⁸⁴. Distingua-se da metáfora, porque explicitava o que esta escondia, exprimia a seme-

³⁸¹ *Id.*, vol. II, pp. 342-343.

³⁸² Vide sobre este assunto a nota enviada ao 3.º Congresso Internacional de Estudos Humanísticos, realizado em Veneza, em 1954 por D. Eugénio D'Orsi: *A propos du baroque*, in «Retorica e Barocco», *ed. cit.*, p. 54.

³⁸³ *Cf. N. Arte*, vol. II, pp. 343-344.

³⁸⁴ *Id.*, vol. II, p. 360.

lhança e mantinha os nomes dos objectos, enquanto a translação obliterava o nome de um dos objectos para lhe impor o do correlato.⁸⁵

Distingue a comparação sucinta, ou seja, a que se limitava a exprimir a semelhança sem explicitar o fundamento dela, da comparação extensa, onde este se manifestava também através da descrição que, no entanto, não devia ser difusa ou inverosímil.⁸⁶

A comparação, como já acentuara Quintiliano, dava aos discursos ornato, evidência e grandeza, mas quando multiplicada não podia admitir-se na prosa, por inútil; apenas — e raras vezes — podia permitir-se aos poetas. A prosa ganharia estilisticamente se as comparações nela usadas fossem breves e pouco abundantes, pois a repetição dava como resultado o fastio, a falta de novidade, o ridículo e uma impertinente demonstração de falta de engenho.⁸⁷

Como a metáfora, ficava a comparação sujeita às leis do decoro, tanto no que dizia respeito à proporção, como no que se relacionava com a verosimilhança e com a clareza.⁸⁸

A obra encerrava-se com o estudo do epíteto, a quarta das formas de amplificação, que conferia ao ornato "gala pomposa" e "soberana formosura". Mas, fiel à linha de sobriedade, teimosamente seguida, advertia:

«Evitem-se, pois, nos Epítetos as impropriedades, as affectações, & tambem o demasiado cumulo; porque sendo improprios, muy affectados, & frequentes, em vez de tornarem a locução fermosa, engraçada, esplendida, & viva, afeam-lhe a fermosura, diminuem-lhe a graça, escurecem-lhe o esplendor, & suffocão-lhe a viveza. Esparzillos tambem a olhos cegos, & a mãos cheyas, pelo contexto de hum discurso a *dém aonde derem*, & *cação aonde cahirem*, he desmentillos de *appositos*, he de oportunos, fazellos importunos, & incommodallos. em vez de accommodallos.»⁸⁹

⁸⁵ Cf. *id.*, vol. II, pp. 365-366.

⁸⁶ Cf. *id.*, vol. II, p. 375. Atente-se no teor das advertências: não ha-de atrever-se a tão diffusa prova, que exceda os limites da justa proporção; hade sim applicar a semelhança dos extremos, com a razão mais verisimil das circumstancias similares, sem estenderse a largos circumloquios» (*id.*, vol. II, p. 383).

⁸⁷ Cf. *id.*, vol. II, p. 395. Para as ideias relacionadas com o uso da comparação vide *ib.*, pp. 390-395.

⁸⁸ A este assunto dedica muitas considerações ao longo de toda a Lição XXIX (cf. *id.*, vol. II, pp. 396-436).

⁸⁹ *Id.*, vol. II, p. 440.

É tempo de enfeixarmos as conclusões.

A criação literária é, para Leitão Ferreira, obtida pelo trabalho da inteligência (entendimento), secundada pelo engenho e pela fantasia, devendo, no entanto, estas duas últimas qualidades subordinar-se à precedência e juízos da primeira: só o verdadeiro ou o verosímil lhes podem servir de objecto, sob pena de cair no monstruoso ou no afectado ridículo. O resultado desse trabalho, assim executado, seria o belo, fonte do útil e do delectável, fins inerentes a toda e qualquer forma de arte; mas dos dois termos do binómio horaciano do *utile et dulce*, Ferreira acentua, bem dentro do gosto barroco, o valor do segundo.⁹⁰

Nesse sentido se desenvolve a sua teoria do conceito verbal engenhoso que, baseado na utilização adequada da metáfora, permite a cada um formar um estilo próprio, em função das suas qualidades de inteligência, engenho e fantasia. Embora deva e possa individualizar-se, esse estilo tinha, no entanto, de obedecer a determinadas regras, e fugir a outros tantos vícios. Qual era, pois, esse estilo?

Toda a teoria de Leitão Ferreira se fundamenta numa sólida e larga base aristotélica, modernizada pela leitura da obra de Tesouro e interpretada segundo os preceitos da neo-escolástica seiscentista. Mesmo quando a necessidade de corrigir ou completar os seus elementos o leva a retroceder para os teorizadores do século XVI, é evidente a sua preferência por obras situadas na linha do aristotelismo renascentista, como as de Escaligero, Castelvetro ou Alexandre Piccolomini.⁹¹ Exemplo bem elucidativo deste facto é a importância atribuída à noção de verdadeiro e de verosímil no campo da criação literária.

Do século XVI recebeu ainda a teoria horaciana do *utile et dulce* (a que correspondia, em termos da Retórica a oposição *doctare/ delectare*), mas, sem pôr de lado o primeiro, valoriza claramente o segundo.

O mesmo sucede com a teoria da imitação. Enquanto o século XVI fizera da imitação a base exclusiva da criação literária, Leitão Ferreira, com a sua época, integra-a num conjunto mais vasto onde, embora mantivesse evidente supremacia, completava com outras formas de

⁹⁰ Vide, para ex., *N. Arte*, vol. II, pp. 191-192.

⁹¹ Sobre a importância da obra de ARISTÓTELES no séc. XVI, vide CESARE VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *loc. cit.*, pp. 376 e segs.

exercício o número das causas eficientes da metáfora, entre as quais se contavam o engenho e o furor, de tom abertamente barroco. Além disso, pelo papel que lhe atribui na busca e invenção da metáfora e pelas virtualidades que ela permitia ao escritor para variar, mudar, procurar novidade e descobrir agudeza, a imitação como que era reinterpretada, para se tornar num dos processos mais fecundos da transformação contínua, que foi uma das características mais profundas do gosto barroco. Papel semelhante coube, aliás, à obra de Tesauto, que foi a sua fonte mais generosa⁸².

A valorização da metáfora, a exaltação do engenho e da fantasia, o lugar fundamental que atribui ao conceito, o poder dos afectos e o modo como eles se repercutem no fenómeno da criação literária, a atenção consagrada à amplificação, o estudo a que submete as causas da metáfora, feito sempre à luz do aristotelismo renovado, constituem aspectos que documentam, de forma inequívoca, a adesão de Ferreira ao gosto barroco e a sua intenção de constituir uma teoria capaz de chamar os seus contemporâneos a acompanhá-lo nessa adesão; procurava desse modo rasgar caminhos para criar uma literatura de acordo com esse gosto ou para apreciar a que outros viessem a produzir, de modo a permitir-lhes separar criticamente o trigo do joio.

Prova e consequência dessa sua posição, nos parece a permeabilidade que demonstra perante a influência dos grandes teorizadores do barroco, em especial dos italianos. A documentá-la, assumem claro significado as preferências literárias que, tanto em prosa como em verso, a *Nova arte de conceitos* manifesta. Cabe aos poetas barrocos de Portugal, Espanha e Itália o quase exclusivo dos exemplos e citações aduzidos para ilustrar a teoria desenvolvida. Mesmo quando remonta à época anterior, escolhe abertamente aqueles em cuja obra o barroco apontava ou desabrochava já com prometedora desenvoltura. É sintomático, neste ponto, o silêncio completo em que deixou poetas tão importantes e conhecidos como Sá de Miranda, Diogo Bernardes e, sobretudo, António Ferreira, o mais divulgado padre-mestre do nosso classicismo quinhentista.

Graças, porém, ao substrato clássico da sua primeira formação,

⁸² Vide CARLO CALCATERA, *Il problema del barocco*, in «Questioni e contenuti di storia letteraria». Milano, Casa Editrice Dott. Carlo Marzorati, 1949, p. 418.

orientada pela pedagogia dos Jesuitas, o seu barroco apresenta-se mitigado, pelo constante desejo de sobriedade, naturalidade e clareza, qualidades que não se causa de recomendar.

Por outro lado, a influência dos grandes teorizadores do barroco vê-se atenuada e, não raro, corrigida, pela leitura de autores que, mais ou menos integrados na orientação da Arcádia Romana, como Muratori⁸³ ou Pallavicino⁸⁴, procuravam reduzir aos limites do verosímil natural as exuberâncias do gosto.

Além desses, encontravam audiência favorável no seu espírito outros opositores do conceptismo marinista, como Bouthours e Rapin, ou do gongorismo espanhol, como Francisco Cascaes que, muito significativamente, não-de ser invocados bastas vezes no desenrolar da polémica travada à volta do *Verdadeiro método de estudar*.

Nesse espírito de anti-barroquismo e, por conseguinte, de procura de um equilíbrio mais sereno, se integram as críticas que, sem excluir elogios, lhe merecem Góngora, Gracián, Marino e a chusma dos imitadores servis do primeiro, incluindo os portugueses. Basta recordarmos as censuras ou reservas formuladas a António Henriques Gomes, Vasco Mouzinho de Quevedo, Gabriel Pereira de Castro, Manuel Mendes Barbuda e outros, mais importantes e merecedores de inequívocas manifestações de apreço, cujo exemplo mais flagrante é Fr. António das Chagas.

Compreende-se deste modo que, sendo a *Nova arte de conceitos* uma teoria do barroco, contenha já, em plena germinação, algumas das sementes do anti-barroquismo, que virão a florescer mais tarde. O principal ponto de partida para essa orientação é, sob o signo das ideias de Muratori, expressas no *Della perfetta poesia italiana*, o papel fundamental do intelecto na elaboração da metáfora e do conceito. Valorizando embora a fantasia e o engenho, Ferreira subordina-os deliberadamente ao domínio e ao juízo crítico da inteligência; mas, não contente com isso, atribui ainda ao exercício a missão de mode-

⁸³ Sobre o anti-marinismo de MURATORI, vide G. GERRO, *La polemica sul Barocco*, in «Letteratura italiana. Le correnti». Milano, Marzorati, 1956, t. I, pp. 418-419.

⁸⁴ Já B. Croce sublinhou o anti-barroquismo de PALLAVICINO e ensaiou com genial intuição a explicação da sua incompleta vitória (cf. *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero — Poesia e letteratura — Vita morale*, 5ª ed., Bari, Gius. Laterza & Figli, 1967, pp. 186-195).

rar os entusiasmos e as exuberâncias da metáfora fantasista ou empolada. Estabelece deste modo o critério a que procura manter-se fiel durante a demorada e exaustiva análise a que submete os conceitos. A luz dele vai condenar inexoravelmente a prolixidade, a escuridade, o ridículo e o empolado da metáfora, através de um estudo minucioso das causas de tais vícios e dos antídotos mais eficazes para os combater. Juízo igualmente desfavorável, sobretudo na prosa, lhe merecem a hipérbole *ultra modum* e a particularização. Até a metáfora, alvo principal da sua teoria, é objecto de reservas, quando desvirtuada ou adulterada²⁸⁵.

Assim enquadrada e fundamentada, a *Nova arte de conceitos* desenvolve, segundo julgamos ter deixado bem claro, uma teoria — a mais completa — do barroco português, moderada pela defesa do equilíbrio, da sobriedade, da clareza natural. E não carecemos, para bem a compreender, de supô-lo aderente aos conceptistas contra os cultistas, ou partidário do cultismo, para verberar os excessos do conceptismo, como aventou em hipóteses algo contraditórias, Maria de Lourdes Belchior Pontes²⁸⁶.

Fazendo depender o conceito da metáfora e englobando nesta uma parte considerável dos troços, Leirão Ferreira fundiu numa teoria única as duas tendências — conceptista e cultista — que têm vindo a caracterizar, com separação demasiado estanque, a literatura barroca. Foi anti-culteranista ou anti-conceptista sempre que sentiu necessidade de pugnar pelo simples e pelo natural do ornato retórico, ou pela verdade e verosimilhança da agudeza, contra o empolado, o ridículo, o afectado e o falso do estilo ou do conceito.

²⁸⁵ Veja-se, por exemplo, este passo: «donde [da significação metafórica] nasce a multidão de equívocos, & synonymos, que fecundão os idiomas, se he que em muyta parte os não esterilizo, principalmente os equívocos, naquella accepção em que o vulgo tem profanado as palavras» (*N. Arte*, vol. I, p. 24).

²⁸⁶ Com effeito, ao estudar a impugnação da poesia de GÓNGORA e dos cultistas por L. FERREIRA, conclui a emérita Professora, classificando a *Nova arte de retórica conceptista*: «E, finalmente, talvez que, nesta perspectiva, a hipótese de a *Nova Arte de Conceitos* representar um pendor conceptista, dominante no barroco literário português, não pareça absurda» (*Gógora e os cultos...*, in *loc. cit.*, p. 158). Mas ao debruçar-se sobre os juízos do Beneficiado acerca de GRACIÁN, pergunta: «Será a *Agudeza y arte de ingenio* uma retórica conceptista e a *Nova Arte de Conceitos* uma retórica culterana?» (*Hist. literária e hist. das ideias*, in *ib.*, p. 168).

Esta tentativa de moderar a evolução do barroco com os elementos definidores do próprio barroco estava de antemão destinada ao insucesso. Mais atraídos pela sedução desses elementos, menos dotados de senso crítico ou culturalmente menos preparados, os ouvintes e leitores de Leirão Ferreira ficaram surdos às suas recomendações, para aproveitarem da *Nova arte de conceitos* apenas aquelas regras e aspectos susceptíveis de patrocinar a transformação do barroco no barroquismo, como veremos a seguir.