

E as fontes de longe miram: a lentidão da historiografia literária, a poesia de Vernei e o que falta fazer

E as fontes de longe miram: the slowness of literary historiography, the poetry of Vernei and what remains to be done

Francisco Topa¹

¹ Doutor; professor associado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal); investigador do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória").
franctopa@gmail.com

RESUMO: Partindo de uma observação sobre o descompasso entre o tempo da investigação literária e o tempo da historiografia literária, o artigo revê o problema da poesia atribuída a Luís António Vernei e sugere uma inversão da perspetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Luís António Vernei; Poesia; Historiografia literária.

ABSTRACT: Starting from a remark about the mismatch between the time of literary research and the time of literary historiography, the article reviews the problem of the poetry attributed to Luís António Vernei and suggests a reversal of perspective.

KEYWORDS: Luís António Vernei; Poetry; Literary historiography.

1

Correu há pouco o terceiro centenário do nascimento do pensador e reformador iluminista Luís António Vernei (*1713-†1792). Como seria de esperar, a data foi assinalada com diversos colóquios e exposições, que destacaram a importância da obra e passaram em revista o estado da investigação. Embora só com a publicação dos respetivos anais possamos avaliar devidamente a importância de tais iniciativas e o seu eventual efeito renovador, há uma observação que pode ser feita desde já: a escassa importância atribuída a Vernei como teorizador literário – em grande medida de segunda mão, é verdade – e o silenciamento da sua atividade poética. A abordagem desta segunda parte da questão coloca-me na posição ingrata de falar de um trabalho meu, que constituirá o cerne deste artigo. Iniciado há mais de uma dúzia de anos, consistia ele na apresentação, no estudo preliminar e na edição de um conjunto de 122 poemas desconhecidos, atribuídos a Vernei numa fonte manuscrita¹ pertencente a uma biblioteca particular brasileira – a do Dr. José Mindlin, de São Paulo, entretanto falecido (TOPA, 2001).

2

Essa descoberta tinha ocorrido em 1996, de um modo inesperado: estava a trabalhar na minha tese de doutoramento, consagrada à edição crítica da poesia de Gregório de Matos, e tinha ido ao Brasil para terminar

¹ São dois volumes – o I e o III de uma série de cinco – de uma miscelânea manuscrita que reúne poesia do século XVIII. O primeiro dos tomos não tem folha de rosto, mas apresenta na lombada a seguinte inscrição: "FLORES / DO / PARNASO / Manuscrito / 1 / Seculo XVIII". O título do outro é o seguinte: "Flores do / Parnazo / ou / Collecção / de / Obras Poeticas / de / Differentes Auctores / Junctas pelo cuidado / de / J... N... S... M... / Tomo V". Esta miscelânea pertenceu à coleção de Rubens Borba de Moraes, passando depois para a biblioteca do Dr. José Mindlin, onde era identificada pela cota RBM/5/b. Atualmente pertence à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo.

a recolha de material em diversas bibliotecas. Entre elas estava a do Dr. Mindlin, que possuía um pequeno conjunto de miscelâneas literárias com composições dos séculos XVII e XVIII. Num desses cancionários, encontrei um conjunto significativo de poemas atribuídos a "Vernei", que obviamente me suscitaram interesse, embora de mistura com alguma incredulidade. Os textos faziam parte de uma antologia em cinco volumes que recolhia poesia setecentista. Num total de 122, as composições repartiam-se por 13 espécies: 60 sonetos, 17 odes, 12 glosas, oito cantatas, cinco cantigas, cinco églogas, quatro epístolas, quatro idílios, duas modas, duas quintilhas, uma elegia, uma endecha e um epitalâmio.

Cinco anos mais tarde, pude estudar cuidadosamente o material em causa e acabei por concluir pela impossibilidade de impugnar a atribuição, decidindo-me pois pela sua publicação, enquadrada por uma introdução cautelosa. Justificava-o o facto de a produção poética de Luís António Vernei conhecida até àquela altura se resumir a cinco sonetos, dois publicados pelo autor e três que haviam ficado inéditos em manuscritos autógrafos. Além disso, tanto esse conjunto como as reflexões sobre poesia que o Vernei nos deixou no *Verdadeiro Método de Estudar* são objeto de uma restrição consensual da parte dos especialistas modernos, que têm sublinhado a fraca qualidade dos textos e o racionalismo excessivo da conceção poética do autor.

2.1 Apesar disso, como notei, há nas cartas de Vernei, inclusive nas do *Verdadeiro Método de Estudar*, indícios de uma atividade poética, eventualmente praticada na juventude e rejeitada mais tarde. Numa situação deste género, em que a autoria era passível de alguma controvérsia, impunha-se examinar o conteúdo dos poemas, tendo em vista a identificação de traços históricos e biográficos que pudessem ser confrontados com aquilo que se sabia da vida do autor. Os resultados não foram contudo concludentes, o que se ficou a dever, em grande medida, às muitas lacunas da biografia do

Barbadinho tal como estava (e continua a estar) fixada. Considerei também um segundo grupo de poemas que fornecia outras indicações suscetíveis de serem confrontadas com aquilo que se sabia da vida de Vernei: tratava-se de textos em que surgiam antropónimos historicamente identificáveis. Contudo, em nenhum dos casos resultou uma prova que servisse para aferir a autoria do *corpus*. De igual modo, tal trabalho mostrou que não havia razões que permitissem pôr em causa a atribuição para que apontavam os testemunhos manuscritos.

2.2 Um segundo caminho que experimentei nessa tentativa de aferir a indicação autoral constante dos manuscritos passou pelo confronto da prática poética revelada pelo *corpus* com as cinco composições de Vernei já conhecidas e, sobretudo, com as reflexões de teoria e crítica literárias contidas na carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar*. Havia, porém, uma série de obstáculos que, logo à partida, inviabilizavam conclusões minimamente seguras. O primeiro era a desproporção numérica dos poemas a comparar e o facto de o grupo já conhecido ser formado apenas por sonetos. Outro fator que impedia uma comparação rigorosa tinha a ver com a datação dos textos: enquanto as cinco composições estavam razoavelmente datadas, situando-se num período que, no máximo, se estenderia de 1736, ano da morte da Infanta D. Francisca, até antes de 1753, data da carta que contém o soneto *Debalde a feres; sem razão rogá-la*, a maior parte dos textos do *corpus* que descobri não podia ser datado com o mínimo de precisão. O terceiro obstáculo prendia-se com o carácter assumidamente polémico do *Verdadeiro Método*, que não autoriza que tomemos à letra as reflexões nele contidas. De facto, em meu entender, o pensamento literário de Vernei não pode ser corretamente percebido e avaliado sem que reconheçamos o ponto de partida do autor e o seu objetivo principal: a oposição cáustica à poesia barroca e a defesa de uma literatura pautada pela naturalidade e

pela verosimilhança. Parece-me, portanto, que devemos relativizar certas afirmações mais “radicais” que os comentadores costumam destacar: definir a poesia como “uma Eloquência mais ordenada” (VERNEI, 1991, p. 125) ou dizer que “ela “não é coisa necessária na República: é faculdade arbitrária e de divertimento” (ibid., p. 177) parece-me sobretudo uma forma de marcar uma oposição face àqueles que “entendem que o compor bem consiste em dizer subtilezas, e inventar coisas que a ninguém ocorressem, e com esta ideia produzem partos verdadeiramente monstruosos” (ibid., p. 126).

Feita esta ressalva, comecei por comparar o novo *corpus* poético e os cinco sonetos de Vernei já conhecidos, notando que os primeiros revelam um verdadeiro poeta e não um mero – e mau – versejador. A poesia aparecia aí convertida em veículo de comunicação de uma gama variada de ideias e de sentimentos, revelando-nos um *eu* vivo e complexo. É certo que o domínio claro do lirismo amoroso, a utilização frequente do disfarce pastoril e a forte presença do motivo da ingratidão da amada tendem a direcionar esta poesia no sentido do que veio a ser um dos estereótipos da literatura da época. Mas é verdade também que a cedência à linguagem mais comum da chamada poesia arcádica não chega a ser total. Por um lado, porque nem sempre o amor é abordado na perspetiva de um *eu* fechado: há momentos em que o poeta nos dá uma visão mais complexa, mostrando-nos por exemplo que o sofrimento pode resultar de um desencontro encadeado de afetos. Por outro, porque emerge a espaços uma nota de sensualidade que vivifica esse tipo de lirismo amoroso. Por fim, porque o previsível efeito de monotonia é evitado pela diversidade de registos que decorre das formas poemáticas utilizadas. Além disso, a poesia não serve apenas para veicular um lirismo deste tipo: ela mostra-nos também um *eu* amargurado, que se sente vítima de uma injustiça que tanto pode ser abstrata como particularizada; um *eu* atento às mudanças político-sociais; um *eu* que se dispõe ao encómio mas que se mostra igualmente capaz de usar o sarcasmo e a sátira. Por outro lado,

surpreende neste novo *corpus* poético a qualidade de alguns dos recursos expressivos de que o autor lança mão e a capacidade que ele demonstra de manejar formas tão diversas, das mais *cultas* às mais *populares*.

Porém, esta constatação não podia ser usada como argumento para contestar a autoria verneiana dos textos em discussão. Note-se, em primeiro lugar, que, dos cinco sonetos que servem de termo de comparação, dois são, por assim dizer, poemas de tese: tanto o do *Verdadeiro Método* como o da carta de 1753 servem para exemplificar a concepção que Vernei tinha dessa forma. Nesse sentido, não é correto sublinhar apenas a sua fraca qualidade literária nem, menos ainda, concluir pela incapacidade poética do autor. Tais sonetos revelam sobretudo a naturalidade que Vernei reivindicava para o soneto, em oposição ao exagero, à argúcia e à inverosimilhança da prática barroca. Quantos aos outros três, importa não esquecer que se trata de textos encomiásticos e, portanto, de algum modo condicionados. De resto, creio que a sua qualidade não é muito inferior à de poemas com idêntica orientação de autores tidos como grandes.

Em conclusão, este exercício de confronto entre os dois *corpus* acabou por revelar pouca utilidade: se mostrou a qualidade surpreendente do segundo conjunto face ao primeiro, não forneceu argumentos substantivos que permitissem pôr em causa a atribuição autoral.

Tomando agora como termo de comparação as reflexões de teoria e crítica literárias contidas na carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar*, a primeira observação que se impõe é de alguma surpresa. De facto, a poesia do *corpus* não parece obedecer de forma rigorosa à concepção racionalista que domina o tratado. Por outro lado, alguns dos seus aspectos concretos estão em contradição com as ideias defendidas no *Verdadeiro Método*. É o caso da glosa: Vernei condena de forma bastante enfática esta forma e a verdade é que o *corpus* inclui doze poemas deste tipo. Poder-se-ia colocar a hipótese de que tais textos tivessem sido escritos na mocidade do autor

e que Vernei tivesse entretanto mudado de opinião. Tratar-se-ia contudo de uma alegação impossível de provar. De resto, há outras contradições deste tipo.

Uma delas tem a ver com a utilização da mitologia, que, apesar de fortemente desaconselhada no *Verdadeiro Método*, surge com alguma frequência nos poemas em discussão. Outra contradição entre a teoria e a prática diz respeito à ode, que Vernei define como "aquela composição em que se louvam as acções dos Deuses ou homens ilustres" (1950, p. 299). A verdade porém é que das 17 odes do *corpus* poucas obedecem a esta concepção: o seu conteúdo é quase sempre lírico, estando com frequência ao serviço da expressão de um sentimento amoroso.

Apesar destas constatações, não me parece – uma vez mais – que daqui possam ser retirados argumentos para contestar a autoria verneiana. Em primeiro lugar, porque os poemas do *corpus* em discussão não contrariam o essencial do pensamento literário de Vernei expresso no *Verdadeiro Método*: apresentando uma orientação sem laivos de barroquismo, adaptam-se ao tipo de literatura pautada pela naturalidade e pela verosimilhança que o *Barbadinho* defendia. Quanto às contradições específicas que detetei, creio que a consideração de outros casos semelhantes da mesma época impede a sua valorização excessiva: é comum que haja uma distância considerável entre a proposta teórica – sobretudo quando, como é o caso, esta é exposta de modo conciso e num contexto polémico – e a sua execução prática. De resto, importa não esquecer que o *Verdadeiro Método* não é propriamente um tratado normativo, mas antes um conjunto de propostas, a serem trabalhadas e desenvolvidas em função da sua aceitação.

2.3 Depois de debater a questão da autoria, apresentei também um breve estudo sobre os principais traços temático-estilísticos do *corpus* atribuído a Luís António Vernei, notando em primeiro lugar o modo de representação

da paisagem: em vez de a utilizar como mero cenário, Vernei estabelece com alguma frequência uma homologia entre o cenário natural e os sentimentos do sujeito. Por outro lado, revela com frequência uma assinalável capacidade descritiva. Veja-se a representação do trabalho agrícola num excerto da ode *Fogem batendo as asas*:

Levam curvos Arados
Tardios Bois, cortando a branda terra;
Com mão nervosa espalha o louro Trigo
O Lavrador contente (v. 9-12, p. 95).

Ou a descrição do Inverno no soneto 84:

As pandas asas solta carregado
O Inverno, escurecendo o sol luzente;
A lâ, à grossa chuva impertinente,
O corpo não aquece regelado (v. 1-4, p. 298),

que servirá no terceto final de termo de comparação com os efeitos do amor:

Ah, Bela Anarda! O peito que feriste
Mais tristonho que o Inverno vil, nefando,
Sem teu rosto gentil, agora existe.

Um segundo aspeto digno de realce é a nota realista que marca algumas das formas de conceção do amor. Uma delas traduz-se na integração do amor humano na esfera mais vasta da natureza, como estratégia – que lembra algumas das liras de Tomás António Gonzaga – para justificar a sua inevitabilidade. É o que se pode ver nesta passagem da moda *Meninas erraram*:

Mas livre que importa
Que viva o Pastor,
Se os gostos de Amor
Não vem a provar?
D'exemplo nos sirvam
As Feras, as Aves,
Que em chamas suaves
Se vêm abrasar (v. 33-40, p. 152).

Mas a esfera em que esse traço realista é mais visível é a do amor físico, que chega a ser frontalmente assumido como opção, como acontece na ode *S'algum dia na Lira decantava*:

Agora no meu Plectro altissonante
Canto somente os ternos passatempos
Que as meigas Ninfas, a prazeres dadas,
Risonhas me concedem (v. 5-8, p. 101);

Chegou o tempo enfim do desengano:
Minha alma, com acerto, já conhece
Que Amor, sem se gozar, é só mania
Bem própria d'insensatos (v. 17-20, p. 101).

Mais frequente é a opção por um registo pautado pela sensualidade. Sirva de exemplo este momento da ode *Graças ao Céu, Leitão, que já te vejo*:

Junto à face da tua Nise Bela,
Teu grato peito nutres de prazeres,
Ora tocando as virginais colunas,
Ora os marmóreos Pomos.

Ali contemplas da Natura as graças
E quando pede o sangue desafogo,
A tua Nise Bela, com meiguice,
A sede te mitiga (v. 9-16, p. 103).

Outra vertente em que se sente esse modo mais realista de conceber o amor tem a ver com o modelo de mulher amada. Atente-se em duas passagens do soneto 53:

Mais me recreia Márcia em traje pobre,
Com as justas roupinhas de baeta,
Sem adorno a comprida trunfa preta,
Do que altas Damas de ornamento nobre (v. 1-4, p. 267);

Que importa ter saial de lã grosseira,
Andar c’o pé descalço na chinela,
Se tem uma alma pura e verdadeira? (v. 9-11, p. 267)

Um terceiro aspeto que evidencia a capacidade literária de Luís António Vernei é a expressividade que sabe imprimir ao discurso satírico. A título de exemplo, repare-se nesta passagem da epístola *Ilustre Pinto, companheiro Amigo*, em que se descreve um sarau literário marcado pela pedantaria e pelo mau gosto:

Depois d’este falar imenso espaço,
Principia a mixer-se na cadeira
O maduro Sulão destes Países,
Que em tosca frase, salpicando a Gente
Com viscosos, nojentos perdigotos,
Repete algum Romance em castelhano,
Obra-prima do tempo dos Acrósticos (v. 69-75, p. 164-165).

Ou na jocosa descrição de um baile de província apresentada nas quintilhas *Agora que o sono brando*:

A tal casa de Madamas
Achava-se singular:
Pareciam todas Amas,
E uma tal, de quem fui par,
Tinha as mãos cheias de escamas (v. 46-50, p. 188);

Ao som de cruéis Bandurras,
As Ninfas se bamboleiam,
E saltando como Burras,
Largo espaço pinoteiam,
Dando aos seus parceiros surras (v. 61-65, p. 189).

Embora estes me pareçam os mais felizes, há outros exemplos que podem ser referidos, como os sonetos *Em vão pertendes, Sílvio, com ternura* (p. 300), que ridiculariza os amores serôdios, e *Prudente Guardião, o Santo Zelo*, uma sátira às aventuras amorosas de um frade:

De noite sai às Moças de Capote,
E nesses claustros tem Vossa Rev’rência
Envolto num burel a Dom Quixote (v. 12-14, p. 324).

A mestria poética de Vernei traduz-se também no uso particularmente feliz de certas figuras. Na égloga *Fugiam dos curvados horizontes*, considere-se esta definição imagética do amor, de extração popular:

Eu em ti não espero achar mudança;
É o amor com o vidro comparado:
Quem o quiser unir em vão se cansa,
Pois remédio não tem, sendo quebrado (v. 89-92, p. 249).

Repare-se igualmente na hipálage presente nesta passagem da égloga *Depois que o frio Inverno carrancudo*:

Depois, enchendo os copos faladores,
Novos cultos a Baco foram dando (v. 141-142, p. 240).

Algo de semelhante se pode dizer dos recursos melódicos. São várias os momentos que revelam uma sensibilidade rítmica muito apurada. Sirva de

exemplo o seguinte fragmento do idílio *Havia já três anos que Janido*, em que o efeito melódico resulta da construção paralelística dos dísticos:

Por mais que n'alta noite se cansasse,
Armando n' água o rústico Tresmalho;
Por mais que sobre o Barco vigiasse,
Acossado dos ventos e d'orvalho;
Por mais que a testa com suor regasse,
Varando a curva proa com trabalho;
Sempre via, no fim da sua lida,
Perdido o tempo e trabalhosa a vida (v. 25-32, p. 213-214).

Um último ponto que deve ser mencionado tem a ver com a arte poética das diversas espécies representadas no *corpus*. Se é certo que, globalmente, Vernei não se revela muito inovador, não é menos verdade que há vários casos em que opta por uma solução diferente. É o que acontece com as endechas: o modelo estrófico e rimático é comum (duas quadras de redondilha menor, funcionando a segunda como refrão), mas o esquema rimático é pelo menos raro (ABBC). Há outro aspeto importante que também demonstra a habilidade do poeta, ainda que não revele uma inovação específica: a utilização de soluções formais variadas na mesma espécie poemática. Veja-se o caso da ode: do ponto de vista estrófico, há odes em quadras, em quintilhas, em sextilhas e em sétimas; quanto ao metro, o modelo habitual contempla a alternância entre o decassílabo e o seu quebrado, mas Vernei chega a usar apenas o primeiro; no que respeita à rima, há odes de versos brancos e outras que recorrem a diversos esquemas rimáticos.

3

Uma descoberta com estes contornos recomendava a prudência e a humildade por que optei a certa altura da introdução, escrevendo que,

na impossibilidade de levar mais longe aquele projeto, a sua publicação constituía "(...) um gesto de partilha e de pedido de auxílio" (ibid., p. 28). Tanto quanto julgo saber, o apelo não teve eco: apenas em 2010, no volume da *História crítica da literatura portuguesa* dedicado ao neoclassicismo e ao pré-romantismo (MARNOTO, 2010), houve um discreto sinal dos elementos que a minha pesquisa tinha revelado.

Dir-se-á que a aparente falta de interesse pelo tema decorre de um certo desprezo de que é hoje objeto a Filologia. A validade da observação não dispensa contudo uma reflexão – que me limitarei a enunciar – sobre o descompasso entre a rapidez do tempo da história e a lentidão do tempo da historiografia, neste caso o descompasso entre o tempo da investigação literária e o tempo da história da literatura. Uma das consequências menos inocentes deste desacerto é a preservação do cânone.

4

Revedo agora esse trabalho – que deveria estar há muito concluído, com a confirmação ou a denegação da investigação que apresentava –, decidi usar, dando-lhe um outro sentido, um verso de Cecília Meireles retirado do seu belíssimo poema "Este é o lenço" (MEIRELES, 1945): *E as fontes de longe miram*. Figura maior do pensamento português, agitador inconformado da segunda metade de setecentos, pedagogo estrangeirado empenhado numa renovação da vida portuguesa, Luís António Vernei continua a ter as fontes da sua obra miradas de longe, como se os trezentos que passaram desde o seu nascimento não fossem suficientes para a compreensão do seu trabalho.

Parte do problema terá a ver com o diagnóstico que o próprio Vernei apresenta na I das cartas do seu *Verdadeiro método de estudar*: "(...) em todo o tempo houve dificuldade em se receberem costumes novos, ainda

que fossem úteis" (VERNEY, 1949, p. 29). A outra parte parece decorrer de uma certa incapacidade da nossa época para consagrar algum do seu tempo à investigação do essencial, sobretudo quando isso passa pela revisão de trabalhos considerados como definitivos.

Não tendo competências nem condições para ir muito mais longe no projeto de revisão da poesia atribuída a Luís António Vernei, limitar-me-ei de momento a três pontos: sintetizarei as tarefas que continuam por cumprir; apresentarei uma pequena novidade que pode representar uma pista importante para a validação do *corpus* em causa; farei uma proposta para a inversão da perspetiva em torno do problema 'Vernei e a poesia'.

4.1 Um dos primeiros (e mais incertos) trabalhos que importa enfrentar é o de dar continuidade à monumental investigação de António Alberto de Andrade, sobretudo em *Vernei e a cultura do seu tempo* (ANDRADE, 1965), preenchendo uma série de lacunas relativas à biografia do autor do *Verdadeiro método*. No que respeita à validação autoral do *corpus* em pauta, importaria averiguar se Vernei viveu durante algum tempo em Sangemil e se frequentou as suas termas, conhecidas desde o início do século XVIII (cf. MORAIS, 1990, p. 10), o que só poderia ter acontecido no período anterior a 1736.

Outra particularidade biográfica que tem de ser abordada relaciona-se com a possibilidade de Vernei ter estanciado noutros centros de ensino e de cultura antes de se estabelecer em Roma. Além disso, será necessário estudar melhor a rede de relações sociais e intelectuais do autor, verificando se há indícios de convivência com a família Cruz Sobral e com Filinto Elísio, este último objeto de um descaso idêntico ao que Vernei sentiu face à sua obra. A confirmar-se esta última possibilidade, ficaria comprovada a atenção continuada de Vernei à literatura portuguesa e a prática da poesia até perto do fim da vida.

A identificação das figuras correspondentes a outros nomes (como Sodré, Leitão, Pinto ou Lacerda) terá de mobilizar esforços de uma equipa alargada de especialistas de várias áreas.

Outra tarefa a levar a cabo consistirá no estudo detalhado do suporte que recolhe os poemas em causa. Não será talvez possível identificar as iniciais do compilador (J.N.S.M.), mas importaria estudar a organização do conjunto e de cada um dos cinco volumes, procurando compreender antes de mais como terá sido possível reunir os textos em discussão. Não esqueçamos que, no caso de Vernei, há composições aparentemente anteriores à sua saída de Portugal e outras que datarão da fase final da sua vida. Por outro lado, seria importante tentar compreender o motivo por que as composições atribuídas ao *Barbadinho* ocorrem em dois tomos (o primeiro e o terceiro) e encontrar uma explicação para o facto de duas delas aparecerem duas vezes, com variantes significativas. Outro aspeto a pensar tem que ver com a falta de legendas, habituais nestas miscelâneas manuscritas e em muitos casos essenciais para a compreensão do objetivo do poema. Uma última pergunta, de resposta ainda mais improvável, seria a da razão por que um conjunto tão significativo – quantitativa e qualitativamente – não deixou outras marcas documentais. De facto, creio poder afirmar que conheço bem as miscelâneas manuscritas com poesia da época existentes nas principais instituições portuguesas e brasileiras. E, como já escrevi em 2001, não voltei a encontrar sinais de autoria verneiana. Mas a verdade é que nunca realizei um trabalho desse género em Itália, designadamente em Roma. Talvez valha portanto a pena incluir esse item no 'caderno de encargos'.

4.2 Feita esta inventariação dos trabalhos mais urgentes, passarei então a apresentar a pequena novidade anunciada atrás: um dos poemas da minha edição, a ode começada pelo verso *Enquanto não se aparta o branco gelo*

(TOPA, 2001, p. 99-100), está publicado como texto prologal do I volume das *Rimas* de Luís Rafael Soyé (1787, p. 47-49), a que se ajusta perfeitamente, na medida em que celebra o vinho e a poesia de Mirtilo, nome poético do autor das *Noites Josefinas*. Este dado coloca obviamente outro problema: o de saber se Vernei se relacionou de facto com Soyé. Mas mais importante que isso é o facto de a ode ser publicada em nome de *Jónio Lísio*, pseudónimo de que não encontrei até agora outros traços.

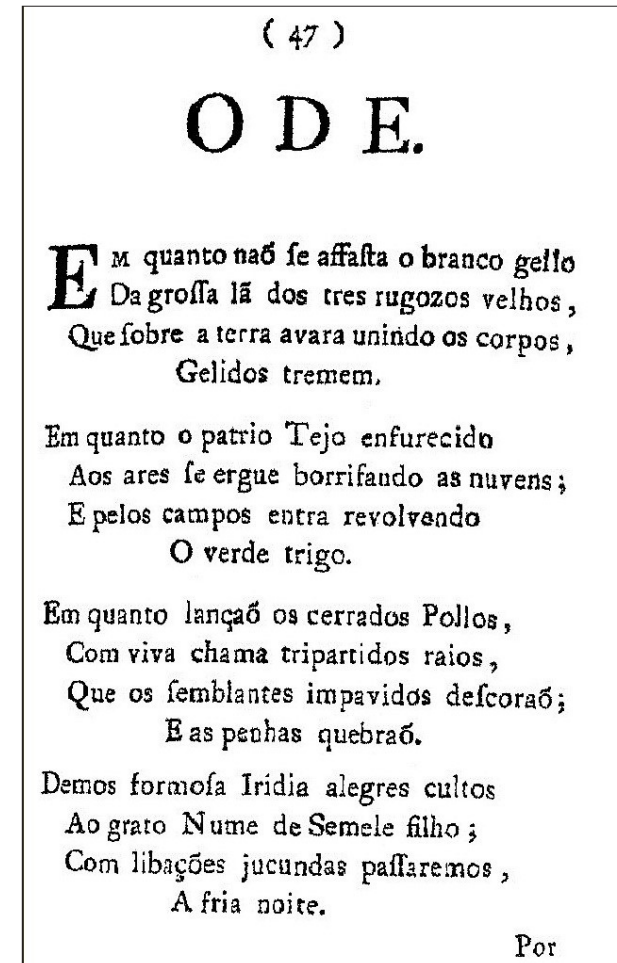
Dependendo das informações que venham a ser apuradas, poderá estar nesta indicação um elemento importante para a validação do *corpus* manuscrito atribuído a Vernei.

Outra questão suscitada pela identificação deste testemunho impresso tem que ver com o facto de ele apresentar, como seria de esperar, variantes face à versão manuscrita. Vejamo-las esquematicamente:

- v. 1 – Enquanto não se **afasta** o branco gelo / **aparta**
- v. 4 – **Gélidos** tremem. / **Gelados**
- v. 30 – Viva o grande **Lieu**, que os tigres doma, / **Lico**
- v. 42 – **De Pâmpanos croada, ou já de Rosas / De frondíferos Pâmpanos coroadas,**
- v. 43 – **Da meiga Anarda canta os ternos olhos, / Cantam de Anarda os matadores** olhos,

Como explicar estas diferenças? Aparentemente serão variantes de autor, o que significará que o texto terá sido revisto, provavelmente para a inclusão no volume de Soyé.

Figura 1 – Início do poema na versão das *Rimas* de Luís Rafael Soyé



Outra pergunta que este caso suscita é a da possibilidade de haver em volumes análogos outros poemas integrados no conjunto manuscrito. Fazendo sentido a hipótese, a sua verificação implicará, uma vez mais, um trabalho demorado.

5

Termino esta breve reflexão com uma proposta: a inversão da perspectiva em torno do tema 'Vernei e a poesia'. Não sendo fácil de ultrapassar o (bom) problema suscitado por este *corpus* poético manuscrito atribuído a Vernei, talvez seja produtivo contrariar a tendência para aferi-lo em função das posições teórico-críticas do seu presumível autor, expressas sobretudo na carta VII do *Verdadeiro método de estudar*. É que esse caminho não pode deixar de gerar alguma perplexidade: a naturalidade e o racionalismo quase 'radical' defendidos no plano teórico são em parte contrariados pelos textos em causa; a conceção de algumas das formas é desmentida por muitos dos exemplares. Optando pelo percurso contrário, da prática para a teoria, veremos talvez uma outra coisa – a diferença entre versificadores e poetas, entendidos estes últimos à luz do que Vernei escreve na seguinte passagem da carta VI: os poetas "(...) não se sujeitam às leis do uso comum, mas formam, para se explicar, um idioma novo. Tudo neles é grande e extraordinário: imaginação, conceito e palavras." (VERNEY, 1991, p. 87). Ou ainda, de acordo com o que afirma na carta seguinte: "(...) encontrando-se todos os dias tantos poetas, não há coisa mais rara que um poeta." (*Ibid.*, p. 143). Terá sido talvez esta consciência, porventura demasiado exigente, das suas limitações como poeta que determinou – ou pelo menos apoiou – as posições que Vernei assumiu no plano teórico-crítico, posições que aliás devem ser matizadas pelo contexto reformista e polémico, mas também pedagógico, em que surgiram.

Referências

- ANDRADE, António Alberto de. *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965.
- MARNOTO, Rita (Org.). *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2010. Vol. IV: Neoclassicismo e Pré-romantismo.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. Pôrto Alegre: Livraria da Globo, 1945.

MORAIS, Manuel de Jesus Ferreira. *Termas de Sangemil: um estudo hidrogeológico*. 1990. Trabalho de síntese – Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico, Centro de Geociências da Universidade de Coimbra, INIC, 1990.

SOYÉ, Luís Rafael. *Dithyrambos, ou poesias bacchicas de Mirtyllo* dedicadas ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor João de Saldanha de Oliveira e Sousa Commendador na Ordem de N. Senhor Jesus Christo, Morgado de Oliveira, e Gentil-Homem da Camara de S. Alteza Real o Serenissimo Senhor Infante D. João. Por Luiz Rafael Soye. Tomo I. das Rimas. Lisboa: Offic. de Philippe da Silva e Azevedo, 1787.

TOPA, Francisco. *Poesia inédita de Luís António Vernei*. Porto: Edição do Autor, 2001.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. Edição organizada por António Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa, 1949. Vol. I: Estudos linguísticos.

_____. *Verdadeiro método de estudar* (Cartas sobre Retórica e Poética). Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

Recebido em 20/04/2015.
Aceito em 07/09/2015.