

DEZASSETE SONETOS
ERÓTICOS E DE FESCENINOS
DE TIAGO VEIGA:
NOVA POESIA OBSCENA PARA
O SÉCULO XXI – UM ENSAIO DE
AUTORESPIRAÇÃO E MEDIAÇÃO

*"Seventeen Erotic and Fescenic Sonnets by
Tiago Veiga: New obscene poetry for the
21st century – An essay on self-breathing
and mediation*

MARIA BOCHICCHIO

bochicchio@fl.uc.pt

*Universidade de Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos –
CIEC | IIIUC*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8584-2669>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-10_2

Texto recebido em / Text submitted on: 16/05/2024

Texto aprovado em / Text approved on: 21/10/2024

Biblos. Número 10, 2024 • 3.^a Série

pp. 47-64

RESUMO

O objeto deste artigo consiste na análise geral do livro *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos de Tiago Veiga*, publicado por Mário Cláudio, enquanto exemplo de recuperação contemporânea de uma longa tradição com remotas origens na antiguidade latina – de que são referidos exemplos representativos –, tendo em consideração o exercício de mediação criativa entre esta tradição e os temas dos dezassete poemas que compõem o livro, apresentando-se em apêndice uma breve análise de cada um deles.

Palavras-chave: poesia licenciosa; erotismo; soneto; mediação criativa.

ABSTRACT

The objective of this article is to provide a general analysis of the book *Seventeen Erotic and Fescennine Sonnets* by Tiago Veiga, published by Mário Cláudio, as an example of the contemporary recovery of a long tradition with distant origins in Latin antiquity — with representative examples mentioned —, considering the exercise of creative mediation between this tradition and the themes of the seventeen poems that make up the book, with a brief analysis of each presented in an appendix.

Keywords: licentious poetry; eroticism; sonnet; creative mediation.

Ao analisar a publicação de um conjunto de sonetos que se inserem na tradição erótica e fescenina com origem na literatura etrusca-latina clássica, e que o escritor atribui a Tiago Veiga, enquanto seu biógrafo e editor, prosseguindo assim um interessante jogo heteronímico iniciado com o romance-biografia publicado em 2011, o presente trabalho procura abordar um dos diversos aspetos que constituem o tema das mediações. Este tema ganhou especial ressonância com os trabalhos recentes, consubstanciando a chamada mediologia, que procura estabelecer bases teóricas sobre os processos de transmissão das culturas. Uma ideia fundamental que subjaz à publicação dos referidos sonetos, é o estabelecimento de uma ligação criativa entre uma prática literária licenciosa de significativa expressão num passado longínquo e a nossa contemporaneidade.

O presente artigo debruça-se, pois, sobre *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos* que, fazendo parte do espólio de Tiago Veiga, foram publicados por decisão de Mário Cláudio, seu biógrafo. Em primeiro lugar, faremos um breve excuro por uma longa tradição literária onde cabem a literatura fescenina, autores e obras de natureza obscena, quer na antiguidade clássica, quer ao longo dos tempos, com incidência no século XVIII e seguintes, particularmente em Portugal. Em segundo lugar, procederemos a uma análise linguística detalhada de cada um dos dezassete sonetos, procurando encontrar paralelismos com os poemas eróticos e satíricos de Bocage e também estabelecer ligações dos sonetos ora publicados, com a poesia licenciosa do poeta veneziano do século XVIII, Giorgio Baffo, por se considerar ser a produção deste, no campo obsceno, a matriz que, de forma mais evidente, presidiu à composição dos sonetos de Tiago Veiga.

Não deixa de ser algo surpreendente a decisão editorial de Mário Cláudio, biógrafo e detentor do espólio de Tiago Veiga, de publicar *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*, duas décadas após a morte do poeta. Tratando-se de sonetos de natureza íntima e confidencial, provavelmente “desabafos ad *usum proprium*” (Cláudio, 2015: 7), que relatam a paixão do velho poeta por uma jovem, ficaram até hoje na sua maior parte inéditos. Recentemente descobertos pelo seu biógrafo, entre outros materiais autógrafos de um rico espólio, Mário Cláudio decidiu cedê-los para publicação, por serem: “preciosa achega para o conhecimento da obra que o poeta nos legou” (Cláudio, 2015: 7).

Trata-se, portanto, de uma publicação póstuma, de tiragem limitada, datada de 2015 (capa e desenhos de autoria de José Rodrigues), que coloca de imediato Tiago Veiga como continuador contemporâneo de uma vasta tradição da lírica portuguesa: o lirismo fescenino, considerado *menor*, que encontra as suas raízes na lírica trovadoresca galego-portuguesa (cantigas de escárnio e maldizer), prosseguindo em autores da mais elevada tradição portuguesa, bastando citar como marco arquetipo, Luís Vaz de Camões (*Os Lusíadas*, Canto IX e X – *Ilha dos Amores*), passando pelo século XVIII, onde encontramos autores como António Lobo de Carvalho, António Dinis da Cruz e Silva, Pedro Braz da Costa de Mendonça, o Abade de Jazente, Filinto Elísio, Nicolau Tolentino, que se dedicaram, em obras clandestinas, ao lirismo obscuro e licencioso, tendo a sua expressão mais acabada na figura do poeta boémio, de que é exemplo maior Bocage e a sua obra, de grande beleza formal. No século XIX encontramos a temática licenciosa em vários autores bem respeitáveis, como Guerra Junqueiro, com a sua obra *A Torre de Babel ou a Porra do Soriano*, publicada clandestinamente em 1882, e num grande número em escritores do século XX.

Fescennini versus (versos Fescenninos, da cidade do Fescénio) são obras protoliterárias, tipicamente populares, e forma mais antiga de arte dramática entre os romanos, em voga numa vasta área da fronteira entre o Lácio e a Etrúria, por volta do século II a.C. De derivação etrusca, nunca se desenvolveram realmente em teatro, mas contribuíram para o nascimento de uma dramaturgia latina. Horace menciona-os:

Fescennina per hunc inventa licentia morem A licença fescenina criou o costume de espa-
/ versibus alternis opprobria rustica fudit lhar grosseiros insultos em versos alternados¹

A receita, cujo sucesso é agora inegável, é a dignificação do sujeito puberal através da utilização de instrumentos formais literariamente ilustres, entre

¹ M Lenchantin, 1911-12: 332-337.

os quais se encontra precisamente a estrutura do soneto clássico descendente de Petrarca e notavelmente praticado na lírica de Camões.

A este respeito, a solução proposta por Tiago Veiga é original: se nesta *sequência* de 17 sonetos a apresentação tipográfica é a do soneto tradicional, duas quadras e dois tercetos, na realidade – como o esquema métrico revela – é um disfarce destinado a camuflar a variante inglesa da forma, ou seja, o soneto shakespeariano. Implícito nesta *desfasagem*, há um reenvio mais que a Fernando Pessoa ortónimo, ao heterónimo Álvaro de Campos, dos sonetos Barrow-on-Furness, que se desviam da estrutura tradicional usando uma linguagem mais direta e fragmentada. A nível técnico, o resultado óbvio é atenuar, se não mesmo anular, o efeito *pontual* maneirista que tradicionalmente está reservado ao dístico final com rima emparelhada.

Os protagonistas da sequência são uma virgem recentemente menstruada e um homem velho, a quem a dimensão do sonho (I, 5-7; III, 13) e a solidão intermitente (VII, 12-14) está associada a intervalos. A transição de uma dimensão para a outra é explicitamente assinalada em II, 11.

A sequência é pontuada por uma série de palavras-chave:

- *entrepernas*, referindo-se tanto à rapariga (I, 7 “teu entrepernas de oiro e de cetim”; cf. V, 6) como ao velho (III, 14 “o de entrepernas”). Cf. XII, 6 “as pernas devagar entreabriste”;
- vários nomes para a vulva: *fenda* (I, 10 e XIV, 4); *racha* (II, 2); *estreito cono* (II, 7); *fresca rata* (V, 2); *aquilo que mais honra a Natureza* (V, 14); uma *cona* (XII, 13). O órgão é regularmente associado a efluentes aromáticos: *fenda*, em que o sangue “a sálvia me sabe, e a rebuçado” (I, 11); “o estreito cono, /cheirante à brisa que sopra do mar” (II, 7-8); “o púbis rescendente a figo e nata” (V, 4); “o odor da fenda estreita e nacarada” (XIV, 4);
- várias designações do órgão masculino: *flauta* (II,11); *instrumento* (II, 13); *o de entrepernas* (III,14); *pressa sensível, lo falo* (IV, 7-8); *de espada em riste* (XII, 8); *uccello* (XIV, 5);
- o sémen é chamado *leite* (IV, 9 e XV, 12).

Esta *sequência de sonetos* conta o “ano da paixão” – informação cronológica presente no soneto VIII – de um homem velho para com uma virgem no rescaldo do seu primeiro período menstrual. A rapariga, na sua primeira aparição, pode fazer lembrar a noiva do *Cântico dos Cânticos*, que avança pelo campo (*Quem é esta que sobe...?*) vestida de prata lunar no limiar do amanhecer e chamada *rolinha*; a evocação bíblica corresponde, além disso, à maturidade da estação outonal. Mas este é apenas o primeiro dos disfarces literários, pois no mesmo soneto I encontramos uma alusão à “madonna que será”, aqui aludida, e na continuação às guirlandas de lírios e violetas que no seu cabelo evocam um perfil vagamente medieval.

A partir do soneto VII as referências bucólicas ao mundo clássico aumentam: entre o meio-dia, dominado por Pan, e a vindima sagrada de Baco, a personagem masculina torna-se um “sileno velho” que faz amor com uma “ondina”, uma versão da *neraide* helénica, mas também o protagonista de uma lenda alsaciana, a famosa pintura de John William Waterhouse, de 1872², quase reiterando a deriva anglo-germânica já presente no tipo de soneto: não é por acaso, aliás, que a rapariga no soneto II tem o “cono,/ cheirante a brisa que sopra do mar”; no soneto III está associada à água da nascente e no soneto IV a uma serpente, uma criatura de água; no soneto VII a interpenetração entre os dois corpos confunde-se com o ambiente marinho (marés, conchas, algas, medusas); no soneto X o sono da rapariga é consumido “na praia de uma ilha impenetrada”, e imediatamente a seguir atravessa o cabo Bojador³. Todas estas metamorfoses, aliás, são em certa medida anunciadas no soneto III.12 pela importante definição “Menina diluída na paisagem”: não só a paisagem natural, mas também a paisagem interior da alma.

² Pense-se também na “ondina” nas *Ilumintions de Rimbaud*: “Ninfa ou espírito elementar das águas, fada ou ninfa dos lagos. Ver a citação de Baudelaire (1972) em *Les Paradis Artificiels*, sobre a atracção fatal dos comedores de haxixe pelas fontes e imagens de água”. Também mencionadas no *Faust* de Goethe.

³ Um episódio importante na história da navegação portuguesa, e um possível símbolo da superstição do passado ominoso, povoado por monstros lendários.

Finalmente, a relação entre os dois protagonistas é apresentada como a relação entre uma *ninfa* e um *pastor* apaixonado, conforme um famoso quadro de Ticiano e um diálogo musical de Monteverdi.

Uma das características da sequência de sonetos é a frequência das ligações formais estabelecidas tanto dentro do mesmo indivíduo como entre diferentes indivíduos⁴, de acordo com uma técnica em que (entre outros) Petrarca, os Petrarquistas e os poetas Parnasianos se distinguiram. No caso presente, a complexidade desta rede é uma forma de resgatar a banalidade geral das rimas, e dos desvios lexicais, num tecido linguístico que oscila entre um tom decorosamente médio e a persistente propensão do sujeito ao *pornosianismo*.

A utilização massiva de ligações internas permite, entre outras coisas, dividir toda a sequência muito claramente em três blocos de cinco sonetos cada um, com dois sonetos separadores inseridos após o primeiro bloco:

I-V conta o primeiro *jogo* sexual entre os dois protagonistas;

VIII-XII, um bloco pontuado pelo verbo *fornicar*, narra o longo Outono da vindíma e os sentidos;

XIII-XVII, um bloco aberto e fechado por duas citações retiradas do mesmo soneto por Petrarca (*Solo e pensoso*), desdobra uma conclusão declaradamente metalinguística entre a inocência edénica e a dimensão literária (la *gaia ciência*), na (vã) procura de uma chave capaz de penetrar o mistério do amor.

Inserido entre os dois primeiros blocos, o soneto VI fica sozinho (com um homem velho a urinar nas nádegas da rapariga), enquanto o soneto VII reproduz um interlúdio marinho (com uma *ondina* no interior de um quadro eminentemente rústico).

Os dois terços da sequência são tecidos em torno de dois motivos obsessivos, correspondentes à rapariga e ao seu órgão sexual, designado por uma

⁴ Ver as análises dos sonetos individuais no apêndice.

profusão de sinónimos, no quadro de uma relação sexual *vaga* e obstinada, cuja incompletude é declarada desde o início (nota-se o “segredo” do soneto XII): “Rasgar-te o véu não pode um velho assim”. Além disso, a continuidade da narração é frequentemente interrompida e distanciada pela intervenção de sonhos e solidão: *cunnilingus* é vorazmente sonhado (soneto I); a masturbação é consumada numa solidão banhada em lágrimas de remorso (soneto II); a ereção – igualmente solitária – é produzida por uma presença na alma (soneto III); o velho dorme *arfando*⁵ numa cama desfeita (soneto VII).

No triunfo outonal que invade a última parte, atravessada a intervalos por pinceladas de *roxo* e *rubro* (sangue, vinho, pôr do sol), e por fulgores de amor ardente que duas vezes (sonetos IX e XV) perfuram a noite densa, o cumprimento da ligação amorosa é sugerido pela interpenetração dos corpos com a natureza: os dois amantes tornam-se “filhos das manhãs ora difusas” (soneto VII), os seus líquidos orgânicos misturam-se com o néctar de Baco (soneto VIII), e mesmo entre os cavalos e os dois “um sumo acordo/das forças naturais se estabelecia” (soneto IX). A partir do soneto XI, esta ligação íntima com a natureza toma forma concreta na evocação de um Éden⁶ já anunciado a tempo pela folha que, protagonista no soneto V, cobre a *pudenda* da jovem Eva, e no soneto IX, pelos cavalos azuis associados aos “estranhos paraísos” onde não se teme “da morte o rosto horrendo” (soneto X); no máximo, a morte corresponde ao sopro do vento que anuncia o pôr do sol (soneto XI).

No Éden, existe, naturalmente, a “liberdade total da inocência”, um mundo de certeza e harmonia, apenas possível ao ignorar a ciência do conhecimento (resultante do pecado original) a que o autor chama *gai ciência* (soneto XI). O termo é tão ambíguo como denso de ressonâncias: para além de uma obra de Nietzsche⁷, designa habitualmente a poesia, e especialmente a técnica poética (também chamada *gai saber*), dos trovadores segundo as

⁵ Verbo que se refere subsequentemente à sucessão de linhas individuais dentro de um soneto.

⁶ Além disso, agora viveu através do véu da memória: “que mãos os colhe agora, quem os vem comer?”.

⁷ *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882; traduzido por Alfredo Margarido, Lisboa, Guimaraes, 1967 (Nietzsche, 1984).

normas definidas pelo *Consistori* de Toulouse por volta de 1325⁸. Uma vez que o soneto precedente contém o primeiro aceno metalinguístico à arte de compor (“como acha o soneto as suas linhas”, v. 4), uma das possíveis implicações do termo *gaia ciência* é talvez o contraste radical e irresolúvel subjacente ao conceito de amor cantado pelos trovadores provençais, na medida em que se situa entre os dois extremos da *paixão* e do *Amor* ideológico e literalmente sublimado.

Em qualquer caso, o sucessivo soneto XII parece descrever precisamente a quebra do pacto com Deus, a consumação do pecado original⁹, e, portanto, indizível (“que tal segredo escuro não desvendo”), e doravante parte de uma ciência oculta e secreta, conhecida apenas pelo poderoso (papa ou rei) ou alcançável através de uma experiência mística (“santa, virgem”); uma ciência secreta que está, no entanto, paradoxalmente contida num simples *palavrão*, de facto em dois (*mona = cona*), em homenagem ao bilinguismo intermitente dos sonetos.

O bloco dos últimos cinco sonetos abre e fecha, como mencionado, sob o signo do soneto de Petrarca *Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti*, destinado a construir uma paisagem declaradamente literária e a desenvolver uma reflexão sobre a natureza do Amor: imersos no azul absoluto¹⁰, os dois *parceiros* (“um par”) questionam-se sobre o seu próprio destino, sobre o significado do pecado original, em suma sobre o “enigma”¹¹ da vida e “do Amor que, sendo eterno, nunca dura”¹². Nos sonetos, a busca chega à constituição de um símbolo (a libélula), uma metáfora do contraste perene entre a cabeça (“tola”) e a *ave*, e da fragilidade da vida. Segue-se a constatação de que o segredo do amor é escondido e expresso em manifestações

⁸ Em *Para Além do Bem e do Mal* (Secção 20), Nietzsche observa que – o amor como paixão – foi inventado pelos poetas-cavaleiros provençais, esses seres humanos magníficos e inventivos do ‘gai saber’ a quem a Europa deve tantas coisas e a quem quase inteiramente se deve ela própria.

⁹ Ao qual o “rubro pomo, preso da ramagem” (v. 4) alude no soneto seguinte.

¹⁰ Cf. III,8 “azul infindo”; IX,1 “azuis cavalos”.

¹¹ Depois disse “o segredo, uma charada”; cf. XVI,5 “Alguém que este segredo decifrar”.

¹² As ressonâncias camonianas vibram, sem dúvida, no verso.

simultaneamente violentas, mas humildes: o esplendor de uma ejaculação, capaz de criar a Primavera em pleno Inverno¹³; a mordedura, como a de um cavalo (IX), ou de um *bicho* cruel e não identificado.

Trata-se aqui, no fundo, da condição humana, rede de qualquer sabedoria inútil, porque a elaboração cultural (ritual, romance, lenda) resulta na ocultação dos antigos mistérios, grávidos de um potencial destabilizador para a sociedade (“defesos como origem de hartos perigos”). O amor coloca-nos de volta na lama primordial da nossa origem e, de acordo com uma venerável tradição literária, expressa-se através de oxímoros: une e divide, liberta e castiga; e, apesar de qualquer sublimação petrarquista, continua reduzido a um “coito miserando”, que a tradição católica transforma num pretexto para o “arrependimento infinito”.

Mas nos *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*, encontramos específicas referências de carácter bucólico à cultura greco-latina que espelham aspetos do percurso biográfico do autor: um certo ruralismo *après la lettre* (Cláudio, 2011: 13), uma paisagem geo-poética que nos leva à vila de Paredes de Coura, um ambiente campestre do Alto Minho e uma narrativa poética e biográfica tardia.

Acreditando no que o biógrafo, Mário Cláudio diz sobre as suas fontes, ou sobre os modelos em que supostamente Tiago Veiga se inspirou, mais concreta é a menção ao poeta veneziano Giorgio Baffo¹⁴.

Giorgio Baffo encontra-se incluído na corrente da “poesia veneziana”, que se desenvolveu nos finais do século XVI e princípios do século XVII. O poeta foi capaz de descrever cenas eróticas de uma forma viva e detalhada, devido à sua capacidade para utilizar criativamente as diferentes formas e estruturas métricas da língua italiana, com grande liberdade formal, permitindo-lhe utilizar distintos tipos de versos, rima e métrica, de acordo com as

¹³ O motivo (privado, claro, de toda a vulgaridade) remonta aos trovadores: o Amor perfeito é capaz de criar, como um milagre, a bela estação, mesmo no auge do Inverno.

¹⁴ O que pode explicar a escolha do *mona, venezianismo*, que é foneticamente próximo de *cona* (Baffo, 2009).

necessidades do texto, e ao mesmo tempo utilizando um registo linguístico satírico e burlesco. A sua escrita caracteriza-se também pela capacidade de utilizar uma linguagem crua e obscena, com imagens e metáforas que tornam os seus poemas extremamente sugestivos e sensuais.

A poesia de Giorgio Baffo representa uma espécie de fusão entre um registo linguístico mais popular e a tradição lírica amorosa, criando uma linguagem poética original e inovadora. Um dos seus sonetos mais conhecidos é “La Bocca”, que apresenta a estrutura tradicional do soneto, ou seja, duas quadras seguidas de dois tercetos, e uma rima ABBA ABBA CDC DCD.

Em geral, o uso de formas métricas fixas como o soneto na poesia erótica de Giorgio Baffo serviu para conferir maior rigor e formalidade ao texto, mas também para sublinhar a importância do assunto e a sua dignidade literária. A obra de Giorgio Baffo, foi várias vezes objeto de ação da Inquisição, e em 1763 a publicação “L’Elisione” foi proibida pelas autoridades venezianas devido ao seu conteúdo erótico e obsceno.

Apesar das críticas e da censura, a poesia de Giorgio Baffo foi um grande sucesso junto do público em Veneza do século XVIII, e o poeta foi apreciado pela sua capacidade de retratar a vida e os costumes da cidade de uma forma original. Hoje, a sua obra é considerada um exemplo importante de poesia erótica e burlesca em língua italiana. Talvez por estas razões se torne mais evidente que Tiago Veiga com estes dezassete sonetos procurou estabelecer uma linha de continuidade com o poeta veneziano Giorgio Baffo, até pela utilização de referências linguísticas venezianas setecentistas que ainda hoje fazem parte do dialeto da cidade.

Podemos encontrar também afinidades com Bocage, de cuja produção sonetista se pode facilmente extrair um conjunto de possíveis referências aos versos da nossa sequência (“na linda mão lhe foi (oh céus) metendo/o meu caralho, que de amor fervia”; “Só com a memória em feminil canela/ às vezes pívia casual chachimbias”; “E a branca crica, nacarada e lisa”; “Dá leite, sem ser árvore de figo” (cf. “piças leiteiras”); “das que abrem por amor as tentadoras/pernas àquilo, que arde mais que alho”; “Hospeda-me entre as pernas este malho”; “Brando licor o pássaro lhe inunda”).

A versificação é totalmente irrepreensível, com raros exemplos de escansão anômala nos *decassílabos* com rima predominantemente feminina (tanto que os *versos agudos* mais raros assumem frequentemente uma função marcadora). A neutralização intermitente de –e– em posição caduca¹⁵, um procedimento normal na poesia portuguesa, é ladeada por uma peculiaridade mais rara, ou seja, a tendência para reduzir a unidade lexical esdrúxula, que várias vezes conta para duas sílabas (cf. I, 3 *impúbere*; III, 9 *lágrimas*; XIV, 1 *libélula*; XIV, 11 *metáfora*).

Por razões que talvez a biografia de Tiago Veiga possa iluminar, a sequência é atravessada por uma dúzia de sintagmas em italiano (incluindo a dupla citação de Petrarca). A inserção de versos noutra língua é, afinal, um expediente frequente nos sonetos renascentistas e em Tiago Veiga os italianismos são uma homenagem ao *italum acetum* (Martinho, 2015: 15).

Podemos afirmar que a ponderada escolha de publicação destes sonetos tardios e póstumos de Tiago Veiga, depois da publicação de *Sonetos Italianos* (2005) e *Do Espelho de Vénus* (2010), abre brilhantemente um novo espaço de interpretação do universo poético do autor, um espaço de dissidência, de transgressão contemporânea onde a recuperação de formas métricas antigas representa não uma nostalgia do passado, mas, antes, uma insubordinação quanto ao problemático princípio do verso livre. Um virtuosismo elaborado, pleno de rebuscamento preciosista, os seus versos são escritos ao sabor de um *crepuscularismo autoindulgente*¹⁶. Tiago Veiga, põe a sua ágil oficina formal ao serviço da expressão sem rodeios do desejo sexual. Inspirando-se na poesia erótica e fescenina dos clássicos gregos e latinos e também no *Cântico dos Cânticos*, recorrendo ainda à tradição poética clandestina dos libertinos do século XVIII, em particular, como já disse, a Giorgio Baffo, Tiago Veiga concilia a precisão técnica com a força da vibração existencial de Eros, num

¹⁵ Ver soneto I, v.12 oferece; soneto IV, v.2 *se despe*; soneto IX, v.6 estabelecia; soneto XIV, v.14 pela; soneto XVI, v.11 perigos.

¹⁶ O termo crepuscular foi usado pela primeira vez pelo crítico Giuseppe Antonio Borgese. O autor quis indicar aqueles poetas que tinham certos elementos em comum, a fim de lhes dar uma localização histórica: a modéstia dos temas, o tom moderado e prosa da linguagem e do estilo; foram definidos como: “poetas crepusculares”. Foram liderados pelos decadentes franceses e belgas.

jogo lúcido entre o verbo e as pulsões da carne, levado a uma extrema diale-
tização verbal. De resto, a necessidade de recorrer às formas clássicas e de
as recuperar como ferramentas cognitivas, tem precedentes na obra de
Tiago Veiga, um autor injustamente esquecido pela crítica contemporânea.
E termino com as palavras do seu biógrafo:

Ecoa nestas trovas licenciosas um grito de liberdade contrário a toda as
sujeições e servidões que restringem o direito à autodeterminação, à li-
berdade e ao prazer.

Ao versificar os devaneios e desejos que o sexo desperta na mente humana,
o poeta esta a fazer uso de um direito de expressão que a Europa moderna
demorou e sofreu a conquistar.

(Cláudio, 2015: 41)

APÊNDICE

Em apêndice ao artigo, apresentamos agora uma análise sucinta dos dezassete
sonetos:

No Soneto I, as duas primeiras quadras estão ligadas pela assonância *-ada*
: *-amba*; as quadras e os tercetos pelo *-ada* : *-ado*. Os dois protagonistas são
uma virgem no rescaldo do seu primeiro período menstrual e um homem velho.
A rapariga mostra um apetite sexual natural (“sustendo [“reprimendo”] o apetite
de foder”) e abana o traseiro de forma provocadora; o casal final parece aludir à
sodomia, uma forma tradicional de preservar a virgindade e de não engravidar.

No Soneto II, semanticamente ligado ao anterior (“coblas capfinidas”), o
balancé retoma a *doce moto*; acrescenta-se *lambi* (v. 3) que retoma I, 6 *lamba*.
A assonância *-ono* : *-onho* liga as quadra aos tercetos.

O velho chega para tocar no “almíscar” da rata e depois lambe o seu
dedo, saboreando o seu doce sabor. A virgem, como num breve sonho¹⁷,

¹⁷ Sintagma de Petrarca: “que o que o mundo gosta é de um sonho curto”.

olha com *ingenuidade*, mas também com avidez (*ansiavas*), como se fosse um brinquedo, para o membro ereto. No v. 11, a mudança dos tempos verbais do passado para o presente, e o advérbio assinala *agora* a passagem da dimensão da memória para a solidão presente: o velho masturba-se, por não ter ousado, *por puro medo*, matar o feitiço¹⁸ (o *encantamento* retoma o *estado puro* do soneto anterior, também no final).

No soneto III, as quadras são ligadas ou estão ligadas pela consonância *-inas -enas*; a correspondência entre a primeira rima *-ias* e a última *-ia* estabelece uma circularidade (“composição do anel”).

A evocação do encontro na natureza continua a partir do soneto anterior, mas desta vez com tons idílicos, e a imagem da rapariga, literalmente idealizada numa espécie de perfil medieval vago, é vista através de um véu de lágrimas; o perfil é diluído na paisagem, e talvez também na alma. No verso final, a imagem do membro ereto recorda o fim do soneto anterior.

No Soneto IV, os tercetos apresentam o consonância *-ado -idos; infinda*, no final das quadras, retoma *infindo* do soneto anterior, no mesmo local.

A história continua, numa variação do que já foi dito, e descrevendo o ato em pormenor: a rapariga despe-se, como uma cobra muda, e com os dedos de lírio agarra o membro ereto, provocando uma súbita ejaculação, o efeito do excesso de *paixão*. Este soneto, como os dois anteriores, fecha-se sobre a imagem da ereção (*tesão*).

No Soneto V, a rima *-ente* liga o soneto ao anterior.

A história do *jogo* sexual continua: a rapariga cobre a sua vulva com uma folha (de certo modo, a protagonista do soneto) e oferece o seu púbis à boca do velhote. A noite cai e a lua orvalhada aparece para iluminar a *jóia* nua; depois é de madrugada. Desta vez, o soneto fecha-se sobre a imagem da vulva.

No Soneto VI, a primeira quadra é marcada pela dupla rima oxitónica e consonante *-er -ou -ou*. Na continuação, a correlação *-eiro: -eiros* liga quadras e tercetos e remete para o *-eiro* do soneto anterior. *-absortas* conta, ao estilo brasileiro, para quatro sílabas; cf. XIII, 6 *absoluto*.

¹⁸ Cf. I,5 “Rasgar-te o véu não pode um velho assim”.

Mesmo o *incipit* metalinguístico (“Falar de que maneira hei-de saber”) assinala o início de uma nova secção (*entardecer* é oposto ao *amanhecer* de I, ao qual o sintagma *nos campos* também se refere). A história do primeiro encontro terminou; agora a menina é descrita nas suas atitudes quotidianas: no meio do campo expõe as suas nádegas nuas aos viajantes; um velho mijalhes em cima, abanando o seu membro (*aos esticões*), e sob esta *chuva dourada* as nádegas são tingidas de sangue vermelho (o velho está doente?), a mesma cor das bochechas da menina.

Também o Soneto VII, que abre um novo conto, é um soneto amplamente marcado em termos de forma: a rima *-ia*, consoante a *eias* nas quadras, abre e fecha a composição, enquanto a outra consonância *-eira: -ara* solda os tercetos, com *-eira* referindo-se ao par de sonetos anterior.

A paisagem mudou: somos agora *uma praia*; a rapariga também cresceu (*crescendo*), e está agora disfarçada de *ondina*, uma espécie de ninfa das lendas germânicas. A primeira quadra contém uma vaga pitada de platonismo¹⁹. A dimensão do sonho regressa no último terceto, com o *sileno velho* deitado sobre uma cama sórdida e não feita²⁰.

No Soneto VIII, temos a rima *-ia*, dobrada como no soneto anterior, solda quadras e tercetos; *-ara* no casal final é outra ligação com esse soneto. O último verso, acentuado no dia 7, apresenta uma escansão irregular.

Após o interlúdio marinho, o quadro do país volta, na véspera de uma vindima que promete ser tão generosa como a quantidade de esperma emitida pelo protagonista (ver o duplo sentido grosseiro que provavelmente paira sobre *uvas*). O *vago fornicar* anuncia a última secção.

No Soneto IX, as ligações com o soneto anterior são *-ia* na segunda quadra e *-ada* no verso final. Soneto centrado no cavalo como símbolo sexual (*cavalos, garanhão, Corcéis, equídeos da manada*); o *relincho* final é, evidentemente, o grito que assinala o orgasmo.

¹⁹ “meu corpo no teu corpo” refere-se a IV,4.

²⁰ No soneto seguinte torna-se o “leito a que descera a minha musa”.

No Soneto X, *-ia* fecha o par de quadras, que a repetição de *-ada* solda aos tercetos.

Tal como o velho Silenus na cama sórdida (VII.13), a rapariga também *está* a dormir (v. 3), e os seus sonhos assinalam mais uma vez a diluição na natureza. A chegada das *andorinhas* anuncia o amanhecer. O chefe *Bojador* (Marrocos) alude à conquista de algo novo e mais claro.

No Soneto XI, mais uma vez *-ia* fecha as quadras, que *-c(i)ência* liga aos versos finais (*gaia ciência é a única rima idêntica na coroa*).

Com a conquista de “Amor, que é o mais terno sentimento”, o campo foi transformado no Jardim do Éden, e o casal goza agora da “liberdade de inocência total”²¹, não saber é equivalente a uma “gaia ciência, /perfeita de certeza e harmonia”; mas um verdadeiro amor nunca pode resistir à impaciência de morder o fruto proibido. O termo *gaia ciência* retoma a alusão metalinguística do soneto anterior (“ou como acha o soneto as suas linhas”).

No Soneto XII, a rima *-iste* é uma ténue referência à *-ista* do soneto precedente. *Sexto* (genericamente “descanso”) no penúltimo verso refere-se ao *incipit* de X, sugerindo uma espécie de tríptico no centro do qual reside o sonho do Éden (o próprio sonho da rapariga enquanto dorme?). *Incautamente*, enquanto ela “tece o seu descanso”, a ninfa abre-lhe as pernas, e o pastor do *cálido*²² tira partido disto: mas aqui vem o uso da aposiopese (vv. 9-10), uma figura retórica de larga tradição (clássica, latim médio, genericamente literária), com a qual o autor se proíbe de descrever em pormenor cenas embaraçosas ou demasiado explícitas.

Talvez pela primeira vez, no Soneto XIII, não existam ligações rimáticas ou semânticas com o soneto anterior. Nele, o tema do Éden encontra a sua conclusão na pergunta “Pecado original, por que razão?”. A paisagem é agora Toscana e ilustrada pela menção explícita de Petrarca e a alusão ao famoso *incipit Solo e pensoso i più deserti campi*²³ (a citação fecha-se em XVII, 6 com

²¹ Mas os vv. 3-4 já colocam a evocação na perspectiva do recolhimento.

²² “ardente de desejo sexual”, mas também “astucioso”.

²³ É *doloroso* intencional ou um erro?

o segundo verso *vo mesurando a passi tardi e lenti*). Os dois amantes – a encarnação do casal primitivo do Génesis – estão agora unidos na imagem de *um* par pendurado no fio de uma Parca, à semelhança de uma maçã vermelha (no Éden?) pendurada no ramo. Os olhos, nos quais se manifesta a tensão para um tingimento absoluto com azul²⁴, procuram nos seus respetivos corpos pistas sobre o seu destino. O último verso remete para Camões²⁵.

Também no Soneto XIV, não há nenhuma ligação importante. Note-se a *ave* mistilingue (*Zwitterreim*): *cabelo*.²⁶

Se a borboleta é o símbolo tradicional da alma, aqui o autor vê na libélula o símbolo do que ele chama “todo o segredo do Amor”²⁷, em comparação com uma *charada*. O nível cai na segunda quadra: a *ave* não é feita para obedecer à cabeça, de tal forma que se cobre a si própria com um cabelo diferente da cabeça.

No Soneto XV, extraído do soneto anterior, a rima oxítona *-er* liga a primeira quadra ao primeiro terceto.

Estamos agora no limiar do Inverno, o que trará as teias de aranha da geadas e os bordados tecidos a partir da neve. O fluxo de sangue e o bater do coração serão suficientes enquanto esperamos pelo despertar auroral da Natureza; enquanto uma abundante ejaculação fará o milagre de uma primavera não sazonal.

O par final em *-enda* repete, no Soneto XVI, a rima que fecha as quadras do soneto anterior; além disso, as quadras e os tercetos estão ligados pela imperfeita assonância desinencial *-ade -ados*.

O segredo do amor não reside nos rituais ou romances ou lendas que se leem nos livros: na realidade são codificações destinadas a enterrar, em vez de desvendar, os mistérios da condição humana, que é opaca e revelada por pistas ocasionais (“jogando opacos dados”). Provavelmente, o segredo

²⁴ Cf. em VII,1-4 as estrelas como a pátria à qual a alma anseia, platonicamente, por regressar.

²⁵ Cf. “e Amor é afeito d’alma, e sempre dura” (*El. II*).

²⁶ Para que a rima seja perfeita, ou pronunciar [*uccelo*] ou [*cabello*].

²⁷ Cf. XII,10 “tal segredo escuro”.

mais autêntico é também o mais baixo e mais humilde, como a mordida que – tanto no homem como no cavalo (cf. IX, 7-8), mas também em Adão e Eva (cf. XI, 12-13) – encerra “o mais extremo do afecto”²⁸.

No Soneto final (XVII), *-ar* nos tercetos ocupa *ar* que fecha as quadras do soneto precedente; além disso *-ando* solda as quadras e tercetos.

Como sempre na tradição literária, a expressão mais eficaz do segredo reside nos oxímoros, neste caso *reúna vs. desliga e liberta vs. castiga*. O contraste entre a lama primordial de Adão e o navio com velas insufladas por Bóreas é seguido pelo outro entre a tradição petrarquista e a condição, imposta pelos deuses, própria do verme (a borboleta?) que deseja voar²⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Baffo, Giorgio (2009). *Poesie*. Venezia: Edizione S. Rosini.
- Baudelaire, Charles (1972). *Les Paradis Artificiels*. Paris: Livre de Poche.
- Cláudio, Mário (2005). *Sonetos Italianos de Tiago Veiga*. Lisboa: Edições Asa.
- (2010). *Do Espelho de Vénus de Tiago Veiga*. Lisboa: Arcádia.
- (2011). *Tiago Veiga uma biografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2015). *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos de Tiago Veiga*. Porto: Edições Simplesmente.
- Lenchantin, M. (1911-12). Horace, Epistole, II, 1, 139. *Appunti sull'ellenismo nella poesia latinas, in Memorie dell' Accademia di Torino*. Torino: Fratelli; Bocca.
- Rimbaud, Artur. (2009). *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Organisation de Louis Forestier, préface de René Char. Paris: Gallimard.
- (2015). *À la lumière de la peinture moderne au tournant du XX siècle*. Paris: Edition Diane de Selliers.
- Soares, Martinho (2015). La Gaia Ciência do Amor. In *Dezassete Sonetos Eróticos e de Fesceninos de Tiago Veiga* (9-15). Porto: Edições Simplesmente.
- Nietzsche, Friedrich (1984). *A Gaia Ciência*. Traduzido por Alfredo Margarido. Lisboa: Editora Guimarães.

²⁸ Não consigo decifrar qual é o “bicho mais cruel, e mais infecto”.

²⁹ O soneto no verso 11 parece ter uma ressonância camoniana.