

TINTA DA CHINA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL FACULDADE
DE LETRAS

Clepul CENTRO DE
LITERATURAS
CULTURAS
EUROPIANAS
E EUROPEIAS

A VERDADE É DE PAPEL
ENSAIOS PARA TIAGO VEIGA

A VERDADE É DE PAPEL

Ensaio para Tiago Veiga

Coordenação

JOSÉ VIEIRA

—

Autores

ÁLVARO MANUEL MACHADO; ERNESTO RODRIGUES;
GABRIEL MAGALHÃES; GABRIELA IURCEV; GUIA BONI;
JOÃO DIONÍSIO; JOÃO PEDRO FAUSTINO; JOÃO RASTEIRO;
JORGE CAMPOS; JORGE TEIXEIRA DA CUNHA; JOSÉ VIEIRA;
MAFALDA SOARES; MARIA THERESA ABELHA; MARIANA CASER;
MÁRIO CLÁUDIO; MARTINHO SOARES; MATTEO PUPILLO;
MÓNICA BALDAQUE; NAIARA BARROZO; RITA APARECIDO SANTOS;
RUI COSTA; TRAJANO TELES DE MENEZES E MELO.

L I S B O A

T I N T A - D A - C H I N A

M M X X I V

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00077/2020.

© 2024, AAVV
e Edições Tinta-da-china
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152
1.º andar, escritório 10
1750-149 Lisboa

Tel: 21 726 90 28
E-mail: info@tintadachina.pt
www.tintadachina.pt

Título: *A Verdade é de Papel. Ensaio para Tiago Veiga*
Coordenação: José Vieira
Autores: AAVV
Revisão: Tinta-da-china
Composição: Tinta-da-China
Capa: Tinta-da-china (P. Serpa)


1.ª edição: Outubro de 2024

ISBN 978-989-671-881-7
Depósito Legal n.º xxxxxx /24

ÍNDICE

Prefácio:
Uma escrita que existe muito II
José Vieira

ENSAIOS

- Tiago Veiga. Uma Biografia*, de Mário Cláudio:
uma verdade lúdica 17
Álvaro Manuel Machado
- Novos heterónimos na literatura portuguesa 31
Ernesto Rodrigues
- Nem sempre encalhamos ao falar do que amamos:
Tiago Veiga e a Itália 39
Gabriela Iurcev
-  onetos italianos ou
instantâneos poéticos de Tiago Veiga 61
Guia M.-Boni
- Memória: circulação, reinvenção e usos
em *Tiago Veiga. uma biografia* 79
João Pedro Vicente Faustino

As relações não são de papel. A liquidez dos afetos em Tiago Veiga, ou do homem sem vínculos <i>José Vieira</i>	109
«Pelos sendas de uma vagabundagem sem tréguas»: A relação de Tiago Veiga com a cidade de Paris <i>Mafalda Sofia Borges Soares</i>	133
Tiago Veiga: autoconsciência literária no jogo paratextual <i>Maria Theresa Abelha Alves</i>	157
Tiago Veiga, sujeito errante na obra de Mário Cláudio <i>Mariana Caser da Costa</i>	181
Algumas notas mais sobre o arcanjo São Miguel de Portugal, o <i>genius loci</i> da geografia física e espiritual de Tiago Veiga <i>Martinho Soares</i>	199
O erotismo verbal e ecfrástico na lírica de tiago veiga <i>Matteo Pupillo</i>	211
Fita de crochê, vida de papel <i>Naiara Barrozo</i>	227
«Os alfabetos da bruma» — infância e escrita em Tiago Veiga <i>Rita Aparecida Coelho Santos</i>	243
Tiago Veiga, o esfinge magra: entre o ser, o ser outro e o ser antipático <i>Rui Alberto Costa</i>	257

INÉDITO

Excerto de *As Horas Magníficas* 275

TESTEMUNHOS

Poetas: Tiago Veiga, meu avô e eu! 283
João Rasteiro

O jogo da sombrinha 299
Mónica Baldaque

Tiago Veiga. Reminiscências 303
Trajano Teles de Menezes e Melo

VARIA VEIGUIANA

Uma mensagem do além 317
Gabriel Magalhães

Tocata e fuga: os dias de Mário Cláudio
ecos de uma reportagem sobre o criador de Tiago Veiga 325
Jorge Campos

O responso de balbininha algebrista de Venade.
Breves considerações sobre um texto incomum 339
Jorge Teixeira da Cunha

Notas biográficas 347

OS SONETOS ITALIANOS OU OS
INSTANTÂNEOS POÉTICOS
DE TIAGO VEIGA

Guia ~~M.~~ Boni — Università degli Studi di Napoli
L'Orientale

*La fortuna inaudita, esibizionistica del ~~carcer~~
è dovuta ~~carcerá~~ al fatto che è rigorosamente ~~carcerário~~,
non ti lascia andare a spasso, qui gli accenti, qui le rime.*

Giorgio Manganelli, *Antologia privata*, 1989

Suggérer c'est créer : décrire c'est détruire.

Robert Doisneau

O facto de Itália ter desempenhado um papel importante na vida de Tiago Veiga torna-se notório ao ler a meticulosa biografia escrita por Mário Cláudio. Nessas oitocentas páginas, inúmeras são as referências ao país, já fantasiado pelo protagonista antes mesmo de o visitar, através das descrições do amigo diplomata Teixeira Gomes; e, em seguida, tendo visitado o país pessoalmente sete vezes a partir da década de 1920 até 1974, aquando da sua estadia na Calábria para ver os recém-descobertos Bronzes de Riace.

A partir dessas deslocações, acompanharemos Tiago nas suas peregrinações para compreender como experimentou a Itália, por onde viajou, e sobretudo aonde regressou. Numa primeira parte, apresentaremos os vaivéns de Tiago Veiga que lhe inspiraram os *Sonetos*, fruto e lembrança das viagens, aos quais dedicaremos a segunda parte.

Tiago Veiga viajou em Itália sete vezes, a partir dos seus vinte até aos setenta e quatro anos, cálculos fáceis de fazer tendo ele nascido em 1900. Mas, além dessas estadias, é preciso lembrar que Itália — sob forma de lembranças alheias (Teixeira Gomes), pessoas conhecidas (Louise Pagano, a ama da sua filha Judith), lugares, como o convento em Ferrara onde a filha se enclausurou — representou na sua existência um país que exerceu sobre ele um encantamento singular, devido sobretudo às obras de arte que, todavia, estão sempre afastadas do circuito turístico habitual, proclamando numa certa maneira a originalidade da personagem.

A primeira viagem foi realizada como factótum dos irmãos Sitwell, que tinham em vista realizar uma reportagem sobre a tomada de Fiume, empreendimento executado por Gabriele D'Annunzio em 1919. Do itinerário que, de Fiume (Croácia), levou os três homens e o livreiro Orioli até Veneza, Roma, Nápoles e Amalfi, ficam-nos felizmente quatro preciosas cartas: duas dirigidas a Fernando Taborda Linhares e duas a Manuel Teixeira Gomes. Nesse itinerário, Tiago Veiga toca quase todas as cidades-eixo italianas: a única a faltar é Florença.

O impacto da cidade de Laguna é estonteante e o testemunho essencial vem-nos das suas próprias palavras: num passeio deslumbrante onde Tiago Veiga se agarra à terra para não escorregar nas águas, em busca de um Bellini, defronta-se com o Fumiani da abóbada do Martirio di San Pantalon e, apesar da breve estadia e da sua juventude, infere com aprimorada intuição que para conhecer Veneza é mais útil ver o sótão do Palazzo Ducale, onde fica o cárcere dos Piombi, do que o próprio palácio: o avesso da opinião comum. E a caminhada acaba em frente a *LAssunta*, de Tiziano, na Basilica dei Frari, onde, na Nossa Senhora que ascende aos céus, ele vislumbra as feições camponesas das mulheres da sua Venade natal. Desde já nota-

mos o olhar peculiar de Tiago Veiga que se desprende do *connaissanceur* (aqui representado pelos irmãos Sitwell) e manifesta uma mentalidade isenta de qualquer superestrutura cultural, ou melhor, para usar as palavras de Mário Cláudio, o seu espírito observador é «difícilmente compaginável uma vez mais com o que seria de esperar dos seus verdes anos» (Cláudio 2011, 154).

Inversamente, a imagem de Roma é angustiante e sórdida, resulta a cidade na sua antiguidade decadente e putrescente. Nada é resgatado, nem o Panteão, nem as estátuas do Museu Capitolino: para cada monumento, Tiago Veiga encontra palavras que se abismam em comparações aparentemente incongruentes, mas que, pelo contrário, realçam uma opinião heterogénea, divergente.

Da mesma maneira, em Nápoles ele depara-se naturalmente com o barroco e é na Cappella Sansevero que deteta a força centrípeta da cidade: «Nápoles inteira está aí, com aquela morte terrível e esquelética, que invade a vida, nas encostas do Vesúvio, em Pompeia e em Herculano.» (151).

Em Amalfi, acaba a primeira viagem, poucos dias antes do Natal, como escreve ao embaixador seu amigo; aí, detém-se sobre os hóspedes do hotel, predominantemente ingleses. E, de novo, Tiago Veiga surpreende o leitor com a sua insólita consideração:

Eu creio que eles vieram, da sua ilha, não exactamente para encontrar a Itália, mas em busca de uma Grécia antiga, que transportam no sangue, e que o mar, que avistam, destas alturas, lhes sugere, mais do que qualquer outro. (155)

Encontramos nessa carta uma modesta alusão à sua escrita: «Comecei a escrever o que não sei, por enquanto, o que será, talvez matéria excelente, para uma bola de papel, que se atira para o cesto.» (155).

De facto, daquela estreia italiana, talvez Tiago Veiga tenha recolhido impressões que se limitaria a exprimir nas cartas. Para a re-

dação dos poemas, será preciso esperar pela segunda viagem quando Francisco Homem Cristo, autor de *Mussolini, Bâtisseur d'Avenir*, lhe confia a missão de organizar, com o ministro do Interior do *Duce*, um Congresso das Nações do Ocidente.

Nos *Sonetos Italianos* encontramos o itinerário parcialmente seguido por Tiago Veiga, salvo a primeira parte consagrada a Florença, onde, ao contrário do que acontece no resto do volume, os sonetos são dedicados a personagens de carne e osso¹. Nesta segunda estadia, que duraria mais ou menos um mês (8 de novembro de 1925 até primórdios de dezembro do mesmo ano), Tiago Veiga desvencilha-se dos compromissos e sozinho completa um itinerário individual, ligado mais às ocasiões de que a um projeto autêntico: a partir de Roma e à procura da obra de Bernini², segue até Tarquínia para os vasos etruscos³ e para Óstia com os seus mosaicos⁴ para, enfim, chegar à Apúlia (Lecce, Taranto e Gallipoli) — a que é dedicada a última secção dos *Sonetos Italianos*⁵. Há também Parma — que não aparece nos *Sonetos* — e que se tornará quase uma etapa fixa devido ao *Ritratto Allegorico di Parma che Abbraccia Alessandro Farnese*, de Girolamo Mazzola Bedoli, provavelmente de 1555, guardado no Palazzo della Pilotta. Nesse caso, o que hipnotiza o viajero é a própria ativação da memória. Lembra-lhe aquela pintura o *Retrato de Cavaleiro Jovem*, presente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, de autor desconhecido, e contemporâneo do retrato italiano. Por sua vez, o «cavaleiro jovem, um rapaz indeciso quanto às suas vocações, mas animado pela quieta determinação do futuro» (Cláudio 2011, 187), desperta-lhe a mesma impressão que lhe suscitou a sua filha recém-nascida enquanto dor-

1 «Laura», «Girolamo Savonarola», «Tullia d'Aragona», «Tommaso Cavalieri», «Jacopo Carucci, detto il Pontormo» e «Giangastone de' Medici» (Cláudio 2005, 23-36).

2 «O Ateliê de Bernini» (Cláudio 2005, 74-81).

3 «Vasos etruscos» (Cláudio 2005, 45-55).

4 «Bestiário de Óstia» (Cláudio 2005, 59-69).

5 «Seis cartas em forma de soneto, de Johann Hermann von Riedesel, barão de Eisenbach, relatando algumas estâncias da sua viagem pela Apúlia» (Cláudio 2005, 87-100).

mia no quarto de Montmartre. Uma série de livres associações para alcançar o inconsciente, eis o método usado por Tiago Veiga para ver, interpretar: imagens que se sobrepõem como em Nossa Senhora e as camponesas de Venade. Alessandro Farnese e o sono da filha, ambos animados, como o cavaleiro anónimo do Museu de Arte Antiga, «pela quieta determinação do futuro». Ainda uma sugestão a propósito da pintura guardada no Museu de Arte Antiga: o título que aparece no catálogo é prosaicamente *Retrato de um Jovem Cavaleiro*, mas pospondo o substantivo ao adjetivo — «cavaleiro jovem» — temos um eco literário de *O Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, o primeiro romance que narra a infância e a adolescência do irlandês Stephen Dedalus e o seu despertar para a arte e a filosofia, em que poderíamos vislumbrar um eventual paralelo com Tiago Veiga. Na segunda parte da biografia, o «saudoso» cavaleiro jovem será substituído pelo *São Jerónimo* de Dürer, que representa o retrato do idoso doutor da Igreja rodeado por crucifixo, pena e livro, tendo em primeiro plano a caveira, símbolo da *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Talvez uma metáfora da idade adulta de Tiago Veiga.

Na terceira viagem, três anos depois, durante o mês de agosto, Tiago Veiga é de novo chamado a Roma. Desta vez, a causa é a morte repentina de Homem Cristo num acidente de automóvel. Nos seus documentos, uma carta dirigida a Tiago convida-o a levar para a capital italiana dois óleos do pintor Filippo De Pisis (1896-1956). Realizada a missão, o português dirige-se para Nápoles, onde fica encantado com *Il Ritorno del Figliol Prodigio* de Mattia Preti (1613-1699). A pintura da parábola do filho pródigo tem várias versões, guardadas em diferentes lugares: uma no Paço Real de Nápoles, outra no Museu Capodimonte, onde a admira Tiago («desenrolara diante do quadro o latente drama da sua vida. O velho que recebia o filho tresmalhado, balbuciando entre lágrimas as ordens aos criados», Cláudio 2011, 209), identificando o próprio pai no filho. Eis porque se desloca até à Calábria, onde nascera o pintor, e também à Pinacoteca de Reggio

Calabria, e daqui até Cumas, à caverna da Sibila que lhe serviria de inspiração para *Oracula Sybillica*, cujo excerto foi transcrito por Mário Cláudio (Cláudio 2011, 209).

Passariam mais de duas décadas antes que Tiago Veiga voltasse a Itália — desejando «uma Itália mística, de larga respiração» (Cláudio 2011, 392) e, nessa ocasião, a sua estadia será mais prolongada: quase três anos. Desta vez, o retiro acha-se numa aldeia da zona da Lunigiana, Gassano, Villa Sissi, perto de Massa Carrara, animado por um «anacoretismo a que sempre aspirara» (396). Ele chega com o *Canzoniere* de Petrarca, e o nome do parágrafo «Italia mia» é mesmo uma homenagem ao homónimo poema escrito provavelmente entre 1344-45 em Parma, em que o poeta italiano lamentava a situação política de Itália onde os pequenos estados, perenemente em luta, ensanguentavam o país. Depois de Gassano, o seu itinerário levá-lo-ia a Nápoles, onde conheceu o renomado filósofo Benedetto Croce já idoso, cujo «gosto por títulos e veneras» (398) lhe desperta uma certa irónica irritação. Mas, em compensação, vê no Museu Nacional de Capodimonte um *São Sebastião* retratado por Mattia Preti (já autor de *Il ritorno del figliol prodigo*) onde é evidente a influência de Caravaggio pela execução da anatomia, pelo olhar perdido do santo e a luz que o ilumina, deixando o resto no escuro. Considera-o

um contraponto ao *São Jerónimo*, do Museu Nacional de Arte Antiga e percebendo entre um e outro a trajectória executada pela sua singular crise mística. [...] deduzindo que à desarticulada caveira do *São Jerónimo* em Lisboa a resvalar inexoravelmente para a morte, respondia afinal o facho de luz do *São Sebastião* em Nápoles, irresistivelmente arrebatado para a vida. (399-400)

À crise mística, presente desde os primeiros passos desta viagem, Tiago Veiga encontraria resposta na Cartuxa de São Bruno, em Vibo Valenzia, onde passaria três anos: «entre fins de Novembro de 1950 e meados de 1953 o nosso biografado permaneceu com os religiosos»

(403) para depois sair e voltar de novo a Aulla, onde conheceu a britânica Lina Waterfield, proprietária do castelo de Montefugoni, a trinta quilómetros de Florença. Ali, na Toscana, Tiago sente «haver-se-lhe esgotado aquele período italiano, e a errância que marcava a sua condição neste mundo» (407) e então volta de paquete para Lisboa a 21 de setembro de 1953.

Em 1961, regressa ao castelo de Montefugoni, desta vez substituindo o *Canzoniere* de Petrarca pelo último volume de poemas de Giuseppe Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*, editado em 1960 por ocasião dos oitenta anos do poeta, cujos versos aparecem como marca daquela estadia:

*Sovente mi domando
Come eri ed ero prima.
Vagammo forse vittime del sonno?*

*Gli atti nostri eseguiti
Furono da sonnambuli, in quei tempi?*¹

Mas, em finais de setembro, depois de mais de dois meses, Tiago deixa a Toscana² e volta para Venade. Paralelamente, o autor da biografia, Mário Cláudio, começaria a sua aventura numa Itália ainda desconhecida.

Em fevereiro de 1966, por uma viagem labiríntica de comboio, Tiago vai parar a Ferrara, visitando a filha no mosteiro, para depois

1 Giuseppe Ungaretti, «Ultimi cori per la terra promessa», coro 8 (Ungaretti 1969, 275-276). É interessante que os versos de Eugenio Montale, o outro poeta italiano citado na epígrafe de «O sono e o mundo» estejam ambos ligados ao sono, como se Itália representasse para Tiago Veiga uma fuga para o onírico. O título do poema é «Dormiveglia» e Mário Cláudio escolhe o primeiro quinário (Montale 1984, 633).

2 «Uma vez por semana apanhava o autocarro que o conduzia a Florença, e que o largava na confusão de Santa Maria Novella, mas em geral a pouco mais se atrevia do que à visita aos painéis do Ghirlandaio ali à beira da Capela Tornabuoni» (Cláudio 2011, 486).

voltar a Gassano e reatar, em Parma, os laços com o retrato de Alessandro Farnese.

A sua última deslocação a Itália coincide com o seu desejo de ver os recém-descobertos Bronzes de Riace. Estamos em 1974, a revolução dos cravos aconteceu há pouco, e a 20 de maio Tiago voa até Roma e daí apanha o comboio para Reggio Calabria. Aqui pode admirar as duas estátuas gregas encontradas dois anos antes, a 16 de agosto. Na estátua B, a que tem a órbita esquerda oca, depara «com o vulto que julgava conhecer de fotografia» (Cláudio 2011, 550), ao qual talvez se sobreponha um eco camoniano.

Apesar da breve estadia (regressa a Portugal a 11 de Junho, depois de cerca de 20 dias), aquelas duas estátuas desempenhariam um papel importante na vida de Tiago Veiga, insuflando-lhe um novo ímpeto de escritor, com novas composições intituladas *Os Deuses do Saibro*, imaginadas como um tríptico: «Zarolho» (estátua B), «Vidente» (estátua A), intercalados por «Discurso contra Medusa». Esse último parece ser uma espécie de autobiografia, enquanto os dois painéis Zarolho e Vidente serviam, o primeiro para libertar alucinações do passado e o segundo para se lançar no incerto futuro, talvez representado pelos ecos da revolução dos cravos. A partir daí, Tiago Veiga nunca voltará a Itália. O país reaparece *post-mortem*, nas últimas páginas, quando Mário Cláudio examina a biblioteca e se detém no setor dedicado a Itália:

Da secção de livros sobre Itália, sobrantes na biblioteca de Tiago Veiga, compêndios de história como os de Burckhardt, de Sismondi, e de Guicciardini, ensaios de arte como os de Berenson, e de Venturi, os clássicos guias ingleses como os de Symonds, e de Hutton, desprendia-se uma chuva de papelinhos. Eram a passagem do traghetto de Maderno a Torri no Lago de Garda, o bilhete de ingresso no Museu de Capodimonte, ou de acesso a um espectáculo da *Tosca* no San Carlo de Nápoles, e a factura da Osteria del Molino em Montespertoli onde se comera panzarella e tagliolini ai porcini, e se bebera o *Chianti* local (714).

Um afã do qual se depreende a relação de Tiago Veiga com um país onde a errância representara o seu desassossego, que ele acalmava girando por uma Itália que em si continha «Itálias diversificadas» (526).

INSTANTÂNEOS POÉTICOS: OS SONETOS ITALIANOS

Essas Itálias diversificadas patenteiam-se nos *Sonetos Italianos*, em que o nome do autor aparece na capa mas não no volume, sendo os vários poemas atribuídos a outras máscaras, três ao todo: um inglês, um português e um alemão, três personagens históricas que, em períodos diversos, viajaram por Itália, deixando o seu próprio testemunho.

Os *Sonetos Italianos* editados por Mário Cláudio são acompanhados por um breve prefácio (Cláudio 2005, 9-13) que reproduz um artigo publicado a 18 de Agosto de 1988 para assinalar a morte do autor, no qual se percorre rapidamente a vida e a extensa obra inédita (136 peças), escrita sobretudo em português e inglês. Naquela altura, estava prevista a publicação por uma editora de Nova Iorque de oito novelas, dezasseis peças teatrais e uma vintena de ensaios, para não falar do diário. Da vida, no artigo, lembrava-se o lugar de nascimento correspondente ao da morte (que nós sabemos ser Venade através da biografia), as datas, e os dois descendentes, cada um com uma mãe diferente. A filha Judith que, depois de se ter exibido com um número equestre no «Circo de Billy Smart», se enclausuraria no Convento de Santo Antonio in Polesina, em Ferrara, enquanto o filho Thomas, após ter estudado Física Quântica nos Estados Unidos, à morte do pai, vivia em Washington, sendo consultor da NASA.

O penúltimo parágrafo é dedicado aos *Sonetos Italianos* que chegaram autógrafos às mãos do editor, que os obteve graças ao desembargador Trajano Teles de Meneses e Melo, que os comprou a um antiquário de Arezzo. O manuscrito pertencera a Guido Battelli, figura de destaque no panorama luso-italiano do princípio do século XX,

que ensinou na Universidade de Coimbra (1930-1934), onde conheceu Florbela Espanca. Depois do suicídio da poetisa, dedicou-se à edição das obras dela. De volta a Itália, tornou-se tradutor de Florbela e de outros poetas portugueses. Battelli ofereceu os manuscritos ao pintor brasileiro Oswaldo Teixeira, que ganhara uma bolsa de estudo para uma viagem na Europa¹. Os dois proprietários do manuscrito, o italiano Battelli e o brasileiro Oswaldo Teixeira, de certa maneira representam o destino andarilho que caracterizou não só a vida, mas também a obra de Tiago Veiga.

Mário Cláudio assinala no prefácio ter simplesmente atualizado a ortografia «extraordinariamente lábil», tendo em conta que Tiago Veiga nascera antes do primeiro acordo ortográfico. Imaginamos que ao biógrafo coube a organização do volume com as dezasseis ilustrações e as notas (Cláudio 2005, 101-114).

Antes de passar ao volume, devemos assinalar que nele não estão reunidos todos os sonetos italianos escritos por Tiago Veiga. Na *Biografia* são citados «Habacuc e o Anjo», tirado do conjunto *O Atelier de Bernini* e que foi publicado na antologia *Na Liberdade — 30 anos — 25 de Abril*, Peso da Régua: Garça editora, 2004 (Cláudio 2011, 730, n. 17); e o inédito «Homem e Rapaz» com origem no conjunto *Vasos Etruscos* (Cláudio 2011, 731, n. 25). A exclusão dos dois sonetos pode ser explicada pelo número seis a que se submete toda a organização do volume.

Os sonetos são trinta, subdivididos em secções de seis: seis epítafios do inglês John Addington Symonds; três sextetos (6 + 6 + 6) do

1 Oswaldo Teixeira do Amaral, pintor, professor, crítico de arte, é sobretudo conhecido por ter sido diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ainda jovem, ganha, em 1924, graças à tela *Pescador Brasileiro*, o prémio de viagem ao estrangeiro. Na Europa, onde fica até 1927, viaja por França, Portugal, Espanha e Itália. Aqui, como demonstra uma sua fotografia, vive em Florença onde talvez tenha conhecido Battelli. Não poderia tê-lo conhecido em Portugal porque o italiano se deslocou para Coimbra em 1930, quando o pintor já tinha voltado para o Brasil. Mereceria alguma atenção compreender a razão que levou o italiano a oferecer o acervo a Oswaldo.

cardeal português Nuno da Cunha Ataíde e, por fim, seis cartas em forma de soneto de Johann Hermann Von Riedesel. O seis é um número perfeito por ser igual à soma dos seus divisores (1, 2 e 3 podem dividir 6 e quando somamos $1 + 2 + 3$ obtemos 6). A esse propósito, Santo Agostinho escrevia no seu *De Genesi ad litteram*:

6 é um número perfeito em si mesmo, e não porque Deus tenha criado todas as coisas em 6 dias; o inverso é que é verdade. Deus criou todas as coisas em 6 dias porque este número é perfeito, e teria sido perfeito mesmo que a obra dos seis dias não existisse (Lv IV, 2.2).

Sendo o número seis ligado à Criação, torna-se também número emblemático da oposição entre a criatura e o criador.

O leitor a quem cabe em sorte ler os *Sonetos Italianos* de Tiago Veiga sente-se desde logo arrastado para um precipício: um jogo *en abîme* onde Mário Cláudio aparece na capa como autor de uma recolha que se intitula *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*, mas lendo o prefácio descobrimos que ele é apenas editor do volume. Folheando o livro, deparamo-nos com três outros autores: um inglês, um português e um alemão que, em última análise, nem são ordenados cronologicamente (o primeiro é do século XIX enquanto os outros pertencem ao séc. XVIII) nem por ordem alfabética (Symonds, Ataíde, Riedesel) mas talvez pelo itinerário, do Norte para o Sul: Florença, Roma, Apúlia. Além disso, os três recorrem a epítafios, sextetos e cartas, três formas acomodadas ao soneto, denominador comum relativamente à procedência geográfica, Itália — como se lê no título temático. As notas informam-nos de que os três passaram um período em Itália. O crítico inglês, que morreu em Roma, passou uma temporada em Florença desde os princípios de abril até meados de maio de 1871, e a essa altura Tiago Veiga «terá situado a escrita dos sonetos desta ‘sua máscara’» (Cláudio 2005, 103). O cardeal português ficou em Roma desde 1721 até 1723 (Jácome 2020, 285) e «O Outono

a que se refere Tiago Veiga nos sonetos do punho desta sua ‘máscara’ seria o de 1722, coincidente com a época do seu maior esplendor, tanto pessoal como eclesiástico» (Cláudio 2005, 108). Por último, Johann Hermann von Riedesel, barão de Eisenbach,

em 1767, voltando da Sicília, empreendeu a romagem aos monumentos da costa calabresa, e tendo estanciado primeiro em Taranto, atravessou a Apúlia [...] Foi o conjunto das cartas de sua autoria, dirigidas a Winckelmann, [...] que atraiu a atenção de Tiago Veiga [...] e a tal período a inventiva de Veiga fará reportar a composição dos sonetos que atribui a esta sua «máscara» (Cláudio 2005, 113).

Com uma indulgência que roça o descaramento, Mário Cláudio revela ao leitor — a quem não incumbe forçosamente a leitura das notas — que aqueles três autores são máscaras.

Entramos no jogo e aceitamos o desafio, a começar pela forma que caracteriza, como já dissemos, a produção de Tiago Veiga incluída neste volume: o soneto. Enquanto o nome «*sonet*» é de origem provençal e indica o som, uma pequena melodia, a estrutura métrica é italiana, provavelmente da autoria de Jacopo da Lentini (séc. XIII), poeta da Escola siciliana de Frederico II (Hohenstaufen). A estrutura foi aperfeiçoada — como nos sugere Tiago Veiga quando viaja com o *Canzoniere* — por Francesco Petrarca no século seguinte e a difusão europeia da forma remonta ao século XVI com o movimento italiano chamado «petrarquismo». Faz-se uma homenagem ao poeta italiano, à forma por ele utilizada e à mulher por ele amada, «Laura», com que abre o volume.

O modelo originário prevê duas quadras e dois tercetos para um total de catorze decassílabos, rimando as quadras entre si e os tercetos entre si. A propósito das rimas, lembramos apenas que a forma mais comum é a rima cruzada ABABABAB para as duas primeiras estrofes (ritmo par) e CDECDE ou CDCDCD para as duas últimas

(ritmo ímpar). Nos tercetos, contudo, é admitida bastante liberdade. Como é sobejamente conhecido, o soneto foi introduzido em Portugal por Francisco de Sá de Miranda depois da sua viagem a Itália, e adquiriu grande fama com Camões.

A resolução de Tiago Veiga ao escolher uma forma para seus poemas insere-se, portanto, na tradição, preferindo ele uma estrutura que irmana italianos e portugueses.

Do ponto de vista gráfico, os poemas partilham a ausência de maiúsculas mesmo depois de um ponto ou no princípio do primeiro verso. A não ser os do terceiro bloco, atribuídos a Von Riedesel, que em contrapartida não têm título, substituído por uma legenda com o nome do destinatário (não esqueçamos que se trata de «cartas em forma de soneto») e a motivação. Quanto à pontuação, a falta de vírgulas acentua a livre interpretação do leitor, que pode decidir, na sua leitura em voz alta ou silenciosa. Um exemplo evidente nos versos do primeiro soneto: «Laura». Na segunda quadra, nos dois primeiros versos — «doente um só poeta te veria | excelsa proibida a seu desejo» — o leitor pode colocar «excelsa» entre duas vírgulas, salientando um vocativo ou uma única entre «excelsa» e «proibida», atribuindo a Laura os dois adjetivos.

A maioria dos sonetos usam a mesma estrutura rítmica nas quadras (ABABCD), salvo os seis sonetos da autoria do cardeal português classificados sob o título «Bestiário de Ostia», que não têm rimas.

Quanto aos tercetos, John Addington Symonds e Johann Von Riedesel usam sempre o mesmo modelo: — EEFGGF —, enquanto Nuno da Cunha de Ataíde usa várias combinações nos dois sextetos «Vasos etruscos» e «O atelier de Bernini». Os acentos rítmicos caem principalmente na sexta e décima sílabas, tratando-se portanto de decassílabos heroicos. Os assuntos, logicamente, divergem, seja pela escolha geográfica — Toscana, Lácio, Apúlia — seja pela inspiração: epitáfio, sexteto, carta.

Mas o autor, como veremos, é único. Analisemos um soneto por cada máscara para os comparar. Escolhemos o primeiro de cada série.

John Addington Symonds consagra o seu primeiro poema a Laura, a musa de Petrarca, a protagonista do *Canzoniere* do poeta de Arezzo que lhe dedicou 263 poemas em vida e 103 depois de morta. Ainda não se sabe ao certo se Laura existiu realmente e a maioria dos críticos propende para uma dama provençal que se chamava Laure de Noves, conhecida numa igreja de Avinhão. Nas quadras, Tiago Veiga canta a beleza e a juventude de Laura moça, amenamente impúdica (I, 3-4: «impúbere ninfazinha o tornozelo | mostrando»; II, 3-4: «descalça caminhando em fantasia | por nuvens a encobrir o próprio pejo») que representa uma mulher pouco ideal face ao cânone da «senhora» medieval. Em contrapartida, Petrarca padece pelo sonho (I, 1: «ninguém te sonha») de um amor tristemente não correspondido (II, 1-2: «doente um só poeta te veria | excelsa proibida a seu desejo»). Nos tercetos é a morte, anunciada pelos sinos de Florença (Laura morreu de peste negra em Avinhão), com quatro carpideiras gemendo. No último, afinal, a ideia platónica sobrevive à morte, tornando Laura imortal, símbolo imperecível do amor, entendido como afã da alma. Interessante também sublinhar como Tiago Veiga entra no jogo de Petrarca, abrindo e fechando o soneto com dois virtuosismos vulgarizados pelo poeta toscano, mas já presentes na lírica provençal: o oiro do cabelo e o vento. O primeiro — oiro — em latim «aurum» lembra o nome da mulher amada; enquanto o vento, ou melhor, a brisa é em italiano «l'aura». Evidentemente, Tiago Veiga soube aproveitar a leitura do *Canzoniere* durante a sua primeira estadia em Gassano.

Extremamente musical, a primeira quadra é inteiramente assente nas consoantes líquidas (l e r) e nas nasais, dando uma impressão de leveza e movimentação. Fluxo acentuado pelas anástrofes que caracterizam as quadras: «impúbere ninfazinha» (I, 3); «o tornozelo | mostrando» (I, 3-4) — inversão acentuada pelo *enjambement* — e «descalça caminhando» (II, 3) em posição especular relativamente à primeira quadra.

Os tercetos têm um andamento mais regular devido, no primeiro, à descrição da morte da mulher amada, e no segundo a uma espécie de conclusão: a esse amor terreno corresponde um amor ideal, a representação do amor platónico do florentino Marsilio Ficino.

O soneto «Monstros», atribuído a Nuno da Cunha de Ataíde, pertence ao primeiro sexteto, intitulado «Vasos Etruscos». Nele o cardeal descreve, tal como nos outros poemas, as imagens representadas nos vasos, provavelmente admirados por Tiago em Tarquínia, no Museo Archeologico Nazionale, inaugurado em 1924, ou talvez em Roma no Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, aberto em 1889 e que podiam ter sido visitados por ele. A imagem, como indica o título, é hedionda: nas duas quadras, «leoas e dragões» (I, 3); «sapos | morcegos» (II, 2-3); omnipresente o artista, ou melhor, o possesso — «horrenda possessão de quem os pinta» (I, 4) — que apenas é representado no primeiro terceto «um nó de penas caudas e cabelos» (III, 1) para lhe deixar a posição principal na última estrofe onde as «almas perdidas» (IV, 1) — antecipadas em II, 1-2 «à noite de seus túmulos destapados | cadáveres vão saindo como sapos» — vagueiam no inferno, desejosas de Deus. Aquele vaso parece representar os pesadelos do pintor, retratados, talvez, para os exorcizar. Do ponto de vista estilístico, temos uma anástrofe no princípio («combatem animais», I, 1) e no final («voltejam na luxúria almas perdidas», IV, 1) e uma série de enumerações no primeiro terceto («penas caudas cabelos», 1 e «taças brincos escabelos», 3) sem usar nem assíndeto nem polissíndeto. E, no último, as almas estão «perdidas» (1) e em anáfora: «difusas» (2) e «sedentas» (3). Peculiar a similitude dos cadáveres que pulam dos sepulcros como sapos ou a sinestesia dos morcegos que desenham no ar os sons emitidos como se fossem brados.

O último poema é uma «carta em forma de soneto» do barão de Eisenbach, Johann Hermann von Riedesel, intitulado «A Johann Joachim Winckelmann, arqueólogo e historiador de arte, sobre as iniciais impressões que assaltam o viajante na Apúlia». Lembramos que

Tiago Veiga leu as cartas em italiano numa edição que lhe foi emprestada pela esposa, que vivia em Gallipoli, do futuro secretário do Partido fascista italiano Luigi Starace. Na primeira quadra, a paisagem externa é tipicamente meridional: o cão vadio que flana sob o sol do meio-dia entre catos, cascalho e lixo, num cenário desolado e mortal. Na segunda, a pobreza do povo é representada pela arca sem grão que guarda unicamente a poeira e o aroma a amêndoa e óleo santo. O povo chora contra o mar que rouba as vidas e não oferece sustento. Naquela hora, as casas estão entorpecidas enquanto um louco busca a água, se alimenta de um figo espontâneo e lambe (o louco ou o cão?) as dobras da mortalha. Uma paisagem despovoada, mísera, onde unicamente os animais: — o cão (I, 1), as abelhas (III, 1), o morcego (III, 3) — parecem sobreviver na assolação. Poucas, como nos sonetos que precedem, as figuras de estilo. Aqui, por exemplo, temos uma anáfora no último terceto.

O que, afinal, nos levará a pensar que os três sonetos e, portanto, os trinta, sejam da mesma mão e que, apesar das máscaras, Tiago Veiga não se esconda? Antes de tudo, o estilo, aparentemente isento de uma excessiva retórica que, de forma sinestética, através dos seus poemas nos oferece imagens, fotografias. Tendo em conta que, na década de 1920, a arte fotográfica — etimologicamente fotografar significa «escrever com a luz» — não tinha ainda larga difusão, Tiago Veiga tira fotografias instantâneas, do mesmo tamanho (o soneto) para ilustrar a sua segunda viagem a Itália. As solicitações artísticas recebidas em Itália incitam Tiago Veiga a deixar o seu próprio testemunho, ele decide escrever sonetos porque o poema, como a fotografia, «*répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement*», como escrevia Roland Barthes (Barthes 1980, 15). A leitura da fotografia, tal como da poesia, pode ser objetiva ou subjetiva. O semiólogo francês fazia a distinção entre uma leitura analítica que ia ao encontro das intenções do fotógrafo (o *studium*); enquanto o *punctum* é representado pelo elemento que pica, que espeta, que desassosse-

ga, que não deixa indiferente o espectador. Em cada soneto de Tiago Veiga temos pelo menos um *punctum*, um elemento dissonante, ~~sejam eles~~ «as carpideiras» em Laura, «a negra tinta» que descora dos vasos aos homens, todos monstros ou a «mortalha» lambida pelo louco? Pelo cão?

Tiago Veiga, poeta ambulante, preserva uma memória. Recorre ao soneto, à tradição, a uma moldura fixa para prolongar o alcance do olhar: objetos remotos no tempo e no espaço tornam-se próximos. Os seus instantâneos cativantes revelam emoções e cristalizam um equilíbrio composto entre as quadras descritivas e os tercetos raciocinantes.

Bem diferente da atitude de Mário Cláudio que, nos poemas reunidos no recente volume *Doze Mapas* (Cláudio 2019), evita a prisão metafórica do soneto por ele emblematicamente nunca usado ao longo dos seus cinquenta anos de poesia.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINO, Sant'. 2018. *Commenti alla Gesi*. Milão: Bompiani.
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil.
- CLÁUDIO, Mário. 2005. *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*. Lisboa: Asa.
- CLÁUDIO, Mário. 2011. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- CLÁUDIO, Mário, 2019. *Doze Mapas*. Poesia reunida 1969-2019. Lisboa: Glaciar.
- JÁCOME, Afrânio. 2020. «O inquisidor como político: o cardeal D. Nuno da Cunha de Ataíde, ministro do despacho Universal de D. João V (1707-1721)». In *Contraponto*. Revista de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI (jan./jun.): 261-289.
- MONTALE, Eugenio. 1984. *Tutte le poesie*. Milão: Mondadori.
- UNGARETTI, Giuseppe. 1969. *Vita d'un uomo*. Tutte le poesie. Milão: Mondadori.

Tiago Manuel O’Heary dos Anjos nasceu no Irajá, Rio de Janeiro, a 15 de novembro de 1900. Alimentou ao longo de toda a vida a ideia de ter nascido no Alto Minho, em Paredes de Coura. Seria, contudo, na Casa dos Anjos, em Venade, que viria a suicidar-se a 7 de agosto de 1988. Adotou o nome de Tiago Veiga em 1917.

Poeta do elogio do anonimato, dividido entre o mundo rural das grandes paisagens e a vocação do mundanismo cosmopolita, Tiago Veiga conheceu figuras como Fernando Pessoa – com quem se relacionava apenas em língua inglesa –, Teixeira de Pascoaes, Jean Cocteau, Benedetto Croce, entre tantas outras personalidades do mundo artístico do século XX.

Atreito a publicações, são de destacar as seguintes obras, dadas à estampa postumamente: *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga* (2005); *Gondelim* (2008); *Do Espelho de Vénus* (2010); *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos* (2016); *Responso de Balbininha, Algebrista de Venade* (2019).

José Vieira é professor na Universidade de Pádua, investigador do Grupo 1 – Literatura e Cultura Portuguesa – do CLEPUL, Universidade de Lisboa, e crítico literário.

Tem publicado livros e artigos sobre literatura portuguesa moderna e contemporânea, com especial incidência nas obras de Mário Cláudio, Tiago Veiga, José Saramago e Agustina Bessa-Luís.

Em 2020, publicou, em Portugal, com Celeste Natário, *Trilogia do Belo. Nos 50 Anos de Vida Literária de Mário Cláudio*, e, em 2023, em Itália, com Barbara Gori, *Estudos Para Mário Cláudio*. Prefaciou, em 2019, o *Responso de Balbininba, Algebrista de Venade*, de Tiago Veiga, e em 2021 *Embora Eu Seja Um Velho Errante*, de Mário Cláudio. Na Tinta da China, publicou, com Carlos Nogueira, *Viagem a José Saramago. Ensaios* (2024).

TERESA VEIGA:
LUZ E MISTÉRIO NA FICÇÃO
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
FOI COMPOSTO EM CARACTERES HOEFLER TEXT
E IMPRESSO NA **EUOPRESS**, SOBRE
PAPEL CORAL BOOK DE **80 G**,
NO MÊS DE SETEMBRO
DE 2024.

