



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE FRASSON FUSCO

**ANATOMIA DA FLORA POÉTICA DECADENTISTA-
SIMBOLISTA PORTUGUESA E A ANIMA VEGETAL DE
CAMILO PESSANHA**

Londrina
2026

FELIPE FRASSON FUSCO

**ANATOMIA DA FLORA POÉTICA DECADENTISTA-
SIMBOLISTA PORTUGUESA E A ANIMA VEGETAL DE
CAMILO PESSANHA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Telma Maciel da Silva.

Londrina
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

F993a Fusco, Felipe Frasson.

Anatomia da flora poética decadentista-simbolista portuguesa e a alma vegetal de Camilo Pessanha / Felipe Frasson Fusco. - Londrina, 2026.
330 f. : il.

Orientador: Telma Maciel da Silva.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

Inclui bibliografia.

1. Poesia - Tese. 2. Flora - Tese. 3. Lugar-comum - Tese. 4. Simbolismo - Tese. I. Silva, Telma Maciel da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

FELIPE FRASSON FUSCO

**ANATOMIA DA FLORA POÉTICA DECADENTISTA-
SIMBOLISTA PORTUGUESA E A ANIMA VEGETAL DE
CAMILO PESSANHA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Álvaro Santos Simões Júnior
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Filho – UNESP

Prof^ª. Dr^ª. Izabela Guimarães Guerra Leal
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 24 de março de 2026.

MEMÓRIA

A` MINHA AVÓ JOANA

“Alma minha gentil, que te partiste”

(Camões)

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Almir, à minha mãe, Margareti, e ao meu irmão, Danilo, por tudo e ainda mais.

À minha orientadora, Telma, por muito além do que posso colocar em palavras: porque acreditou em mim desde o início; porque me incentivou na pesquisa e na discussão literária; porque tanto ampliou os horizontes para meu amadurecimento acadêmico; porque me apoiou nas dificuldades da jornada humana; porque hoje é minha melhor amiga.

Aos meus bons amigos Douglas, Vinícius, Danilo, Wesley, Kawane, João, Matheus, Bruno, Ana Renata, Ana Júlia e tantos outros pelo companheirismo e pelo apoio, tanto na ventura quanto no infausto.

A todas as professoras e professores que fizeram parte de minha trajetória enquanto estudioso da minha paixão, a Literatura: Geisa, Márcia, Reinaldo, Maria Carolina, Frederico, Silvio, Regina, Renato, Bárbara, Suely, Laura, Marta, Valci, Jorge, Gabriela, Cláudia, João, Almir, Gustavo...

À professora Maria Helena Jacinto Santana, que supervisionou o período de estágio doutoral sanduíche na Universidade de Coimbra, que contribuiu com minha pesquisa, que me recebeu com muita disposição e interesse e, com isso, possibilitou que a tese atingisse as configurações que hoje possui. Ao Diego e à Amanda, por serem minha segunda família temporária, por tanto me auxiliarem com as ansiedades desse processo e pelas maravilhosas amizades que me proporcionaram. Ao Thales, ao Rodrigo, ao Eduardo, ao Hamada-san e à Maria pela amizade e convivência tão felizes nesse período. Por fim, a todos os funcionários e funcionárias da Universidade de Coimbra, em especial das bibliotecas e cantinas, pela recepção hospitaleira, atenta e bem-disposta que me proviram.

Ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela bolsa com que fui agraciado durante a realização deste trabalho enquanto Dissertação de Mestrado.

À CAPES pela bolsa com que fui agraciado durante a realização deste trabalho enquanto Tese de Doutorado, bem como pela bolsa não-concomitante que sustentou o período de estágio doutoral-sanduíche na Universidade de Coimbra, sem as quais este trabalho definitivamente não teria a configuração que afinal teve.

RESUMO

FUSCO, Felipe Frasson. **Anatomia da flora poética decadentista-simbolista portuguesa e a alma vegetal de Camilo Pessanha**. 2026. 330 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

A presente tese rastreia a presença vegetal na poesia portuguesa finissecular. Tal percurso divide-se em duas partes. Na primeira, tomando por *corpus* as obras listadas por Pereira (1975) como pertencentes ao decadentismo-simbolismo português a que obtive acesso, recenseio as metáforas, comparações e personificações mais repetidas entre autores e obras diversas, demarcadas nas respectivas subdivisões do texto. Essas figuras fitotípicas apresentam escassas diferenças (apontadas quando é o caso). Disso se concluiu que, em geral, a flora é representada por um discurso altamente convencional no contexto em causa, fenômeno previsto por Frye (2013) e aproximável dos conceitos de *topos* (Curtius, 1979), lugar-comum e clichê (Riffaterre, 1973). Além de alguns temas esparsos, a representação do espaço, do tempo e da mulher compõem núcleos em torno dos quais esses tropos se estruturam. Em um segundo momento, defendo que Camilo Pessanha (1867-1926) se apropria de uma parcela dessas convenções – sobretudo, aquelas que mesclam a representação do espaço e da mulher à flora – emancipando-as linguisticamente e epistemologicamente, contudo. Para além dos clichês, portanto. Assim, na segunda parte, recorta-se do *corpus* inicial o volume único de poemas de Pessanha, *Clepsidra*, em diálogo com sua edição crítica estabelecida por Franchetti (1994b), se lhe acrescentando ainda a correspondência pessoal (Pires, 2012) e prosas dispersas (Pires, 1992). Partindo, então, da Psicologia Arquetípica proposta por Jung (2014, 2013a, 2013b, 2013c), analiso a manifestação de um par arquetípico na escrita de Pessanha, a constelação Animus-Anima, em que, se o primeiro dá forma à abstração intelectual e individualista, o segundo manifesta a corporeidade pulsional e indistinta. Sendo a Anima representada frequentemente em figuras femininas e ligadas à vida vegetal, aponto o interesse do poeta nesse âmbito da psique, tanto na produção em prosa quanto na poesia. Tal interesse avulta tanto na escolha de temas em cima dos quais Pessanha escreve quanto em um esforço sintático e semântico por lhes conferir sua ambiguidade essencial, desfigurando as convenções vegetação-mulher anteriormente afirmadas e elaborando um fazer poético inovador.

Palavras-chave: Simbolismo-Decadentismo Português; Flora; Convenção; Camilo Pessanha; Anima.

ABSTRACT

FUSCO, Felipe Frasson. **Anatomy of the portuguese decadent-symbolist poetic flora and Camilo Pessanha's vegetal anima**. 2026. 330 f. Thesis (Doctor Degree in Letras) – State University of Londrina, Londrina, 2026.

The current thesis tracks the plant presence in the Portuguese *fin-de-siècle* poetry. Such pathway is separated in between two parts. In the first one, utilizing the works characterized by Pereira (1975) as belonging to the decadent-symbolist movement in Portugal to which I had access, I list the most common metaphors, comparisons and personifications present in different works and authors, as shown in their respective subsections along the study. These fitotypical figures present little differences (demonstrated whenever necessary). This derives the conclusion that, in most cases, the flora is represented resorting to a highly conventional discourse, a phenomenon foreseen by Frye (2013) and relatable the concepts of *topos* (Curtius, 1979), common-place and *cliché* (Riffaterre, 1973). Besides a few sparse subjects, the main axes on which such tropes structure themselves are the representation of space, of time and of woman. In the second stage, I aim to demonstrate that Camilo Pessanha (1867-1926) appropriates some of these conventions – mostly, those which mix the spatial and feminine representation to plants – linguistically and epistemologically expanding them, however. Beyond the *cliché*, therefore. Therefore, at the second chapter, the focus shifts entirely to Camilo Pessanha's *Clepsidra*, along with Franchetti's (1994b) critical edition, furthermore embracing his personal epistolary (Pires, 2012) and sparse prose (Pires, 1992). Relying, then, on Jung's (2014, 2013a, 2013b, 2013c) Archetypical Psychology, I analyze, on Pessanha's writing, the presence of the archetype pair Animus-Anima, a pair whose first party embodies the intellectual individualist abstraction in opposition to the pulsional indistinct corporeity. Considering that the Anima's representation frequently takes the shape of womanly figures related to the plant life, I point out the poet's interest in this psychical instance, both in his prose and his poetry. Such an interest matters not only on the choice of themes in Pessanha's writing, but also in a syntactic and semantical effort to delegate them their essential ambiguity, deconstructing the aforementioned woman-plant conventions and stablishing an innovative poetry.

Key-words: Portuguese Symbolism-Decadentism; Flora; Convention; Camilo Pessanha; Anima.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 2 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 3 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 4 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 5 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 6 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, 1895	206
Figura 7 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, agosto de 1891 (excertos)	239
Figura 8 –	Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, agosto de 1891 (excertos)	239

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMDT	ALMEIDA, Manuel Duarte de. <i>Terra e azul. Poesias</i> . [1933, póstuma]
BFV	BASTOS, Francisco. <i>Versos</i> . [1898, póstuma]
BJJ	BRANDÃO, Júlio. <i>O jardim da morte</i> . [1898]
BJL	BRANDÃO, Júlio. <i>O livro de Aglaïs</i> . [1892]
BJS	BRANDÃO, Júlio. <i>Saudades</i> . [1893]
CAOE	CASTRO, Alberto Osório de. <i>Exiladas</i> . [1895]
CDJJ	CASTRO, D. João de. <i>Jesus</i> . [1894]
CDJM	CASTRO, D. João de. <i>O morgadinho</i> . [1892]
CECA	CASTRO, Eugénio de. <i>Canções d'abril</i> (Primeiros versos). [1884]
CEC	CASTRO, Eugénio de. <i>Constança</i> . [1900]
CEDC	CASTRO, Eugénio de. <i>Depois da ceifa</i> . [1901]
CEH	CASTRO, Eugénio de. <i>Horas</i> . [1891]
CEI	CASTRO, Eugénio de. <i>Interlúnio</i> . [1894]
CEJ	CASTRO, Eugénio de. <i>Jesus de Nazareth</i> (Poemeto). [1885]
CEN	CASTRO, Eugénio de. <i>A nereide de Harlem</i> . [1896]
CEO	CASTRO, Eugénio de. <i>Oaristos</i> . [1900]
CESa	CASTRO, Eugénio de. <i>Sagramor</i> . [1895]
CESO	CASTRO, Eugénio de. <i>Salomé e outros poemas</i> . [1895]
CESC	CASTRO, Eugénio de. <i>Saudades do céu</i> . [1899]
CESi	CASTRO, Eugénio de. <i>Silva</i> . [1894]
CESQ	CASTRO, Eugénio de. <i>A sombra do quadrante</i> . [1906]
CET	CASTRO, Eugénio de. <i>Tirésias</i> . [1895]
CAA	CONCEIÇÃO, Alexandre da. <i>Alvoradas</i> . [1866]
CAO	CONCEIÇÃO, Alexandre da. <i>Outonais</i> . [1891, póstuma]
DJN	DANTAS, Júlio. <i>Nada</i> . [1897]
DJFe	DURO, José. <i>Fel</i> . [1898]
DJFI	DURO, José. <i>Flores</i> . [1896]
FAI	FEIJÓ, António. <i>A ilha dos amores; Auto do meu afeto; Alma triste</i> . [1897]
FAJ	FEIJÓ, António. <i>À janela do Ocidente</i> . [1885]
FAB	FEIJÓ, António. <i>Bailatas</i> . [1907]
FAL	FEIJÓ, António. <i>Líricas e bucólicas</i> . [1884]
FAN	FEIJÓ, António. <i>Novas bailatas</i> . [1926, póstuma]

FAS	FEIJÓ, António. <i>Sol de inverno</i> . [1922, póstuma]
FAT	FEIJÓ, António. <i>Transfigurações</i> . [1882]
FAV	FOGAÇA, António. <i>Versos da mocidade</i> . [1887]
GMSC	GAIO, Manuel da Silva. <i>Canções do Mondego</i> . [1891]
GMSM	GAIO, Manuel da Silva. <i>O mundo vive d'illusão</i> . [1896]
GMSP	GAIO, Manuel da Silva. <i>Primeiras rimas</i> . [1887]
GMST	GAIO, Manuel da Silva. <i>As três ironias</i> . [1897]
GAM	GIL, Augusto. <i>Musa cérula</i> . [1894]
GAV	GIL, Augusto. <i>Versos</i> . [1898]
JGM	JUNQUEIRO, Guerra. <i>A morte de D. João</i> . [1874]
JGS	JUNQUEIRO, Guerra. <i>Os simples</i> . [1892]
JGV	JUNQUEIRO, Guerra. <i>Vibrações líricas</i> . [1929, póstuma]
LGC	LEAL, Gomes. <i>Claridades do sul</i> . [1875]
LGF	LEAL, Gomes. <i>Fim de um mundo</i> (sátiras modernas). [1899]
LGM	LEAL, Gomes. <i>A mulher de luto: processo ruidoso e singular</i> . [1902]
LJD	LÚCIO, João. <i>Descendo</i> . [1901]
LJF	LACERDA, José de. <i>Flor de pântano</i> . [1891]
MRA	MESQUITA, Roberto de. <i>Almas cativas e poemas dispersos</i> . [1931, póstuma]
NAD	NOBRE, António. <i>Despedidas – 1895-1899</i> . [1902, póstuma]
NAP	NOBRE, António. <i>Primeiros versos</i> (1882-1889). [1921, póstuma]
NAS	NOBRE, António. <i>Só</i> . [1892]
OAP	OLIVEIRA, Alberto de. <i>Poesias – 1889-1891</i> . [1891]
OSAA	OLIVEIRA-SOARES, António de. <i>Azul</i> . [1890]
PCC	PESSANHA, Camilo. <i>Clepsidra</i> . [1920]
PTE	PASCOAIS, Teixeira. <i>Embriões</i> . [1895]
PTB	PASCOAIS, Teixeira. <i>Belo</i> . [1897]
PTM	PASCOAIS, Teixeira. <i>À minha alma</i> . [1898]
PTS	PASCOAIS, Teixeira. <i>Sempre</i> . [1898]
PTT	PASCOAIS, Teixeira. <i>Terra proibida</i> . [1899]
QAO	QUENTAL, Antero de. <i>Odes modernas</i> . [1865]
QAS	QUENTAL, Antero de. <i>Sonetos completos</i> . [1886]
REN	RIMBÓ, Estephânio. <i>Nós todos</i> . [1892]
VCC	VERDE, Cesário. <i>Cânticos do realismo</i> . [1887, póstuma]
VHA	VASCONCELLOS, Henrique de. <i>Amor perfeito</i> . [1895]

VHE	VASCONCELLOS, Henrique de. <i>Os esotéricos</i> . [1894]
VHF	VASCONCELLOS, Henrique de. <i>Flores cinzentas</i> . [1893]
VHH	VASCONCELLOS, Henrique de. <i>A harpa de vanádio</i> . [1895]
VALN	VIEIRA, Afonso Lopes. <i>Náufrago</i> . [1898]
VALPa	VIEIRA, Afonso Lopes. <i>Para quê?</i> [1897]
VALPo	VIEIRA, Afonso Lopes. <i>O poeta saudade</i> . [1901]

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: RUANDO JÚNIOR A QUEM LÊ.....	14
	 PARTE I – ANATOMIA DA FLORA POÉTICA	
	DECADENTISTA-SIMBOLISTA PORTUGUESA	31
1	Vegetação e Temas Isolados.....	31
1.1	Fausto	31
1.2	Personificação/projeção	38
1.3	Transcendência	48
1.4	Alegoria.....	57
1.5	Poesia	64
1.6	Corpo e vestimenta masculinas.....	67
1.7	Vermelho.....	75
1.8	Firmamento	79
2	Vegetação e espaço	84
2.1	Ameno.....	84
2.2	Horrendo	91
2.3	Religioso	102
2.4	Rural-nacional.....	107
2.5	Exótico e fantástico.....	112
3	Vegetação e tempo.....	118
3.1	Estações.....	119
3.2	Renovação cíclica	127
3.3	Natividade e morte	133
3.4	Efemeridade	143
4	Vegetação e mulher	147
4.1	Corpo genericamente considerado	147
4.2	Morte da mulher.....	158
4.3	Vestimenta feminina	162
4.4	Cabelos.....	164
4.5	Olhos e rosto	168
4.6	Boca	172
4.7	Braços, mãos e dedos	177

4.8	Outras partes do corpo feminino.....	180
4.9	Pureza.....	182
4.10	Amor	187
4.11	Negativamente	194
4.12	Vocativos	197
 PARTE II – A ANIMA VEGETAL DE CAMILO PESSANHA.....		201
1	Devaneios sobre a natureza do poético. a anima e o animus	209
2	Dos ideais caídos às comoções violentas.....	222
3	As coisas que subsistem ao magistrado.....	227
3.1	Uma poética (do) inconsciente.....	227
3.2	Dois estudos de caso: “Vida” e “Primavera no minho”.....	238
4	Camilo Pessanha, poeta moderno à procura de alma	247
4.1	Debaixo do sol rútilo: derrocada do animus solar	247
4.2	A anima vegetal	266
 CONSIDERAÇÕES FINAIS		289
 REFERÊNCIAS.....		303
 APÊNDICES		319
APÊNDICE A – Relação dos vocativos femininos vegetais segundo		
autor-obra.....		320
 ANEXOS.....		327
ANEXO A – Poema “Vida”		328
ANEXO B – Manuscrito do poema “Vida”		329

INTRODUÇÃO: RUANDO JÚNIOR A QUEM LÊ

“[...] pode acontecer as cousas ditas ao princípio serem pouco proveitosas ou muito notas, ou sem gosto para serem lidas; quanto mais que sempre ouvi dizer que os pecados mais graves se haviam primeiro de confessar aos confessores, e as melhores razões se haviam de dizer primeiro quando leiam algumas lições, e que quando se haviam de pedir algumas cousas, as mais necessárias haviam de ser as primeiras”

Garcia da Orta (1895, v. 1, p. 23), *Colóquios dos simples e drogas da Índia*.

“Sim, mas podes inferir que isso é *actum agere*, uma obra desnecessária, *cramben bis cocta apponere* [servir um repolho cozido duas vezes], a mesma coisa, de novo e de novo com outras palavras. Qual o propósito? *Nada será omitido do que puder ser dito*, assim pensava Luciano sobre o tema. [...] Se aquela severa sentença de Sinésio for verdadeira, *É uma maior ofensa roubar os trabalhos dos mortos que suas roupas*, o que será da maioria dos escritores?”

Robert Burton (2011, p. 62), *A anatomia da melancolia*.

“De que espécie de *Rosa* se trata aqui? Decerto que em tal não pensou Camões”

Conde de Ficalho (1880, p. 26), *Flora d’Os Lusíadas*.

Para que se compreenda o presente trabalho, é necessário contextualizá-lo dentro de seu desenvolvimento. No ano de 2023, apresentava-se uma dissertação de Mestrado para o exame de qualificação. Nela, o presente autor propunha uma leitura da obra do poeta simbolista português Camilo Pessanha. O *corpus* era constituído pela única coletânea de poemas publicada em vida do poeta, *Clepsidra* (acompanhada das variantes que os poemas conheceram entre suas publicações em jornais e autógrafos de circulação restrita), pelo epistolário remanescente do autor e, ainda, por um texto de crítica literária escrita por ele, uma resenha às *Flores de coral* de Alberto Osório de Castro, seu amigo pessoal e um dos principais correspondentes. À altura da dissertação, a leitura desse relativamente breve conjunto de textos se pautava em uma abordagem dentro da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, linha epistemológica que fora integrada à Teoria Literária por meio de uma interlocução com alguns pressupostos e conceitos mobilizados por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica*. O objetivo dessa análise, então, era demonstrar como Pessanha buscava aquilo que a psique de todos os seres humanos busca, segundo Jung: o equilíbrio. Não se tratando de algum estudo biográfico, analisei a obra do poeta encontrando, nela, manifestações dos arquétipos junguianos Anima e Animus; manifestações problemáticas, pois, como é da essência do arquétipo, Pessanha os apresenta de forma ambígua, pelo recurso a estruturas linguisticamente complexas. Portanto, o poeta não faz apenas seu

esforço por atingir uma equanimidade entre os opostos da psique, aquilo que toda a humanidade teria passado séculos tentando na jornada da individuação, mas o faz de uma maneira intrinsecamente literária.

Essa proposta atingiu êxito à medida em que o estudo foi indicado, e posteriormente aprovado, para Doutorado direto sem defesa, tornando-se componente desta tese. Ocorre, contudo, que o *corpus* não competia para o nível atual; era necessário expandir a visão de alguma forma. Ora, o estudo sobre Pessanha enfatizava a presença da Anima, um arquétipo associado por Jung a aspectos específicos da psique – a passividade, a corporeidade, a emoção etc. – e manifestado geralmente sobre ícones femininos. O poeta coloca em cena esse arquétipo, porém, acentuou-se também a manifestação dos valores da Anima no *corpus* ligados sobremaneira à vegetação, tanto em mais de uma carta em que se fala sobre os efeitos positivos das plantas (medicinais ou não) quanto nos poemas. Em especial, o díptico iniciado pelo soneto “Desce em folhedos tenros a colina” demonstra esse elo imagético ao nível mais alto; poder-se-ia dizer que toda a dissertação de Mestrado fora um esforço para ler esses breves vinte e oito versos na sua complexidade e riqueza literariamente incomensuráveis.

No parecer que elevou o nível do trabalho, a Prof.^a Dr.^a Izabela Leal acentuara a pregnância deste tema: a simbiose simbólica entre a imagética da mulher e a imagética da flora. Com efeito, esse aspecto é pouco explorado nas leituras existentes sobre Pessanha. Enxergando nesse ponto um potencial para desenvolvimento maior, a tese foi redirecionada, sem, é claro, abandonar a leitura de Pessanha, agora realocada. Procurei, nos autores conterrâneos e contemporâneos ao poeta simbolista (para evitar abordagens comparatistas que se perderiam na recontextualização de autores espacial e/ou cronologicamente muito distintas), alguma correspondência nessa representação discursivamente rica da Anima enquanto mulher-planta. Sem muito sucesso: a investigação confirmou a cada passo o lugar de eminente relevo dado pela fortuna crítica à poesia de Pessanha acima daquela de seus contemporâneos. Os escritores mais conhecidos desse contexto e acessíveis no Brasil são António Nobre e Eugénio de Castro.

Ora, diferentemente de Nobre, Castro apresentava algum grau de refinamento do tema em passagens isoladas de *Silva* ou dos *Oaristos*, por exemplo. Foi com esse indício que, quando propus um período de estágio doutoral sanduíche (PDSE) a ser fomentado pela CAPES entre finais de 2024 e início de 2025, a pesquisa contou com uma ida à Universidade de Coimbra para acessar o espólio epistolar daquele que é considerado o iniciador do Simbolismo em Portugal. Conhecer a correspondência do autor dos *Oaristos* talvez acusasse intersecções com o que fora estudado na correspondência de Pessanha (o interesse nos temas vegetais, a noção

de cura e assuntos correlatos a eles atribuídos pelo autor, e mesmo certa concepção acerca do fazer poético). No entanto, a maciça correspondência cuidadosamente preservada pela Biblioteca Geral da UC é predominantemente composta de correspondência passiva e, após a leitura de uma parcela selecionada dentro desse acervo de mais de mil itens – correspondência entre escritores, a mais sujeita a apresentar os temas em foco – não foram encontrados dados interessantes à pesquisa aqui pretendida. O que não nega, diga-se de passagem, a pertinência desse arquivo para outros estudos direcionados a tão prolífico escritor.

Entre janeiro e abril de 2025, buscou-se cumprir o segundo objetivo do projeto apresentado à CAPES: a leitura de outras obras do fim de século português, baseada na bibliografia elencada por José Carlos Seabra Pereira (1975) em *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, obra de referência para o assunto, mesmo passados 50 anos de sua publicação. Se, antes da ida a Portugal, eu conhecia poemas de Pessanha, Nobre e Castro, de outros autores não sabendo mais do que o nome, o estágio doutoral sanduíche propiciado pela CAPES permitiu acesso a uma bibliografia vultuosamente maior. Li obras de Francisco Bastos, D. João de Castro, António Feijó, António Fogaça, Augusto Gil, Henrique de Vasconcelos e outros, que muito expandiram a visão de conjunto sobre o último quartel do século XIX e primeira década do século XX em Portugal.

Foi combinada, então, essa abertura propiciada pela estadia em Coimbra com o apontamento indicado no parecer de mudança de nível do Mestrado. Isto é, propôs-se o seguinte questionamento: como a representação da mulher-planta em Pessanha difere daquela em seus contemporâneos? Um problema, contudo, permanecia, à medida em que as manifestações desse tema entre os vários autores apontados eram esporádicas e limitadas a uma predicação metafórica por vezes estereotipada. Portanto, coube subordinar o primeiro questionamento a este: qual é, em geral, a função das plantas no discurso poético do *fin-de-siècle* português? Não encontrando bibliografia detida acerca desse problema, se me afigurou interessante recensear suas principais manifestações. Dessa forma, a tese chegou ao estado atual.

A presente tese defende duas proposições, cada qual em uma das duas partes respectivas. Primeiramente, que, salvo em pontuais e descontínuas exceções, a flora ocupa uma posição marginal na poesia portuguesa do último quartel do século XIX. Essa marginalidade se daria de diferentes maneiras: seja na escassez de poemas cujo objeto seja uma planta, seja na imensa amplitude de assuntos diferentes a que os símbolos florais possam servir, seja na decorrente ausência de um sentido estável para os vegetais. Dessa forma, a parte I busca oferecer um panorama da multiplicidade de aplicações dos elementos da flora no discurso poético em foco.

Ela é subdividida nos vários assuntos e figuras encontradas, conquanto fossem partilhadas por pelo menos dois autores diferentes para poder se pensar em uma convenção, e às microdivisões precedem macrodivisões – as seções “Espaço”, “Tempo” e “Mulher” – organizadas de acordo com os temas de maior recorrência. Uma vez que alguns não partilham um centro semântico generalizado, foram por consequência agrupados como “Temas isolados”, englobando, ainda, certos usos assistemáticos de figuras (personificações, alegorias etc.). Seja destacado, contudo, que tais divisões são feitas com fins meramente epistemológicos; na prática, as metáforas, metonímias, comparações, personificações e composições de espaço vegetais demonstram na maioria dos casos um hibridismo temático, amalgamando vários dos aspectos apontados em outras alturas da tese. Parte desse fato o volume de apontamentos anafóricos e catafóricos relativos a outras subseções do texto, inseridos em notas de fim de página, com o intuito de amenizar o excesso de parênteses causado pelas citações e tornar mais corrente a leitura, valendo-se das expressões *supra* e *infra*, respectivamente.

A segunda proposição defendida por essa tese é: Camilo Pessanha elabora a vegetação com maior refinamento linguístico que seus contemporâneos, quando constelada com a representação feminina e/ou espacial. Isso, espera-se, será comprovado na análise profunda que realizaremos de Pessanha na parte II do trabalho. Não considero possível essa modalidade de análise (leitura cerrada, *close reading*) nos demais autores justamente pela superficialidade que, defendendo, caracteriza neles a escrita em torno da vegetação. Em oposição à abrangente moldura teórica capaz de mapear os sentidos da flora finissecular apresentado em I, o trabalho se vale da já referida interpretação literária da linha psicológica junguiana para a parte II. Dessa forma, pode-se afirmar que a primeira parte configura um panorama, enquanto a segunda realiza um recorte dentro desse panorama e o analisa microscopicamente. Daí derivam algumas distâncias entre ambas.

Não é possível compreender a forma como Pessanha altera as convenções florais da literatura contemporânea sua isolando-a das demais componentes do poema e, em um plano mais amplo, dissociando-a de uma constelação temática que abunda em seu *corpus* escrito (a oposição Anima e Animus, segundo a proposta deste estudo). Subtrair os elementos vegetais de sua poesia para a análise, como o fez Oliveira (1979, p. 36-41) na seção “Imagens das flores / Imagens sensuais” de seu estudo sobre Pessanha, seria um procedimento demasiado estruturalista que fecha os olhos para a interdependência em relação a outros fatores presentes nesse discurso poético; exemplifique-o o fato do soneto mais importante desse autor para esta tese, “Desce em folhedos tenros a colina”, em que a vegetação tem papel preponderante, ser

apenas o primeiro de um díptico no qual o segundo não apresenta absolutamente nenhuma menção a plantas. Excluir-se-ia o segundo da análise, por essa razão? Isso feriria a hermenêutica do primeiro e, ampliando o mesmo raciocínio, não há como ver a vegetação na restante poesia de Pessanha alienando-a de um conjunto de interesses simbólicas do qual ela faz parte. Disso deriva o aspecto aparentemente desconexo de certos objetos de atenção presentes na análise sobre o poeta da *Clepsidra*, os quais, contudo, obedecem a uma necessidade (e, ressaltado, provém de uma trajetória) epistemológica próprias. A tese de que Pessanha elabora mais cuidadosamente o tema vegetal não pode ser levada à radicalidade: emancipador literário da flora em relação aos seus contemporâneos, a planta ainda não atinge nele o status de um objeto literário completamente autônomo, o que quer que essa autonomia significasse. Ela participa dos interesses maiores de sua produção literária, mas em posição de igualdade em relação a outras componentes simbólicas, como a desconstrução de categorias de percepção e entendimento (Mátar Neto, 1996), a nostalgia e a melancolia (Franchetti, 2001), a metapoesia (Leal, 2007) ou a negação (Matangrano, 2019). Sobretudo, a conjugação entre a temática da mulher e a da vegetação envoltória mostram em Pessanha um pilar fundamental e pouco explorado por seus exegetas até o momento. Observar-se-á nesse íterim um intenso embate entre essa intersecção temática e a imagem da luz solar¹, razão pela qual será concedido também largo espaço para o desenvolvimento desta, sem o qual aquela não possui sentido.

Como afirmado, o *corpus* fora reformulado desde o Mestrado, ora compondo-se, portanto, de todas as obras do gênero poesia constantes na relação de Pereira (1975, p. 470-474) de volumes relativos ao Decadentismo e Simbolismo português a que obtive acesso – um total de 72 obras – acrescidos da correspondência e dos dispersos de Camilo Pessanha (organizados por Daniel Pires). Note-se que a *Clepsidra*, livro de poemas de Pessanha, consta na relação de Pereira. As obras foram consultadas presencialmente nas bibliotecas Geral e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, bem como nas Central e Setorial do CLCH da Universidade Estadual de Londrina. As obras digitalizadas e disponíveis em domínio público foram acessadas sobretudo no site da Biblioteca Nacional de Portugal² e na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos da UFSC³, fontes bibliográficas indispensáveis para os Estudos Literários quando voltados aos séculos pretéritos, e algumas poucas através da plataforma Google Books. Na ausência da edição exata utilizada por Pereira, busquei aquela

¹ Tratada por Gomes (1977), inclusive com referencial teórico junguiano, contudo, a partir de uma leitura bastante datada face aos estudos de Psicologia Analítica atuais.

² Endereço eletrônico: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/>.

³ Endereço eletrônico: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/>.

que mais equivalesse. Chamo atenção, nesse sentido, para o fato de eu não ter obtido acesso aos dispersos de Fogaça (apenas aos *Versos da mocidade*) e para a substituição das *Obras completas* de Cesário Verde pela edição recente, digitalizada e disponível no site da Imprensa Nacional-Casa da Moeda⁴, intitulada *Cânticos do realismo*, cujas principais diferenças não incidem sobre os poemas em si.

Foram excluídas as prosas e traduções (como o *Cancioneiro chinês* de António Feijó e as traduções clássicas de Eugénio de Castro). O critério para o entendimento de determinada obra como “poesia” em um período paradoxalmente marcado pela entronização da lírica (Pereira, 1975) e pela confluência entre artes distintas (Aguiar e Silva, 2020; Balakian, 2000) perpassou também outros fatores, sobretudo a autodeterminação da obra e a presença ou ausência de marcadores específicos para outros gêneros. Por exemplo: o *Jesus de Nazareth*, de Eugénio de Castro, embora possua falas alternadas de personagens identificadas pelo nome dentro do corpo do texto, se autodenomina “poemeto” na folha de rosto e não é dividido em atos, tampouco apresenta a lista de personagens prévia à abertura, sendo anexado ao *corpus* por essas razões, diferentemente de *Pátria*, de Guerra Junqueiro, que conta com um catálogo de atores e cenas. Adaptei a ortografia em casos nos quais não houvesse interferência sonora, preservando um fator importante para a leitura da poesia simbolista e buscando respeitar a prosódia do português europeu, lembrando outra vez o *locus* de nascimento deste trabalho. Assim, substituíram-se, por exemplo, os “lyrios” por “lírios”, enquanto “cousas” manteve inalterado e acrescentei os acentos gramaticais ausentes quando, ao meu ver, não configurasse violação a qualquer licença poética.

Na lista de siglas utilizadas no trabalho, segue em colchetes, após o nome da obra, a respectiva data de sua primeira publicação ou daquela que lhe equivaleria (como *O livro de Cesário Verde*, publicado por Silva Pinto em 1887, título diferente àquele da recolha de poemas de Cesário empregada aqui, *Cânticos do realismo*). As siglas foram elaboradas de acordo com as iniciais das referências bibliográficas ao fim do trabalho, omitindo artigos de títulos. Assim, por exemplo, *O jardim da morte* de Júlio Brandão – Brandão, Júlio, jardim – é identificado pela sigla BJJ. Dos livros que pude acessar da relação de Pereira, o mais antigo são as *Odes modernas*, de 1865, enquanto o mais recente seria *Terra e azul*, de Manuel Duarte de Almeida, publicado em 1933. Sendo essa obra uma reunião póstuma, e particularmente tardia, posto que o autor falecera em 1914, a distância entre as publicações esparsas e o volume que as reúne

⁴ Disponível em: https://impresanacional.pt/?w3n_livros_pdf=canticos-do-realismo. Acesso em 07 jan. 2026.

indica menos os limites cronológicos da lista de Pereira que um histórico editorial conturbado. Entre as obras editadas em vida dos respectivos autores, o destaque recai entre *Bailatas* e *Sol de inverno*, ambos de António Feijó. A primeira data de 1907, enquanto a segunda, apesar de ser publicada postumamente em 1922 (Feijó morreu em 1917), apresenta no frontispício o ano de 1915. Portanto, o *corpus* perpassa um arco temporal razoavelmente estimável entre 42 e 48 anos, de 1865 a 1907 ou 1915.

Como seria uma tarefa inteiramente à parte coligir as publicações periódicas atreladas às estéticas em questão na época – mesmo que Pereira também ofereça uma generosa relação dos títulos dos periódicos – teve de se proceder a uma escolha arbitrária: operar apenas com os volumes autodenominados de poesia. Dessa forma, a discrepância de origem das obras passa a sugerir inquietações e, conforme demonstra a bibliografia historiográfico-literária acerca do final do oitocentos português, trata-se com efeito de um período esteticamente conturbado. Embora a leitura do *corpus* tenha sugerido apontamentos críticos em relação a algumas dessas abordagens, a metacrítica historiográfica não é o objetivo, cumprindo, por ora, apenas o arrolamento das estéticas coexistentes no recorte temporal decadentista-simbolista defendido por Pereira, bem como de suas características principais. Essas características são necessárias de se ter em mente quando do mapeamento dos usos florais na poesia, posto que variarão, em momentos específicos, de acordo com essas mesmas coordenadas estéticas – enquanto em outras circunstâncias persistirá a confluência de trato. Além disso, cabe expor com clareza os sentidos da terminologia epocal a ser empregada.

O discurso historiográfico pende, por vezes, a subordinações e derivações díspares, porém, em linhas fundamentais, conserva boa dose de similaridade classificatória. Fala-se pelo menos em poesia realista (Moisés, 2013, p. 233; Pereira, 1995, p. 13; Saraiva; Lopes, 2008, p. 913-914) ou naturalista (Lopes, 1987, p. 12); parnasiana (Moisés, 2013, p. 254-258; Pereira, 1995, p. 13; Saraiva; Lopes, 2008, p. 923-925); saudosista (Moisés, 2013, p. 315; Saraiva; Lopes, 2008, p. 964) ou neorromântica saudosista (Pereira, 1996, p. 376); neorromântica (Pereira, 1999) ou novi-romântica (Lopes, 1987, p. 12) ou pós-simbolista (Lopes, 1987, p. 273) ou passadista (Saraiva; Lopes, 2008, p. 960); além da simbolista propriamente dita, aglutinando a decadentista (Moisés, 2013, p. 287; Saraiva; Lopes, 2008, p. 975; Lopes, 1987, p. 12) ou não (Pereira, 1975, e demais trabalhos deste autor; Simões, 1964, p. 259).

Não se pretende, aqui, realizar uma revisão exaustiva das condições formativas desses movimentos e seus desenvolvimentos ulteriores, mas será porventura útil, para os passos seguintes do trabalho, ter no horizonte as características estilísticas fundamentais dessas

tendências, organizadas com algum grau de propósito cronológico, para que possamos compreender suas manifestações (ou descontinuidades) no trato literário da vegetação. Trabalhando com a elaboração de um panorama, como o é a primeira parte desta tese, cumpre utilizar uma abordagem abrangente, e a terminologia historiográfica oferece agregados significativos úteis, conquanto se evite sua aplicação irrestrita afim de não diluir os objetos individuais na caracterização generalizante. Naturalmente, a utilização operatória dos adjetivos (realista, parnasiano, decadentista etc.) ocorrerá em conformidade com o avanço do estudo. Na seção II.2, far-se-á uma abordagem mais aprofundada desse contexto histórico, atrelada à direção teórica da análise da obra de Pessanha. Por ora, realizar uma narração profunda dos desdobramentos históricos das décadas de 1870 a 1920 em Portugal apenas acrescentaria dados sem proveito imediato a uma introdução já prolixa. Dessa forma, fornecem-se apenas os dados primaciais das estéticas em jogo, os quais influirão no trato com as convenções vegetais do discurso poético finissecular, a fim de fixar os sentidos dos termos epocais dentro deste trabalho.

A poesia realista, em âmbito luso, emerge nos anos de 1870 sobre um plano de fundo de poesia de intervenção pública: “poesia panfletária, satírica, combativa, doutrinária, filosófica, ou então descritivamente pitoresca, narrativa e, quanto possível, objetiva e impessoal” (Saraiva; Lopes, 2008, p. 913). Encarnando o ideário revolucionário proposto pela Geração de 70, embora com mais “emotividade e imaginação [...] do que curiosidade intelectual” (Cidade, 1957, p. 224), com “menos espírito científico que deslumbramento emocional” (Simões, 1964, p. 208), trata-se de uma poesia engajada (Moisés, 2013, p. 233). Seus temas se limitariam ao “moralismo caritativo e o vago progressismo da pequena burguesia de então”, vazados em versos de forte discursividade (Saraiva; Lopes, 2008, p. 915), e atrelados às problemáticas sócio-políticas da época (Cidade, 1957, p. 235): críticas ao regime político, à opressão do proletariado e à posição da Igreja nesse cenário, encarados sob uma ótica ainda abstrata e superficial das contradições responsáveis por essa conjuntura, sintetizada, segundo João Gaspar Simões, em uma antítese entre o ideal e o vício (Simões, 1964, p. 216).

No que diz respeito à tendência parnasiana, conta-se principalmente com a reoperação do “registro mais delicado das reações pessoais pela sóbria notação precisa dos ambientes”, isto é, tem-se “um processo descritivista, oposto ao verbalismo *íntimo* dos ultra-românticos” (Saraiva; Lopes, 2008, p. 924-925), prática acentuada também por Cidade (1957, p. 246-247), Pereira (1995, p. 14) e Simões (1964, p. 225). Trata-se do primado da impassibilidade, realizado pela “descrição dos objetos, via de regra inertes ou obedientes aos movimentos próprios da

Natureza” (Moisés, 2013, p. 255), frequentemente em teor decorativo (Pereira, 1995, p. 14). Outra forma de manutenção dessa modalidade discursiva se dá no rigor métrico (Pereira, 1995, p. 14), no recurso a formas academizantes, sobretudo o alexandrino no âmbito silábico e o soneto. Essa poesia, como reação aos personalismos, tende a recuperar ideais helênicos e latinos (Cidade, 1957, p. 250; Simões, 1964, p. 225), como certa exortação epicurista ou concepção paganizante da mulher (Moisés, 2013, p. 255). Poder-se-ia atribuir também a esta tendência o interesse pelas cenas humildes (Cidade, 1957, p. 250), pela composição de quadros em pequena proporção ontológica, sem fulcro alegórico. Destaque-se ainda o “discursivismo narrativo” (Pereira, 1995, p. 14), também uma forma de se opor ao extravasamento de estados de alma.

Visto ser José Carlos Seabra Pereira um teórico basilar para o presente estudo, cabe respeitar, embora criticamente, a divisão que esse autor solitariamente defende entre decadentismo e simbolismo. Como nos demais historiógrafos literários o discurso acerca daquele é subsumido por este, a descrição da primeira estética prima pela teorização de Pereira. Isso posto, a vertente estética decadentista, “vivificada por uma nova e angustiada situação humana” (Pereira, 1975, p. 25), preza sobretudo pela glosa dos motivos da inibição e da impotência (Pereira, 1975, p. 27), da corrupção, da queda (Pereira, 1975, p. 48), do malogro; todos aqueles preconizados pelas correntes filosóficas pessimistas coevas (Lopes, 1987, p. 95), em suma. Ampliando, focalizando e mesmo elogiando (em clave mais ou menos irônica) (Pereira, 1975, p. 21) o vício criticado pelos realistas, essa poesia eleva o insucesso à posição central do discurso artístico. O imoral conserva em seu íntimo um impulso indefinido para um além (Pereira, 1975, p. 50) do qual as lentes objetivas da ciência não oferecem explicação. Em suas manifestações mais egóicas, é comum a ligação apologética entre poesia e nevrose (Lopes, 1987, p. 61), tratada como um desajustamento existencial face menos a uma sociedade corrupta, que pouco interessa a esse eu, e mais a uma “força fatal, diabólica e corruptora” (Pereira, 1975, p. 49); disso deriva o fato de mesmo as doenças físicas, como a tuberculose, inspirarem o interesse lírico, entre o registo compungido e o vagamente sádico. Em termos lexicais, trata-se de uma poesia marcada por referências à morbidez, por vezes emprestadas à medicina (sobretudo à fisiologia) (Pereira, 1975, p. 46), por neologismos e arcaísmos (Pereira, 1975, p. 55), frequentemente extraídos do francês ou do latim (Saraiva; Lopes, 2008, p. 976).

O terreno poético do simbolismo se demarca por uma mudança de ênfase no gosto decadentista. A noção de derrota é suplantada, se não por uma harmonia salvacionista propiciada pela arte, por uma atitude serena face a um real que interessa menos enquanto matéria e mais enquanto índice do espiritual (Pereira, 1975, p. 63-66). De fato, o simbolismo

se entrega a um “reavivar da especulação metafísica” (Pereira, 1975, p. 62) ou à exploração de camadas pré-conscientes (Moisés, 2013, p. 282; Simões, 1964, p. 260). Deriva desses aspectos a presença continuamente mais forte, nessa poesia, de uma sintaxe sugestiva/associativa (Balakian, 2000, p. 35, 81; Cidade, 1957, p. 260-263; Moisés, 2013, p. 282-283; Pereira, 1975, p. 65; Simões, 1964, p. 258, 265) – da qual os diferentes objetos poéticos, não denotados, dependem de sentidos inovadores (Saraiva; Lopes, 2008, p. 976) estabelecidos pelo contexto – com vocabulário emblemático. A heráldica, a pedraria rara e o campo semântico da liturgia (Saraiva; Lopes, 2008, p. 976) concorrem para o estabelecimento de uma semântica esotérica, acompanhados, naturalmente, do interesse por palavras raras, muitas relacionadas à Antiguidade Clássica ou à Idade Média (Moisés, 2013, p. 284). A esse conjunto variegado de recursos, acrescente-se ainda a exploração de semelhanças fônicas (em aliteraões, assonâncias e rimas raras) e da musicalidade (Balakian, 2000, p. 55; Cidade, 1957, p. 260, 264-265; Moisés, 2013, p. 283; Simões, 1964, p. 260, 265), frequentemente na forma do famigerado instrumentismo (vide Balakian, 2000, p. 74-75).

O saudosismo, seja ele uma prática encabeçada e corporificada quase que unicamente em Teixeira de Pascoais (Moisés, 2013; Simões, 1964, p. 279-281), seja uma subcorrente neorromântica (Pereira, 1999), propaga um “sentido vagamente panteísta e espiritualista” enquanto amplia a noção de saudade em um enquadramento ráxico, conciliando cosmovisões cristãs e animistas, embora pautadas num “provincianismo ainda romântico” (Saraiva; Lopes, 2008, p. 965). Essa tendência teria como marca um reavivamento programático do nacionalismo (Cidade, 1957, p. 275-277), pautado sobretudo na celebração de figuras lendárias portuguesas, como resposta às crises políticas portuguesas do fim do século XIX.

A poesia passadista/tradicionalista/novi-romântica/neorromântica (privilegiar-se-á esta denominação) dominará o primeiro quartel do século XX português, embora seus vetores fundamentais sejam visíveis já durante o auge do decadentismo e simbolismo (Pereira, 1996, p. 365; Pereira, 1998, p. 915-916) – Lopes (1987, p. 64) vai mesmo ao ponto de mesclar as características neorromânticas às destes movimentos. Alheia às críticas contra a sensibilidade romântica propugnadas pelos doutrinários de 1870 (Pereira, 1998, p. 919), propõe, em linhas gerais, “um certo nacionalismo mais ou menos abstracto ou sebastianista”, certo culto da saudade e do heroísmo afirmativo (Lopes, 1987, p. 274; Pereira, 1996, p. 377; Simões, 1964, p. 273) pareado com o amor inconsumado por donzelas de romanceiro (Lopes, 1987, p. 274; Pereira, 1996, p. 393). Paira ao fundo, também como manutenção de traços românticos primaciais, interesse na expressão afetiva pessoal (sem a carga gradiloquente do oitocentos) ou,

na expressão de Pereira, de “quixotismo sentimental” (Pereira, 1998, p. 919), bem como de um descritivismo paisagístico, a não se confundir com o plástico impessoal parnasiano e em íntima dependência de um apego patriarcal ao ruralismo (Pereira, 1996, p. 383-394), importante para certas emergências da figura vegetal no contexto, como veremos. Não se esqueça ainda a renovação de um catolicismo tradicionalista (Pereira, 1996, p. 394), que permite uma maleabilidade maior entre o apego litúrgico simbolista e as manifestações neorromânticas anti-estetizantes. Afinal, tem-se em causa, no caso das últimas tendências, um interesse no poder criativo do povo e um correspondente desinteresse pelo rebuscamento expressivo ou por formas academizantes (Pereira, 1998, p. 923; Simões, 1964, p. 274) – privilegiando, portanto, metros populares de redondilha e estrofação em quadras.

Findas essas extensas considerações histórico-estilísticas, cumpre lançar luz sobre os conceitos doravante empregados e o referencial teórico de que provém. O arcabouço teórico relativo à análise aprofundada de Camilo Pessanha será abordado em momento oportuno. Importa delinear, todavia, alguns conceitos-chave mobilizados na primeira parte. Considerando a variedade e consequente disparidade de sentidos nos conceitos entre os vários autores à disposição, bem como dentro da estrutura conceitual de cada teórico individualmente considerado, é natural a preferência por determinados conceitos e o preterimento de outros de um mesmo autor, conquanto isso não imploda a estrutura conceitual.

Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica*, assim conceitua símbolo: “qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para receber atenção crítica” (Frye, 2013, p. 188). Dessa forma, o objeto de atenção na primeira parte desta tese são os símbolos vegetais na poesia decadentista e simbolista portuguesa. Porém, tal termo é ainda demasiado vago para recobrir os diferentes aspectos de uso desse símbolo no *corpus*, e o conceito fryeano para a leitura do símbolo enquanto convenção (que é o que se observa no simbolismo das plantas ao longo do *corpus*) seria arquétipo (Frye, 2013, p. 221), o qual não será utilizado porque conflitaria com o conceito homônimo de Jung, mobilizado na segunda parte.

O termo “tema” será empregado com o significado amplo de assunto. Assim, por exemplo, os símbolos florais surgem associados aos temas do fausto, da transcendência, da poesia, da renovação cíclica, da natividade, da morte etc. “Motivo”, por sua vez, é empregado a partir de Trousson (1988, p. 19-20), segundo o qual o termo designa uma atitude abstrata (a revolta, por exemplo) ou situação de base (embate entre dois irmãos, embate entre pai e filho, esposa abandonada); enfim, implícita uma ação, seja em ato seja em potência. Recuso o conceito taxativo de tema segundo este mesmo autor (Trousson, 1988, p. 19-20) pois invalidaria

quase na totalidade os usos de uma expressão corrente nos Estudos Literários no Brasil e restringiria demais o léxico em causa. Isso posto, é necessário ainda alguma denominação adequada para se referir à repetição mais ou menos convencional de símbolos dentro de um mesmo tema.

Como observa Northrop Frye, a obra literária pode ser lida como integrante de um contínuo entre tradição e inovação:

Em um extremo da literatura, temos a pura convenção, que um poeta usa simplesmente porque já foi com frequência usada no mesmo modo. Isso é mais comum na poesia ingênua, nos epítetos fixos e chavões do romance e da balada medievais, nas intrigas e personagens-tipo invariáveis do drama ingênuo e, em menor grau, nos *topoi* ou lugares-comuns retóricos [...]. No outro extremo, temos a variável pura, onde há uma tentativa deliberada de novidade ou estranheza e, conseqüentemente, uma dissimulação ou complicação de arquétipos (Frye, 2013, p. 226).

Os propósitos em causa se situam no foco de interesse mais próximo ao limite convencional. Nesse ínterim, cabe salientar a ideia de lugar-comum e suas correlatas. O conceito de *topos* na Literatura adquiriu foro a partir da investigação teórica de Curtius, *Literatura europeia e Idade Média latina*. Na altura, o pesquisador buscava rastrear alguns dos elementos em comum entre a literatura medieval, a literatura latina e, quando possível, a grega, reconhecendo a hegemonia da retórica e tomando-a por pressuposto. Esses elementos são os *tópoi* (tópicos) e *loci communes* (lugares-comuns) – termos que são empregados como sinônimos, por exemplo, em um trabalho brasileiro recente dos Estudos Clássicos, *Lírica e lugar-comum*, de Francisco Achcar (1994). Segundo Curtius, esses tópicos eram peças constitutivas sobretudo dos discursos na oratória, mas a dissolução política das cidades-estado gregas e da república romana teriam relegado esse princípio constitutivo a outras áreas, sobremaneira as categorias posteriormente denominadas literárias (Curtius, 1979, p. 73).

Logicamente, o período que abrange nosso *corpus* está muito distante da preeminência retórica; seu prestígio já estava fossilizado ao fim do século XIX, sobrando apenas a imagem esfumada de um sistema prescritivo a toda a produção discursiva pretérita. O fim do século XVIII e o início do XIX alimentaram o interesse em uma ideia de originalidade (Pires, 2007) que se tornava cada vez mais hostil à “arte alusiva” (Achcar, 2015, p. 18) clássica. Escrever um poema passou a demandar um efeito de novidade cada vez maior, atrelado a um contrato de leitura biografizante, que destacaria a excepcionalidade da obra em paralelo com a excepcionalidade do gênio e vivência individuais de seu autor empírico.

Para Pedro Eiras, “as revoluções industriais multiplicaram-se enquanto o lirismo conserva uma mítica natureza intacta” (Eiras, 2023, p. 48). Os objetos considerados poéticos também tiveram historicidade considerável, que sequer os finisseculares romperiam de todo. Nisso se insere a vegetação. No tratado latino *Sobre o estilo*, de autoria de algum Demétrio (datado entre os séculos III e I a. C.), por exemplo, o estilo dito elegante versa, entre outros temas, sobre “jardins de Ninfas, himeneus e amores” e “a primavera” (Moura, 2022, p. 106). Ora, essa conjunção de elementos – jardins, entidades femininas apreciadas pela beleza, união amorosa, estação do ano – recorre intensamente ao longo do *corpus*, sugerindo que, de fato, a lírica conservou sua “mítica natureza intacta” em alguns temas ou, por outro lado, subordinou uma tal filiação de gênero à presença dessas e outras componentes.

Não se entenda por isso, contudo, que a poesia finissecular imita *pari passu* a poesia greco-latina. Se é usado o termo “tópico” ou seus sinônimos neste trabalho, não é com o objetivo de afirmar alguma repetição anacrônica e subserviente de motivos antigos. Isso inclusive aponta o relativo desvio metodológico desse trabalho em relação ao de Curtius, porquanto não se faz aqui a história de um tópico via cotejamento com clássicos e medievais. A presente análise é sincrônica; o uso do termo “tópico” partirá, sobretudo, da identificação de estruturas verbais assemelhadas aos tópicos que o próprio Curtius ou outros estudiosos dos Estudos Clássicos delinearam, como as manifestações de lugares apazíveis herdeiras dos lugares amenos clássicos ou a metáfora segundo a qual os poemas são flores. Como bem alerta Achcar (2015, p. 19), é importante ressaltar que “o sentido desses clichês é solidário da tradição cultural de que fazem parte e da poética que prescreve a sua utilização”. Embora ele ainda esteja se referindo à poesia greco-latina, o mesmo se aplica a desenvolvimentos de tópicos fora dessa moldura cronológica. É por essa razão, inclusive, que vejo a possibilidade de usar o conceito de tópico; ele deve assumir alguma maleabilidade para poder se referir a fenômenos que, de maneira diferente pois não ditada pela retórica, se reencenam em períodos culturais distintos bem como ao longo de autores diferentes num mesmo período, sobremaneira quando a originalidade é um valor tão alardeado quanto o fora a partir do século XIX. Contudo, na ausência ou desconhecimento de um protótipo clássico ao padrão imagético encontrado, é necessário um conceito que abarque a repetição dentro de um contexto sincronicamente considerado.

Ainda no final do século XIX, um grande crítico dos finisseculares franceses, Remy de Gourmont, meditava o mesmo problema das formas-feitas (reconhecidas como formas-feitas) na poesia contemporânea sua. O autor emprega, então, o conceito de clichê. Primeiramente,

Gourmont defende a necessidade de diferenciar o clichê do lugar-comum: enquanto este engloba a “banalidade da ideia”, o clichê se refere à “materialidade da frase” (Gourmont, 1899, p. 280, tradução minha⁵)⁶. Adiante, embora certas passagens permitam entender o clichê como sinônimo de provérbio, Gourmont o descreve como “pequenas frases ou locuções ou palavras acopladas que todo mundo compreende num sentido abstrato” (Gourmont, 1899, p. 304, tradução minha)⁷, compostos de palavras “poéticas” (*poétiques*) (Gourmont, 1899, p. 307).

Com maiores ou menores variações, esse entendimento perpassará a teoria literária posterior. Riffaterre define o clichê de forma mais precisa: além de um objeto linguístico reconhecido como já visto (Riffaterre, 1973, p. 154), é uma “seqüência verbal fixada pelo uso [que] apresente um fato de estilo, seja ele uma metáfora como *formigueiro humano*, uma antítese como *assassinato jurídico*, uma hipérbole como *inquiétudes mortais*, etc.” (Riffaterre, 1973, p. 155). Além de locuções, como Gourmont já destacava, Riffaterre releva o fato de os clichês abarcarem potencialmente todas as figuras de linguagem (Riffaterre, 1973, p. 155) – acrescento aos seus exemplos, adiantando a análise do *corpus*, a preeminência das comparações – e de não permitirem permutas sem prejuízo ao reconhecimento da sua condição de clichê, isto é, “uma substituição sinonímica anula o clichê” (Riffaterre, 1973, p. 154). Assim se pode definir num conceito útil o clichê⁸.

Outros termos importantes a se considerar no decurso de um trabalho sobre poesia finissecular são os termos “lírica” e “autor”, bem como seus derivados e correlatos. Como se sabe, a poesia do chamado Simbolismo e/ou Decadentismo priorizou a lírica a tal ponto em que os conceitos de poesia e de lírica se tornaram o mesmo ou, pelo menos, a ponto de entender a lírica como “forma natural da literatura” (Pereira, 1975, p. 75). Na realidade, tal equivalência entre os termos se instalara já no Romantismo, sendo acentuada a partir da consagração de Baudelaire (Aguiar e Silva, 2020, p. 192). Considerando que este trabalho analisa uma poesia

⁵ Na ausência de uma tradução autorizada para a citação, inserirei, ao longo do trabalho, além da expressão “tradução minha”, o termo (no corpo do texto) ou a passagem original (em nota de fim de página) em língua estrangeira.

⁶ No original: “Il faut ici différencier le cliché d’avec le lieu commun. [...] cliché représente la matérialité même de la phrase; lieu-commun, plutôt la banalité de l’idée”.

⁷ No original: “ces petites phrases ou locutions ou mots accouplés que tout le monde comprend dans un sens abstrait”.

⁸ Em uma etapa já tardia do estudo, razão pela qual não foi possível integrá-la, entrei em contato com a obra de Amossy e Pierrot (2022), à qual remeto quem houver interesse pela problemática do clichê, porquanto se trata de uma obra de referência rica acerca desse conceito, de seu desenvolvimento e de seus correlatos. Desconsidero o uso de clichê em Jenny (1972), porquanto esse autor abarca nele sobretudo os conceitos de tema, motivo e tipo. Como, porém, parte de suas considerações se origina do trabalho de Riffaterre, e algumas de suas conclusões dão prosseguimento àquelas destes autores, aplicando-se à definição riffatteriana de clichê, permito-me empregar parte de seus entendimentos neste trabalho.

a cujos teorizadores iniciais e, sobretudo, a cujos praticantes se referiam como lírica, o termo sustentará um caráter operatório específico. Sendo essa problemática muito extensa para se discutir aqui, ao longo deste trabalho optei por, ao me referir à “lírica” de um autor, reportar à sua “poesia”, isto é, ao conjunto de textos em verso produzido por esse autor e incluído no *corpus* deste trabalho – a chamada prosa poética não é contemplada nesta tese. Consequentemente, o termo “eu-lírico” equivalerá a “eu-poético”, “sujeito” ou “enunciador”, remetendo à voz implícita dentro do discurso poética, fale essa voz de seus próprios sentimentos, narre eventos ou descreva um ambiente, marcada ou não por um pronome pessoal ou verbo em primeira pessoa. Da mesma forma, para reduzir a repetição *ad nauseam* de tais termos, remeter-se-á à instância autoral entendendo-a, porém, na pessoa da voz poética, sem com isso se referir à biografia da pessoa histórica que produziu os versos. Portanto, quando for lido “Júlio Brandão fala em” ou “para Eugénio de Castro”, entenda-se “o eu-lírico do poema de Júlio Brandão fala em” ou “para o sujeito poético do poema de Eugénio de Castro”.

No que tange à bibliografia a respeito de plantas, utilizei com parcimônia os principais trabalhos teóricos à disposição. Um manual da área como o de Aguiar (2020) e bibliografias sobre espécies vegetais como a de Carapeto, Pereira e Porto (2021) ou da plataforma online *flora-on.pt* foram pontualmente utilizadas dentro da operacionalidade cabível, uma vez que não se trata de uma tese de botânica. Fora desse estreito campo técnico, entre obras recentes de ampla circulação, poder-se-ia listar o *Sumário de plantas oficiosas*, de Efrén Giraldo (2023), *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, de Emanuelle Coccia (2018) e *A revolução das plantas*, de Stefano Mancuso (2019). A heterogeneidade dos campos mobilizados por essas obras ratifica a pontualidade com que contribuem para o presente estudo; à exceção da obra de Giraldo, as demais se direcionam para o campo da ontologia (Coccia) e para a inteligência vegetal (Mancuso). O ensaio de Giraldo volta-se para as artes, das literárias às plásticas, em um texto de cariz ensaístico raramente conceitual, motivo pelo qual não se lhe implementou de forma sistemática, apesar de sua leitura ter fomentado reflexões várias, assim como todas as outras. Reduzido em extensão, mas amplo em valor, o artigo de Beverly Seaton (1989), mesmo que sem comentar as literaturas produzidas em Portugal, ofereceu importante apoio teórico.

Tirou-se proveito, também, do *Tratado das significações das plantas, e flores, e frutos que se referem na Sagrada Escritura* de Frei Isidoro Barreira (1622), um texto vernáculo do século XVII muito significativo para o assunto em causa. Raro momento de reflexão acerca do valor simbólico da vegetação no contexto cristão europeu, o tratado de Barreira merece ser cotejado em uma análise simbólica de que seu autor é pioneiro em Portugal, não por algum trato

científico do tema, que não emprega, mas pela preeminência enquanto documento e por um louvável eruditismo na referência a autoridades clássicas e medievais, útil aos propósitos em causa. Diferente é a situação do *Dicionário de linguagem das flores* (1868) a que obtive acesso pois, apesar do nome certamente tentador, o uso social das flores enquanto correspondência amorosa (a chamada linguagem das flores) não é claramente mencionado ao longo do *corpus* e os significados presentes nesse “dicionário” (que é apenas um exemplar dos vários existentes então) pouco acrescentam aos exemplos que ser-lhe-iam associados. Isso constituiria um motivo de interesse *per se* não fosse o fato de esses gêneros de livro, traduzidos ou imitados de edições francesas de forte presença comercial ao longo do XIX, frequentemente conflitarem entre si quanto à decodificação dos signos florais a que se propõem (Kranz, 2017). Contudo, em momentos pontuais, confirmando associações consagradas na tradição europeia (o branco como pureza, por exemplo, tão glosado então), também esse texto será evocado.

Uma última obra de interesse indiscutível, mas não publicada no Brasil, é o *Tratado da árvore*, de Robert Dumas (2007), restrita às árvores, como evidencia o título, e suas manifestações em várias áreas de interesse ao longo do pensamento europeu, das artes à filosofia, perpassando ainda a política e a economia.

Dos principais trabalhos teóricos recentes acerca da vegetação como objeto literário, avulta (em relativo isolamento) *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, de Evando Nascimento (2021). Embora denomine seus textos (entre artigos e palestras) reunidos no livro como “ensaios de intervenção”, destinados a refletir sobre as formas de um pensar vegetal, e criticando procedimentos científicos tradicionais dos quais esta tese se aproxima (Nascimento, 2021, p. 15-19), importa refletir a respeito de um conceito seu. Trata-se do conceito de fitofobia. Segundo Nascimento (2021, p. 22),

o que nomeio como *fitofobia* (aversão ou horror às plantas – do grego *phutón* ou *phytón*, ‘vegetal, árvore, planta; rebento, descendente, e do grego *phóbos*, no sentido de ‘ação de horrorizar, amedrontar, dar medo’, + *ia*) deriva do que Derrida nomeia como *estrutura sacrificial*, ou seja, todo vivente não humano pode ser sacrificado por qualquer motivo. [...] Mais do que qualquer outro vivente, até mais do que os animais, as plantas se prestam ao sacrifício sem constrangimentos.

O conceito se presta, evidentemente, a uma aplicação política; ao questionamento de por que razão antropocêntrica as plantas são passíveis, para nós, de livre destruição. Porém, Nascimento critica igualmente a tradição epistemológica europeia, plasmada no âmbito da reflexão filosófico-ontológica, para a qual as plantas seriam um objeto de menor estatuto

(Nascimento, 2021, p. 49-55). Ora, a confluência entre esses dois pensamentos – o da planta como alvo de sacrifício e como objeto do desprezo intelectual – é uma senda explorável: a planta é passível de sacrifício também no plano epistemológico. Assim, o conceito de fitofobia pode ser aplicado à primeira proposição defendida nessa tese quanto ao estatuto marginal da flora no discurso poético. Também nesse ramo da produção de visões de mundo, a literatura, quando observada nos limites do final do século XIX e início do XX em Portugal, mostra um desinteresse pelas plantas enquanto um objeto digno de figurar na posição central dos poemas, ou enquanto formas de vida com particularidades próprias. Nesse sentido, deixando de lado algumas críticas possíveis a *O pensamento vegetal* que pouco acrescentariam de útil a esta já alongada introdução, mobilizar-se-á o conceito de fitofobia, de Nascimento (2021).

Este trabalho contou com bolsas distintas: do CNPq durante o Mestrado, e da CAPES, durante o Doutorado e durante o estágio doutoral sanduíche na Universidade de Coimbra. Assim, fui, em um primeiro momento, bolsista com apoio do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Da mesma forma, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Não houve acúmulo de bolsas.

PARTE I – ANATOMIA DA FLORA POÉTICA FINISSECLAR PORTUGUESA

1 VEGETAÇÃO E TEMAS ISOLADOS

“Música inaudita escondida no arbusto,
E o feixe invisível do olho cruzou-se, pois as rosas
A olhos vistos pareceram flores vistas”

T. S. Eliot (2018, p. 227), *Four Quartets*

“Gostaria de dizer que os pássaros emanam das árvores
mas deixo essa forma de dizer ao romancista
é complicada e não se dá bem na poesia”

Ruy Belo (2014, p. 308), *Homem de Palavra(s)*

A seguir, a análise das referências e metáforas vegetais se direciona a temas isolados de um macrocampo comum, o que não impede de se aproximarem, ocasionalmente, de manifestações poéticas dentro de algum núcleo temático maior. De fato, muitas vezes parecem oferecer uma base para a compreensão daqueles temas a serem tratados nas seções de 2 a 4.

1.1 FAUSTO

Um pressuposto recorrente no *corpus* radica no trinômio plantas-riqueza-satisfação. A vegetação é um bem e, dessa forma, é índice de capital: seja na obtenção de plantas raras no lar burguês citadino, seja na manutenção de amplos e ostensivos jardins, públicos ou privados, a vegetação está inserida no circuito mercantil capitalista. O frade satirizado por António Fogaça, “que em tempos fora um D. Juan tonante, [...] se banhava ao levantar da cama / numa essência caríssima de rosas” (FAV p. 66-67), indica não apenas o *status* elitista de que se revestia o perfume floral (e que se mantém nos dias de hoje), mas também o seu uso na corte amorosa. A pena acusatória de Gomes Leal, ao se referir à vida ostensiva da cortesã, enumera, entre os

luxos de que esta dispôs, também as plantas: “pompeaste ouro e sardônias. / Riste de padres, reis, arcebispos, e lacaios. / Tiveste azuis pavões, talhas raras, begônias” (LGF p. 336).

Aliás, é frequente a menção a essa forma de luxo entre personagens da realeza: em mais de um caso, o índice da posição real está na posse de jardins (LGF p. 373; CEI p. 68). Mesmo um espaço alegórico tal qual o “Palácio dos Cinco Sentidos” de Junqueiro inclui, na sua suntuosidade ostensiva, “as flores e os frutos mais raros” (JGV p. 84). Isso permite compreender, para além do caráter estetizante, a insistência da voz poética de Eugénio de Castro nas flores ao longo do poema “Salomé”. Pertencendo à realeza de seu meio, depreende-se o requinte de luxo nas referências ao “jardim entre as vermelhas flores” ou ao “festim de humilhar Salomão” no qual “a preciosa baixela resplende ao sol flamante, / entre um aluvião de nardos e camélias” (CESO p. 15, 24).

Um exemplo bastante claro da associação entre luxo e plantas ocorre na plaquete *A nereide de Harlem*, do mesmo autor. A narrativa se dá entre o rico rabino Moisés e uma Nereide que este tem cativa. Tentando demudá-la de seu alheamento egótico – que são saudades do mar –, o proprietário a leva em passeio por seu pomposo palácio, mas

É em vão que o judeu a leva ao seu florido,
Vasto jardim, que lembra um viveiro de araras:
Com o búzio colado à conchinha do ouvido,
As peônias não vê nem as tulipas raras. (CEN p. 16)

A melancolia que aflige a Nereide é simbolizada pelo fato de ela não se surpreender com a riqueza de seu amo. Embora seja breve a descrição do jardim, deve-se ter em mente sua ampliação no fato de Moisés ter uma “riqueza astral [que] os próprios reis cativa” (CEN p. 13). As peônias e tulipas raras (adjetivação significativa) e a vastidão do jardim multicolor, comparado às aves exóticas, concretizam a riqueza da personagem e tornam mais plangente a dor da mulher mitológica que não a valoriza. Em tempo, observe-se que uma forma de realçar a tristeza de uma personagem é afirmar que, mesmo face às flores, ela permanece infeliz: exemplificam-no os versos de Conceição, “sinto-me triste mesmo quando em júbilos / a vida em flores se me expande em volta” (CAA p. 191), e de Leal:

Havia um vácuo em mim. – Trinos dos passarinhos
Par’ciam-me imbecis... As dalias pretensiosas...
O céu de um sujo azul... Banais rosas e espinhos!

– Com desdém criticava a fátua cor das rosas.
– Os brancos encolhia ao branco alvar dos lírios (LGM p. 23-24)

O amargor do sujeito no último caso se espalha para as plantas, criticadas desde banais a pretensiosas. Feito esse pequeno excursus, aponte-se que palácios enriquecidos com flores, ao lado de pedraria rica, encontram-se também em falas isoladas de *Sagramor* (CESa p. 22, 124). Outra ocorrência desse tema ligado às plantas, no mesmo autor, se dá em *Horas*, em “A epifania dos licornes”, quando o príncipe-eu-lírico enumera suas posses pretéritas, incluindo “um parque cheio de lagos [...] povoado de aromas vagos, [...] [onde] iam pavões, sob quincúncios / de rododendros, lentamente, lentamente, lentamente” (CEH p. 36). Um tal uso, logo se observa, desloca o fausto da planta para a própria construção lexical em que surge – seja destacado, a propósito, que esta é uma das duas únicas menções ao rododendro em todo o *corpus*. Os versos finais são marcados por assonâncias de vogais nasaladas e aliterações de /s/, /t/ e /d/. Apesar dessa raridade vocabular, porém, não se pode ignorar a preeminência do jardim organizado como marca do luxo – o “quincúncio” é uma disposição dos itens (os rododendros, no caso) segundo um quadrado imaginário, em que quatro itens preenchem cada vértice e um quinto ocupa a posição central (como na face “5” de um dado).

A noção de raridade ainda é a base para que em outros poemas se estabeleçam hierarquias entre as espécies de plantas, segundo os versos “como uma chama cerúlea entre brasas, / como uma tulipa entre malmequeres, / como uma torre entre pequenas casas” (CEO p. 67). Nesse caso, a tulipa é superior ao mal-me-quer, como a torre elevada em meio ao casario. Para Junqueiro, “nem a urze da montanha” (JGM p. 21) sofre um destino tão infeliz quanto o daqueles que não têm mãe ou amada, sugerindo também uma hierarquia dentro da qual a urze ocupa um patamar ético-ontológico notoriamente baixo. Valoração similar ocorre em outro passo da obra do poeta d’*Os simples* à medida em que a morte de um jardim é vê-lo “amortalhado num funéreo manto / de cardos, ortigas, tojos, silveirais!” (JGV p. 75), afinal,

Cardos agrestes, varados d’espinhos,
Não acham pousada na terra esmoler;
Ou crescem à beira dos tristes caminhos,
Ou andam por fragas de montes maninhos,
Que a outra verdura, mimosa, não quer (JGV p. 76)

As próprias plantas estabelecem entre si relações de classe ou casta, portanto, visto que a própria “verdura, mimosa, não quer” determinadas espécies consigo. Consequentemente, seguindo esse espectro imaginário, encontram-se plantas (ou a falta delas) ligadas à penúria. Quem oferece exemplos básicos é Gomes Leal, com sua escrita panfletária, ao afirmar, em tom irônico, que os pobres podem comer raízes (LGC p.76; LGF p. 178) e/ou cardos (LGF p. 178).

Também o asilo dos pobres “não tem jardim... [nem] horta...” (CESi p. 68). Um espírito similar anima a caracterização de João Batista feita por Mesquita. Seu desaparego aos bens materiais se reflete na oposição entre a vegetação de que se vê rodeado agora *versus* outrora: “por este ermo país de fome e desconforto, / onde a urze enfezada apenas brota a custo, / deixou ele o seu lar, a vinha e o fresco horto / onde a palmeira ostenta o seu perfil vetusto” (MRA p. 93). E se, por um lado, o passeio público de aristocratas tem “estátuas entre arbustos” e árvores (CAOE p. 88-89), por outro, o “recinto público e vulgar” tem “exíguas pimenteiras” (VCC p. 124).

N’*Os simples*, é notório o valor concedido à vegetação pouco associada ao luxo para a idealização de uma felicidade: são ditosos os lavradores que têm “campos e vinhas! Hortas com flores!” (JGS p. 103), comparados aos mais desfavorecidos; igualmente, a Virgem abençoa a estes concedendo-lhes “banquetes” com “frutos de um pomar” e “vinhos d’um vinhedo” (JGS p. 112) por intermédio dos pequenos lavradores que cultivam tais frutos.

Na esteira do interesse ostensivo e aristocrático tão caro aos simbolistas, é reconhecida a preeminência, nesse movimento, da pedraria rara, apontada por Pereira (1975, p. 423) como “lapidário precioso” e “sumptuarismo fulgurante”. Segundo Coupeau, que recentemente propôs pensar-se em uma “poética da joia” para se referir a algumas práticas artísticas do simbolismo francês, “face a certo racionalismo industrial, face à invasão das máquinas, ao frio da mecânica, os joalheiros do final do século XIX trazem, graças a suas criações, o encanto tão desejado à sociedade” (Coupeau, 2016, p. 147). Os mesmos condicionantes podem ser aplicados às plantas⁹: também elas representavam, em algum nível, uma fuga à realidade crescentemente industrial do período – pode-se ainda questionar se essa amálgama não responde melhor a um contexto como o do agrário Portugal de então, onde a ourivesaria fina não atingira o *status* e proliferação parisienses. Isso permite compreender o porquê de, em certas ocorrências, a vegetação aflorar lado a lado das joias raras¹⁰, equalizando-as pela noção de fausto que ambas carregam. Por vezes, isso acontece relacionado a vestimentas mais ou menos oníricas, como nas sete rainhas do sonho de *Sagramor* que vêm “cheias de joias, cheias de flores” (CESa p. 121) ou na grinalda de Vasconcelos:

Abençoada! Que o espinho nunca fira
As suas brancas mãos cheias de rosas,

⁹ É sintomático observar como o próprio José Carlos Seabra Pereira enumera, num mesmo período, o interesse generalizado dos decadentes em “as flores e as jóias de raridade excitante” (Pereira, 1975, p. 23).

¹⁰ Poder-se-ia reportar também às raízes comuns entre o uso das plantas e das pedras preciosas para fins medicinais. Em 1563, o botânico/médico Garcia da Orta expunha sobre o tema no quadragésimo quarto de seus *Colóquios*, isto é, em seu estudo botânico-medicinal: “Das pedras preciosas, que são, sicilet, safira, jacinto, granada, rubim, medicinais” (Orta, 1895, p. 215).

Pois faz sorrir a frauta que suspira!

Musa gentil, fermosa das fermosas,
Vai tecendo a coroa e, com teus beijos,
Enfeita-a com as pedras mais preciosas. (VHH p. XLVI)

Percebe-se no excerto uma certa continuidade entre a construção da coroa de rosas (feita pela Musa, retomando procedimentos poéticos clássicos) e o gesto de adorná-la com pedras preciosas. Fogaça também se refere à construção de “grinaldas e festões com diamantes e prata” (FAV p. 65) – de fato, a musa decadente partilha os gostos aristocráticos de seus cultores. A construção de Fogaça demonstra sintaticamente a contiguidade entre os dois reinos à medida em que, para dois elementos vegetais (grinaldas e festões), correspondem dois elementos minerais (diamantes e prata). Essa mesma forma de contiguidade estabelecida por partícula aditiva ocorre em Junqueiro na descrição do anoitecer: “Hálitos de lilás, de violeta e d’opala [...] o campo, anoitecendo e adormecendo, exala” (JGS p. 73), estabelecendo a equivalência metafórica (e, no caso, sinestésica) entre as flores e a opala; adiante na mesma obra, essa equivalência se repete com lírios (JGS p. 110).

Ao seu turno, Manuel Duarte de Almeida metaforiza as plantas em joias. O poema “Adereço novo de rimas velhas”, que é composto por trinta e oito quadras (trinta e duas versando sobre plantas), arremata o catálogo vegetal com a quadra:

E tantas, tantas, às mil,
Que a Mãe fecunda te dá,
Joias – do joalheiro Abril,
Mais belas que as do Papá. (AMDT p. 96)

Almeida iguala as flores, assim, à joalheria. Porém, a equalização da metáfora não é a única forma de se estabelecer tal equivalência; comparações também servem para o efeito. No mesmo poema de Fogaça citado há pouco, o eu-lírico se pergunta: “Pois terei de enterrar, assim como quem lança / diamantes à cova, a flor da minha esp’rança?!” (FAV p. 64); em outro poema, fala-se que “brilham ao sol as uvas, cor de lírio, / como cachos enormes de ametista” (FAV p. 165). Note-se que a cor é o único fator privilegiado pela comparação, sobrecarregando a imagem em jogo (entre uvas, lírios e ametistas) sem outro proveito para a economia global do texto de que emergem além do tom ostentatório de raridade conferido às uvas. Afinal, a ametista é mais rara que esse fruto. Em tempo: o verso terminado em “lírio”, segundo o esquema rímico do soneto de Fogaça, rima com um verso terminado em “delírio”.

Feijó, por sua vez, opta por uma decomposição da flor em partes mineralizadas, seja na referência à “flor de prata ostentando seus pistilos d’ouro” (FAI p. 15), seja na “ebúrnea flor de estames de oiro e opala, / que é feita de luar e rosicler de aurora” (FAJ p. 147). Embora no primeiro caso se possa pensar em uma alusão cromática por via mineral (a flor teria apenas a cor da prata e do ouro), no segundo, torna-se mais densa a caracterização material. A segunda flor une o ouro, o opala e o rosicler, mostrando o privilégio plástico, frequente no parnasiano Feijó. Por fim, ainda neste íterim, vale mencionar a expressão de Brandão para a qual “um coração puro” é “mina de oiro e brilhantes e rosas” (BJS p. 43), sinalizando um desgaste da convenção floral conjugado à pedraria e às metáforas amorosas¹¹.

Todas essas metáforas indicativas de uma noção luxuosa resgatam um senso primordial acerca do objeto planta: fonte de satisfação. Seja por alusão a estruturas mitológicas análogas à do paraíso perdido (o jardim edênico), seja pela transposição inconsciente de ritos de fertilidade, seja pela manutenção de discursos literários de pendor neoclassicizante em voga no final do século XIX português, algumas plantas encontradas no *corpus* conotam uma satisfação generalizada do desejo humano. Ainda no século XVII, Frei Isidoro Barreira, amparado nos Doutores da Igreja e nos pagãos de sua predileção, afirma que “as flores em comum significam esperanças”, pois “têm cor alegre, cheiro suave, sabor jucundo, e brandura deleitosa, com que recreiam os sentidos, [...] prometem, alentam, confortam e dão vida” (Barreira, 1622, p. 17-19). Sua ótica cristã não é necessariamente aquela partilhada pelos autores do fim do oitocentos, para os quais a flor em si, no presente, sacia o contentamento. A expressão popular “nem tudo são rosas”, manifestação em negativo desse imaginário, inclusive marca presença em um poema de Leal (LGF p. 247). Essa flor, especificamente, ocorre em mais de um caso para objetivar sentimentos alegres. Para Feijó, o caminho que conduz à Cidade do Sonho é “florido e risonho” e “vai entre rosas” (FAS p. 27), as águas da fonte do Amor em Vieira “são como uma chuva de rosas / nos corações onde mora a dor!” (VALPa p. 21), Júlio Brandão fala em “uma alegria de morangos e de rosas!” (BJL p. 87), Antero extaticamente deseja que “chovam lírios e rosas no teu colo!” (QAS p. 35) e a estrofe castriana a seguir não deixa dúvidas quanto ao mesmo elo:

Hoje, porém, coroo-me de rosas,
Vejo doirado o mais escuro dia,
Quando penso em ser pai, e na alegria
De beijar do meu filho as mãos mimosas (CEDC p. 23)

¹¹ *Infra* I.4.10.

Porém, não apenas a rosa serve para tal efeito; outras flores também concorrem. Mesmo no pouco convencional Cesário o eu-lírico pergunta à moça: “Não vês como a campina é toda embalsamada / e como nos alegra em cada nova flor?” (VCC p. 77). Em um poema interventivo contra a miséria da máquina de guerra humana, Leal estabelece uma oposição. De um lado, há esse espectro negativo da existência; do outro, a natureza idealizada desconhece a violência: veem-se cenas

De lama e sangue, em noutes lutuosas,
À luz das barricadas,
E enquanto o velho Sol faz açucenas,
E os suspiros de folhas – que são rosas, –
O Homem faz espadas (LGF p. 85)

O pressuposto latente nesses versos repousa no alheamento da natureza (personificada excepcionalmente, aqui, pelo Sol patriarcal) quanto ao vício humano de devastação. Ou seja, as açucenas e as rosas e as folhas participam de um polo positivo da existência. Em outra circunstância, o mesmo autor sugerirá os laivos de esperança num porvir melhor através da escuta dos “cânticos das searas / e as danças, ao luar, nas ervas claras” (LGF p. 96). Ludicamente, e inserindo ao lugar-comum uma componente cristã, Pascoais se refere à “alegria de Deus corporizada em flores” (PTS p. 141). Partindo de um pressuposto de cariz romântico segundo o qual os sonhos representam a plenitude e satisfação existencial, Conceição os considera, entre várias outras coisas, “chuva de flores” (CAO p. 37). Já em *Saudades do Céu* afirma-se que o vinho teria o poder de converter “as serpentes do tédio em lúcidas grinaldas” (CESCb, p. 36). Acentuem-se neste uso duas particularidades de interesse. Por um lado, recupera-se a tradição clássica na qual as grinaldas, ao lado do vinho, ocorrem em situações festivas, de cultivo ao prazer. Por outro, a imagem em questão depende do formato do objeto vegetal escolhido – a grinalda é cilíndrica, como a serpente – configurando uma escolha menos ditada por convenções estéticas que pela eleição de características materiais específicas, caso incomum no *corpus*.

Dentro do considerado, a recusa do acesso sensorial às plantas, por conseguinte, é uma forma de insatisfação. Observe-se o caso do Tirésias castriano, o qual aponta, como manifestação de sua tristeza, a ausência de cheiro no nardo e no alecrim (CET p. 10). Nesse mesmo sentido, Conceição é bastante claro ao afirmar: “Ao longe, no futuro, não diviso / nem uma rosa, um ponto de verdura / que uma esp’rança me dê” (CAO p. 52). O Anto nobreano, depois de se fechar em seu aposento, sem ver flores, adoece (NAS p. 254). Por outro lado, as

plantas em situação de penúria indicam um infausto, como na enumeração de Nobre: “Falhei na vida. Zut! Ideais caídos! / Torres por terra! As árvores sem ramos!” (NAS p. 209), exemplo no qual, ressalte-se, não há um desfolhar sazonal, mas uma morte, pois a árvore perdeu os ramos, não apenas as folhas.

Se, contudo, “para uns a vida é d’abrolhos! / Para outros é moita de lírios!” (LGC p. 80), há corpos vegetais cuja presença representa um empecilho para a satisfação. Geralmente, os espinhos e abrolhos são referidos nesse quesito. Na “tristeza imensa” em que se afunda o eu-lírico de Francisco Bastos, “de quando em quando rasga-me um espinho / e contrai-se de dor a minha face” (BFV p. 44-45). Referindo-se à vida atribulada de Camões, Conceição afirma que o poeta encontrou “em cada flor [...] mil espinhos” (CAO p. 82), e o eu-lírico castriano diz, brevemente: “só cardos colhi; / a vida era má” (CEI p. 60) ou “no Amor só colhi cardos” (CESa p. 61). Plantas maléficas além dos cardos/espinhos necessitam uma adjetivação correspondente, segundo se vê no exemplo a seguir:

Minh’alma, onde se miravam rosas,
É hoje, Lídia do meu coração,
Um altar de primeira comunhão
Enfeitado com plantas venenosas (CESi p. 85)

A exiguidade de casos similares ao longo do *corpus* indica que, via de regra, as flores carregam um valor implicitamente positivo no discurso literário finissecular e a vegetação rasteira e/ou espinhosa, um valor negativo. Caso se dê o contrário, o discurso tende a caracterizá-lo com algum termo acessório para esse fim. Entre as árvores, o pinheiro predominará nas associações a aspectos negativos da existência; o único caso, porém, em que o pinhal não é um espaço físico onde se encontra o eu-lírico atormentado está na metáfora de Antó, cuja agonia “era um pinhal a ulular!” (NAS p. 253). No mais, o tema examinado nesta subsecção possui desenvolvimento maior nos tópicos do *locus amoenus* e do *locus horrendus*, que serão revisados adiante¹².

1.2 PERSONIFICAÇÃO/PROJEÇÃO

A figura de linguagem conhecida como personificação frequenta o século romântico. A prosopopeia, como também é chamada, segundo Moisés (2013, p. 385) no respectivo verbete

¹² *Infra* I.2.1 e I.2.2.

do *Dicionário de termos literários*, “consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas, a seres inanimados” e outros, realizando-se ao delegar aos objetos qualificativos, poder de ação, voz ou a mera posição de interlocutores (ainda que silenciosos).

A projeção dos sentimentos sobre as plantas é recorrente na poesia finissecular. Uma perspectiva produtiva para a leitura de tal fenômeno é oferecida por Frye. Para este teórico, a literatura continua em termos seculares a atividade criadora de mitos, recuperando um contexto epistemológico ou ontológico no qual há deuses operando como personalidades humanas corporificadas na natureza; perdendo a autoridade religiosa, tais mitos são progressivamente incorporados na literatura (Frye, 2022, p. 49). Some-se a isso o investimento literário do século XIX na expansão sentimental e poder-se-á compreender a existência de sujeitos líricos que leem sua própria disposição anímica nas plantas.

De forma simplistas, pode-se falar em “ver os lírios das campinas / todos cheios de alegria” (JGM p. 22), em boninas que riem (JGS p. 31) e em flores que sonham (JGM p. 92). Nesse caso, estamos em uma extensão do observado anteriormente¹³: as plantas figuram frequentemente como índice de satisfação. Para se instalar um ambiente alegre, cumpre mencionar a presença de determinadas flores e/ou, personificando essa flora, atribuir-lhes ações e sentimentos alegres. Contudo, outras ocorrências, em especial aquelas atreladas a sentimentos negativos, exigem leitura mais atenta.

Belo, protagonista melancólico da obra homônima de Teixeira de Pascoais, ao atingir o cume de um monte, “ouviu na areia um lírio suspirar...” (PTB p. 82), caso fronteiro entre a projeção de sentimentos e a personificação, pois, embora o lírio de *Belo* possua propriedades insólitas, como a capacidade de voar, não se lhe é conferida uma interioridade emocional. Esta decorre sobretudo da analogia estabelecida pelo enunciador o qual, “ao ver do lírio a face descarnada, / disse: «a tua sorte, flor, é igual à minha” (PTB p. 82). Portanto, a voz narrativa é responsável por conferir sentimentos à planta, sem estabelecer com precisão se ela é dotada de capacidades anímicas ou se sua representação perpassa o ponto de vista da personagem principal. Em uma situação mais ambígua, o mesmo autor se refere à “dor que veste e anima / os ermos pinheirais” (PTT p. 309); não há clareza no sentido do verbo animar, se seria algo próximo a conceder alma (uma alma capaz de sentir dor, no caso), ou se os pinheiros são paradoxalmente tristes e felizes ao mesmo tempo, uma vez que a “dor” glosada pelo poema é “a dor que é a própria essência / oculta da Alegria” (PTT p. 309).

¹³ *Supra* I.1.1.

O símile utilizado por Eugénio de Castro se vale das plantas para objetificar a tristeza de sua Nereide “muda e pálida qual roseira desmaiando / dum sombrio hospital na cerca desditosa” (CEN p. 14), pois fora sequestrada de seu habitat para a posse mesquinha do homem endinheirado. Claro está, a adjetivação é impactante neste exemplo, porém, seja destacado o duplo sentido da roseira “desmaiando”, um verbo que tanto pode conotar o torpor, a languidez, o *spleen* experimentado pelas plantas (e pela personagem expatriada) no ambiente lúgubre quanto pode denotar a postura das flores, pendentes de seus caules. A tristeza também invade os choupos e os olivais de Vieira (VALPa p. 69) – embora no mesmo poema invada também os rios, ou seja, essa projeção não é privilégio da flora. Será porventura uma identificação similar a que se encontra em certas passagens de Feijó, como “ninguém entende a embriaguez dos lírios, / as tristezas da tarde” (FAL p. 172) ou “a taciturna flor da tua mágoa” (FAL p. 32), afirmadas sem desenvolvimento ulterior. Pode-se pensar que o simples fato de comparar com ou metaforizar a tristeza em plantas, as quais “parecem ausentes, como que extraviadas num longo e surdo sonho químico”, nas palavras de Coccia (2018, p. 12), denota uma hipérbole da tristeza: uma tristeza completamente apática, como soa o mundo vegetal em relação à humanidade.

Uma ocorrência que deve ser lida com mais cuidado é “Uma canção do salgueiro”, poema de Afonso Lopes Vieira que se reproduz na íntegra:

Ó tristíssimo salgueiro, Arrepiado de dor: Tive um amor, o primeiro... Que foi derradeiro amor!	
Salgueiro triste no ar subindo, todo num ai! Vós, os que amais, esse salgueiro de amor cantai.	5
Com ramos verdes, que mágoa! Adeus me dizes, tão triste... Tens as raízes na água Que já nos meus olhos viste.	10
Que estás carpindo? Quem é que amaste? Triste salgueiro! No ar chorando, no ar subindo... Que dor, que dor!	
Amei o meu namorado; Deixasse-se amar, quem dera!... Quanto mais era amado, Eu menos amada era.	15
Triste salgueiro, salgueiro triste do amor primeiro, Triste salgueiro, salgueiro triste do último amor! (VALPo p. 34)	

O formato do salgueiro, “arrepido” e “no ar subindo”, é mobilizado como símbolo da tristeza da árvore que, em última instância, é projeção da tristeza da enunciadora. Essas duas características revelam parte da diversidade de noções do imaginário atribuídas à árvore, seja na antropomorfização anatomizante (“arrepido”), seja na ênfase sobre o caráter ascensional (“no ar subindo”) o qual, segundo Dumas (2007, p. 25), se imprime na árvore por sobre todos os demais vegetais. A relação da árvore com a dor da mulher permeia inclusive as raízes fundadas sobre a água do rio o qual teria sido alimentado pelas lágrimas da moça. A projeção desses sentimentos lutosos sobre a árvore ocorre com a alternância entre versos referentes ao salgueiro (v. 1-2, 5, 7, 9, 11, 12), versos referentes à voz lírica (v. 3- 4, 10, 13-16) e versos de fronteiras vocais fluidas (8, 17-18), resgatando a observação fryeana de que, no processo mitológico de atribuir personalidade aos elementos naturais, a separação entre sujeito e objeto é fraca (Frye, 2022, p. 49). Contudo, o interesse maior desse poema, a par de certa qualidade estilística esboçada no parágrafo anterior, reside no intertexto em que se apoia.

À primeira vista, tratar-se-ia de uma composição de cariz pastoril, dado pouco surpreendente na obra de Vieira. Os detalhes narrativos no poema indicam apenas uma mulher cujo amor não foi correspondido e, pela razão que seja, esse amor foi tanto o primeiro quanto o último. Rigorosamente, eis o enredo. Porém, tal enredo e a escolha insistente no salgueiro (o nome da árvore é repetido oito vezes no corpo do poema) apontam para um intertexto muito caro à poética de *fin-de-siècle*. Trata-se do salgueiro (*willow*) sobre o qual Ofélia teria dado seus últimos suspiros e teria cantado sua canção (note-se que o nome do poema é “Uma canção do salgueiro”) no *Hamlet* de Shakespeare. Aliás, outro poeta personifica árvores com base nessa mesma referência intertextual: António Nobre, que antropomorfiza as árvores do cortejo-fúnebre metafórico à mulher morta na água como “árvores, Hamletos / numa postura estática e silente...” (NAP p. 135). Essa personificação é especialmente complexa pois a personagem que associa às árvores é, em si, complexa; o alheamento dos vegetais em relação ao mundo humano, na figura nobreana, deixa de ser o mutismo de um ser supostamente ininteligente, ou prostrado pela apatia, para se tornar a vastidão de uma interioridade inexprimível como é a do príncipe da Dinamarca.

A flora personificada não apresenta apenas sentimentos. A extensão dessa figura no discurso poético sobre vegetais pode concedê-los, ainda, ações, baseadas em uma corporeidade antropomórfica.

“O rouxinol” de Alexandre da Conceição é um exemplo rico em prosopopeias vegetais que não se limitam à projeção de estados anímicos de uma personagem ou do eu-lírico. O poema

tematiza o canto de um rouxinol à noite, em um cenário repleto de personificações, especialmente de teor sexual – lembrando que Virgílio, nas *Geórgicas*, já associava metáforas sexuais às plantas na primavera (*Geor.* II.323-328) (Marão, 2025, p. 76). Assim, nos versos de Conceição, “da terra os seios túmidos / arfam, porque o ribeiro / no tronco dos salgueiros / imprime os lábios húmidos”, o lírio estremece e a rosa da campina cora ao verem a lua, do arvoredo saem ais e, ao canto do rouxinol, “o salgueiral / de amor agita a coma” (CAO p. 23-26). Trata-se de personificações amparadas em certa noção de verossimilhança; as ações em questão – o estremecer do lírio, o corar da rosa, os gemidos e movimentos das árvores – perpassam uma correspondência com fenômenos naturais. Seja na rosa que ganha cor e orvalho, seja na sujeição das plantas à aragem, como as copas dos salgueiros ou as demais árvores que produzem som, uma vez que “a aragem sobre a flor [...] dá-lhe um beijo mudo” (CAO p. 24), tem-se em Conceição um processo de metaforização dos movimentos da natureza em torno de uma vegetação personificada. Um processo similar se encontra na obra juvenil de Eugénio de Castro, nas *Canções d’abril*, quando a hera se enlaça voluptuosamente ao tronco do cipreste (CECA p. 13), porém, difere em *Jesus de Nazareth*, no qual

As pétalas suavíssimas das rosas,
Em convulsões d’amor,
Pediam sequiosas
Das estrelas o límpido fulgor (CEJ p. XII).

Neste caso, a ideia de súplica sugere mais uma animação universal, um mundo onde plantas e estrelas se comunicam. Na obra madura de Castro, compara-se o êxtase da mulher “dócil, a arfar, como, ao vento, as searas” durante a relação sexual, enquanto os corpos dos parceiros “se enroscam, sensuais, febris, como se enrosca / no tronco a vide em flor, a hera nos castelos” (CESO p. 101-102).

Essa sexualidade latente projetada sobre a flora recorre nas corolas que se abrem “ao beijo sensual” do sol veranil (LJF p. 84), nas “volúpias no cálice das rosas / e gemidos d’amor nas sensitivas...” (FAL p. 177) e em outros versos de Conceição:

O zéfiro sutil e perfumado [...]
Andava pelas moutas e canteiros
A dizer cousas tais à flor e à rosa,
Que as belas, retraindo ao beijo as pétalas,
Curvavam a corola envergonhadas (CAA p. 212-213).

Ainda no campo das personificações erotizantes, deve-se incluir o musgo que abraça a pedra (LJD p. 78) e a passagem mais castiça de *Descendo*:

Toca a luz numa planta; a planta, com amor,
Sente-se estremecer, sente-se mãe e canta,
Nasce depois, a rir, desse beijo, uma flor,
O que foi que se deu no ventre dessa planta?
Boceja cada flor, e o aroma então
Põe ternuras no Ar (LJD p. 55-56).

Note-se que Lúcio inclusive propõe uma explicação poética para esse entendimento sexual. Em outro poema, segundo o autor, a folha ama o tronco que a gerou e a flor por causa, segundo Lúcio, desse “grande amor que é vida em todo o ser” (LJD p. 71), reunindo a convenção literária à ótica anímica de sua obra específica. Ainda para esse autor, tanto os ramos e as flores quanto, curiosamente, as raízes “procuram”/“têm ânsias” pelo sol (LJD p. 88).

As flores também choram – frequentemente equiparando suas lágrimas ao orvalho (CECA p. 91; CESCb, p. 40; PTB p. 61) – e meditam (QAO p. 19), quando não lamentam totalmente o estado de miséria humana, como os lírios e as rosas em vista da criança órfã (CECA p. 18) ou as violetas face à morte de Victor Hugo (NAP p. 67) e, junto às boninas, a morte de Jesus (LGM p. V-VI). A dor das rosas pode, reciprocamente, motivar empatia no próprio ser humano (LJD p. 78). Os “cravos e os jasmims” em vista do cadáver de Sta. Íria apenas exclamam: “é um mármore que flutua!” (NAS p. 222), duplo enaltecimento da morte hagiográfica pela afirmação que antecipa o milagre da santa (cujo corpo se petrificaria na foz do rio sobre o qual boia) e pelo mero fato de sua presença dar voz às plantas. Afinal, segundo o Buda de Gomes Leal, “o lírio, o inseto, o armento, / são, também, como nós, nossos irmãos na dor!” (LGF p. 384), dotando as plantas de funções sensíveis e igualando-as ontologicamente ao ser humano. Lúcio insiste nesse ponto ao afirmar que as flores choram (LJD p. 89) e que há tristeza “no mar, no fumo e no granito, / nos mudos vegetais, até na luz do dia” (LJD p. 102), um animismo intenso e peculiar à sua poética. As plantas podem mesmo lamentar sem um objeto claro para seu luto, como a anêmona prestes a morrer:

Sobre o cálix ebúrneo e transparente
Duma anêmona triste e buliçosa,
Vi tremer uma gota melindrosa,
Uma pequena lágrima pendente.

A corola da flor triste e mimosa
Emurchecia silenciosamente,
O hastil virginal era pendente
E a pobre flor chorava, a desditosa! (CECA p. 69)

Este excerto castriano revela grande interesse plástico no “pranto” orvalhado das flores, ao descrever com cuidado cada parte da flor (cáliz, corola, haste) em sua simultânea decomposição e expansão de *páthos* triste. Embora as flores opacas, de marcado cromatismo, sejam frequentes no período considerado, também a transparência e a alvura exercem fascínio estético nos simbolistas.

Entre as plantas interlocutoras, é frequente o silêncio destas, tornando-as pretexto para solilóquios de enunciadores humanos. Podem-se elencar nesse sentido as “árvores da minha aldeia” para as quais o eu-lírico de Pascoais quer contar sua história (PTT p. 233), as árvores e ventos e mares nos quais Antero projeta sua angústia existencial (QAS p. 111-112) ou a violeta à qual o eu-lírico se confessa no poema nomeado, não por acaso, “Confissão a uma violeta” (LGC p. 204). É plenamente lúdico da parte de Dantas, no poema em que elege o freixo como interlocutor, afirmar, ao fim, “quando te falo a ti, falo a mim mesmo” (DJN p. 11). Mencione-se também a quadra popularesca de Alberto Osório de Castro com uma interpelação inócua às plantas, como se percebe pela justaposição de elementos pouco solidários:

Ó canas verdes, ó canas,
Canas verdes, cor de mar,
Meu coração como um cego
Vai à toa a caminhar (CAOE p. 60).

Leal interroga palmeiras e cedros: “Onde estais, onde estais! Extática palmeira, / viste acaso passar os grandes foragidos? / Onde estão Zeus Jesus?! Velhos cedros erguidos!” (LGC p. 180). Nesse caso, o isolamento ontológico do enunciador sem divindades tutelares é reforçado e materializado pela sua necessidade em inquirir a vegetação, como o *ubi sunt* glosado pelos versos acentua. A escolha de árvores por Leal pode ser explicada pela constatação de Dumas (2007, p. 33) segundo a qual as árvores são imagem de um “assalto ao céu”, intrusão arrogante do ser humano no espaço do divino; destaque-se também que Frei Barreira (1622) associava a palmeira à “vitória” e o cedro à “excelência”, atestando um sentido histórico de altivez nessas árvores.

Por vezes, a vegetação possui uma voz ou, melhor dizendo, um eco, pois não tem outra função que a de reiterar ações de protagonistas humanos: árvores e flores anônimas são coadjuvantes no poema “O cavaleiro e a princesa” de Júlio Brandão, por exemplo; elas incitam o cavaleiro à sua demanda (BJJ p. 18). Nobre roga às oliveiras, aos salgueiros, às amendoeiras

e aos ciprestes que lamentem seu estado (NAD p. 330-331) sem esperar por uma resposta. As raízes das flores e dos ciprestes são interlocutoras de D. João (JGM p. 219-220), escolha motivada pelo fato da personagem procurar as mulheres que amou: as flores remetem às mulheres (pelo clichê a ser analisado posteriormente¹⁴) e os ciprestes à perda dessas mulheres (para a morte, para a degradação social ou para o casamento). Há também o interesse em atribuir alguma espécie de comunicação às plantas com vistas a sugerir um animismo oculto à vista, sobretudo noturno, como no excerto de Junqueiro: “A noite era d’Abril [...] falavam entre si as árvores, as rosas, / e a imensa multidão das coisas silenciosas...” (JGM p. 169).

Antônio Fogaça demonstra um interesse especial pela vegetação interlocutora. Mais especificamente, as flores nessa posição ao longo dos *Versos da mocidade* são intermediárias ou índices da presença da amada. Trata-se de outro caso fronteiro com o macrotema da mulher, portanto. No poema XIII, o eu-lírico roga às “rosas da manhã” que atestem seu amor à sua amada, e lhe contem a resposta depois (FAV p. 23). No XXXVII, o enunciador adormece num jardim, mas desperta escutando as rosas elogiarem a beleza da face da amada (FAV p. 48-49). Por fim, as rosas são interlocutoras, junto às estrelas, ao luar e às Náiades, no seguinte poema curto:

Rosas, Estrelas, Náiades, Luar,
 Dizei-me vós o encanto que resume
 Este santo lugar
 Onde eu sofro uma íntima saudade
 E sinto esta harmonia, este perfume
 E este clarão de tanta suavidade!

Respondem-me, a cantar,
 As Náiades, Luar, Rosas e Estrelas:
 «É que há pouco passou neste lugar
 Essa que é bela e amas entre as belas» (FAV p. 14)

Como componentes do “santo lugar”, as rosas são elementos idealizados da natureza. A harmonia desta é representada pelo coro em uníssono com que responde ao enunciador, embora isso também resulte no trato uniformizante entre todos os elementos, sinalizando a fitofobia pelo trato indistinto entre plantas, astros e seres mitológicos. Por outro lado, a insistência na rosa reforça a presença convencional desta como componente comum do discurso poético amoroso a ser administrado pelos poetas *fin-de-siècle*.

¹⁴ *Infra* I.4.

Os choupos de Gil se despedem do enunciador quando este viaja de trem (GAM p. 34), enquanto os pinheiros tentam convencer a Rainha a deixar seu palácio e viver entre eles no *Interlúdio* (CEI p. 22-23). Em Brandão, os salgueiros lamentam a morte de Aglaís “chorando à margem dos barrancos / como freiras rezando, escapulários brancos...” (BJL p. 86), numa personificação conventual das árvores, acentuando a santidade da mulher morta; as oliveiras gemem à passagem de um caixão (BJJ p. 102) e, em Nobre, as árvores cantam o *réquiem* (NAP p. 25). Na poesia inicial de Feijó em *Transfigurações*, reporta-se do “lírio mais perfeito” à “rosa mais vulgar” como entes que saúdam e cantam “o despertar da vida” (FAT p. 37); na produção madura de *Líricas e Bucólicas*, preservará tal interesse ao afirmar, por exemplo, que

Nas trêmulas balseiras,
No cálice das rosas,
Na flor das laranjeiras,

Há falas misteriosas,
Murmúrios de quem chora,
E súplicas maviosas... (FAL p. 8).

Isso recorda o Baudelaire das “Correspondências”, embora apenas superficialmente, pelas “vagas falas manifestas” (“*confuses paroles*”) do templo-Natureza do poeta maldito (Baudelaire, 2019, p. 42-43). Inclusive Pascoais representará plantas lamentosas ao afirmar que “em tudo chora / um espírito triste”, esse “tudo” sendo “a pedra, a água, a flor, a noite escura...” (PTS p. 136), o que, na contrapartida, iguala plantas ao não-vivo. Faz parte do pensamento mitológico a participação ou a reação de elementos da natureza às deidades (como se viu com Frye, essas duas entidades são epistemologicamente duas partes de uma mesma). Basta que se lembre alguns exemplos caros à tradição europeia, como Orfeu, cuja lira amansava os animais e dobrava as árvores.

Nessa mesma senda, Cristo é uma personagem que anima algumas plantas na poesia portuguesa *fin-de-siecle*. Em um poema de Gomes Leal sobre a crucificação, as plantas reagem à música triste de um rouxinol: “e os lírios de Salém / perguntavam pasmados / – que voz canta tão bem?” enquanto “vergavam-se no cálix / chorando açucenas” (LGC p. 184). No poemeto *Jesus de Nazareth* de Eugénio de Castro, as açucenas e as violetas são personagens que conversam com Jesus (CEJ p. XXI-XXII), que roga-lhes, no fim do poema (CEJ p. XXXI), para que chorem por sua morte. Sua placidez perante a fatalidade de sua condição motiva uma comparação às plantas:

MARIA

Filho, não tens um lamento!
 Tu és como as açucenas
 Dessas campinas radiosas...

JESUS
 Que trazem no pensamento
 O pranto das Magdalenas,
 E o cálix puro das rosas... (CEJ p. XXXII)

A figura poética na fala de Maria reside no mesmo espírito que permite os pensadores botânicos afirmarem o desinteresse geral das plantas pela humanidade; sem possuírem animação, sem produzirem respostas rápidas ao meio, são indiferentes à vida humana (Nascimento, 2021, p. 313). O *páthos* dessa relação ressentida que com elas estabelecemos se espelha na fala de Maria; não na de Jesus, que conversara com as flores anteriormente. Sua condição sobre-humana lhe permite outro nível de interação com as plantas, reconhecendo a fraternidade silenciosa dessas com o sofrimento de Madalena. Daí sua réplica enigmática após a fala da mãe. Em outra altura do poema, o Nazareno exprime maravilhamento ontológico com as flores:

Que nota misteriosa
 Duma atração virgínea
 Nas pétalas da rosa
 Nos cofres da glicínia! (CEJ p. XVIII)

Para Coccia, “interrogar as plantas é entender o que significa estar-no-mundo” (Coccia, 2018, p. 13). O espanto perante esses misteriosos seres pode ser outra forma de atestar a condição mítica da personagem, intuindo a complexa realidade da flor ao invés de relegá-la à posição de acessório. Contudo, também seja destacado que à contraparte desse trato inovador com as flores, as espécies de flores escolhidas (violetas, açucenas e rosas) estão entre as mais comuns do *corpus*, sobretudo os lírios e as rosas, e são mobilizadas de forma um tanto indistinta ao longo do poema, manifestando certo grau de convencionalismo mesmo da parte de um renovador lexical-estilístico tal qual Castro.

Duas ocorrências singulares de personificação vegetal, uma em Antero outra em Junqueiro, apontam para um dado comum. Nas *Odes modernas*, “o cedro na montanha apostoliza” (QAO p. 44); a mesma direção metafórica é adotada pela voz lírica n’*A morte de D. João*, com amplo desenvolvimento imagético:

Ó árvores tranquilas, viridentes,
 Ungidas de harmonia austera e mansa,

Que sois como uns apóstolos dormentes
Envolvidos em túnicas de esplança;

Frondosas catedrais, em cujas naves
Reboa a voz profunda dos amores;
Órgãos frementes ao cantar das aves,
Céus estrelados de milhões de flores (JGM p. 129).

A um sentimento de respeito solene pelas árvores, não se pode passar despercebido aos olhos do leitor uma visão dependente ainda das críticas da segunda metade do século XIX à Igreja Católica. As árvores, silentes, desvelam verdades religiosas, configuram-se como espaços sagrados à parte. Tal visão sintomaticamente emerge de um contexto crítico à força dogmática do catolicismo em um país de forte tradição cristã e em um momento de furor cientificista. A suposta simplicidade profunda e original contida na natureza (uma idiossincrasia de herança romântica) é o que leva Junqueiro inclusive a afirmar na introdução de seu volume: “As flores não vão ler as obras de Proudhon; / desejam simplesmente – água, terreno bom / e muitíssima luz” (JGM p. XXIV). A verdade vegetal é pura e incompreensível aos sistemas metafísicos.

1.3 TRANSCENDÊNCIA

Essa ótica entre o misterioso e o animista frequenta a poesia finissecular tanto por atribuir “alma” quanto práticas de espiritualidade à flora. Brandão fala, por exemplo, das “almas noturnas dos jasmims” (BJS p. 17). Na “Tarde mística” de Mesquita, “um aroma de matos e de prados / voga na tarde como a alma errante / dos vegetais sonhando, extasiados”, vegetais esses que cantam um *angelus* e constituem “a voz da tarde em oração” (MRA p. 37), além de se referir às almas dos pinheiros em outro soneto (MRA p. 39). O eu-lírico de Lacerda, em “Panteísmo”, anseia por conhecer a força que iguala tudo quanto é animado:

Força primitiva
Que produz a monera, o tigre, a rosa,
A paixão, o dormir da sensitiva,
A mansa evolução harmoniosa
– Desde a gêmula até à planta altiva (LJF p. 103-104).

Em direção próxima, encontra-se Leal quando este afirma que “a alma, a rocha, a flor, as plantas, as anteras, / tudo a faísca tem dessa *Vontade* sã” (LGM p. 156) – ressalte-se o fato de as plantas não serem dotadas de alma nesses versos, mas serem dotadas da mesma “Vontade”

(destacada e em maiúscula) que há na alma. Não é ocioso apontar, ainda, que tais versos se encontram n’*A mulher de luto*, longo poema narrativo alimentado por dogmas do Espiritismo.

Nas “Afinidades secretas”, o eu-lírico cuida “que prende a Natureza o mesmo estranho fluido; / que no tronco e no arbusto e no réptil e na ave / existe alguma coisa humanamente suave” (FAL p. 162). Uma centralidade do ser humano no cosmos perpassa discursivamente nesses versos a partir da noção de energia ou de um *élan* vital unindo todos os seres. Mais abertamente antropocêntrico é o soneto “Evolução”, de Antero de Quental (QAS p. 102), no qual o enunciador afirma ter sido, sucessivamente, rocha, “tronco ou ramo na incógnita floresta”, onda, animal selvagem e, no momento da enunciação lírica, ser humano. Está clara, a partir do título, a perspectiva evolucionista na qual as plantas ocupariam a posição inferior de seres mais simples face aos animais. Mesmo Cesário afirma que ao seu olhar “tudo tem certo espírito secreto” e, logo na sequência, metaforiza a saudade em planta (VCC p. 147), reforçando que a existência epistemologicamente menor das plantas exige, no século XIX, uma cosmovisão mística para alcançar *status* ontológico elevado.

Junqueiro é um grande disseminador dessa cosmovisão anímica. Seus sujeitos líricos reiteradamente atribuem alma e uma forma de vontade aos vegetais, desde os primeiros volumes – “nas árvores, no mar, na rocha, em tudo habita / uma essência d’amor, um Deus que sonha e dorme...” (JGM p. XXXV) – às produções recolhidas postumamente nas *Vibrações líricas*, como se lê em “num grão de trigo habita / alma infinita” (JGV p. 27), escolha bastante motivada em um poema intitulado “Oração ao pão”. O desenvolvimento teleológico da planta é um sonho das sementes: as “almas [dos] vegetais, indefinidas / no mistério nocturno das sementes [...] sonham aroma, sonham forma e cor” (JGV p. 41). N’*Os simples*, a reivindicação de uma potência anímica ao vegetal é confirmada pela interjeição em tom coloquializante (“sim!”):

Almas das corolas matinais, dos ninhos,
Das aradas verdes, da campina em flor... [...]
E almas, sim! Das urzes e ervas dos caminhos,
Porque até nas fragas dorme o Sonho e a Dor! (JGS p. 65)

Daí também o elogio ao castanheiro por seu movimento ascensional (JGS p. 35)¹⁵ e às demais plantas pelo heliotropismo (JGV p. 39), sobre os quais paira o fascínio do final do Oitocentos pelo ideário do progresso. Em resumo, Junqueiro atribui frequentemente alma às plantas (JGS p. 65; JGV p. 27, 41, 48, 65), gesto no qual se pode observar “a penetração da

¹⁵ Pela forma como se delimitou o *corpus*, o disperso “A agonia do castanheiro (Fragmento)” não foi inserido nesta tese; contudo, tal poema exemplifica profundamente esse mesmo interesse.

linguagem poética na esfera volátil do mundo invisível” apontada por António Cândido Franco (2002, p. 11) em sua lírica. Para além da mera afirmação de que há alma em determinada planta, Junqueiro explora a potência dessa ideia ao expandir a existência das plantas desde a semente (isto é, não apenas vendo o produto acabado de seu desenvolvimento) e meditando acerca de todos os seres que tal planta alimentou/sustentou, mesmo após a morte, como se observa ao longo da primeira parte de “Préstito fúnebre” (JGS p. 29-35).

Por sua vez, Antero enxergara ainda antes do poeta d’*Os simples* o potencial transcendente na matéria vegetal. Em “uma mesma alma aspira à luz e ao espaço / em homem igualmente e astro e rosa!” (QAO p. 3), tem-se mesmo um simbolismo epifânico da rosa como apontado por Viviane Bosi (2019), pelo contexto geral da primeira parte da ode “Panteísmo” em que se encontra, embora adiante a alma em si seja componente metafórico da rosa – “abre teu cálix, rosa imarcescível! [...] Ide! Crescei sem medo! Não é avara / a alma eterna que em vós anda e palpita...” (QAO p. 6). A contiguidade simbólica entre ambos os usos poderia ser associada à teleologia do desenvolvimento da rosa, cuja meta é inscrita no seu próprio ser desde o início. A rosa se transforma em metáfora para um cosmos completo e organizado no oitavo soneto do ciclo “A Ideia”, no qual a “rosa ideal da *eterna primavera*” equivale tanto a “o Paraíso e o templo da Verdade” quanto à “Ideia, o sumo Bem, o Verbo, a Essência, / [que] só se revela aos homens e às nações / no céu incorruptível da Consciência!” (QAO p. 38), usos em tênue fronteira com o alegórico.

Antero cristianiza essas noções nos seguintes versos:

Quando as flores, que se abrem, são espelhos...
E a ervinha é berço, e berços os rosais...
Quando são as florestas catedrais...
Eis aí outros tantos Evangelhos! (QAO p. 44)

Repete-se nessa passagem aquilo que fora observado anteriormente¹⁶, uma imagética literária emergente das críticas ao poderio do catolicismo em Portugal, na qual cada abstrata planta (flores, ervinha e florestas generalizadas) corresponde a uma dimensão do sagrado. Sem o tom crítico, fá-lo também Nobre ao afirmar que “a alma dos choupos, como a do Homem, sobe aos Céus...” (NAS p. 113).

Outro eu-poético maravilhado espiritualmente pela vida vegetal, sobretudo por sua dinâmica, é João Lúcio. Em “Cá dentro”, propõe o enunciador que, mesmo no mais ínfimo,

¹⁶ *Supra* I.1.2.

como uma gota de água, existe toda uma realidade por sondar, e que é a dor o que permite à alma humana alcançar um amadurecimento espiritual. Poucas estrofes depois, Lúcio sintetiza ambas as ideias na descrição do crescimento das plantas:

Toda a violeta toma
Num jardim curto lugar,
E as asas do aroma
Enchem, depois, todo o ar.

Uma semente lançada
À terra, por qualquer mão,
Depois de ser fecundada,
Com raízes enche o chão.

Era pequena; agora
Deu um arbusto maior:
É como para nós, a Dor,
Pra as sementes, a Aurora (LJD p. 67).

Com sensibilidade singular, o poeta oferece uma leitura simbólica da relação semente-luz, vendo na primeira uma fuga à segunda, posto a semente estar debaixo da terra e posto a luz ser comparada à “Dor”, mas reconhecendo a dependência de ambas: a luz permite à planta o desenvolvimento, como a dor à alma humana. Da mesma forma, o pequeno carrega em si uma grandeza potencial oculta: a violeta singular exala um cheiro que ocupa o ar; as raízes espalham-se pelo chão. Em ambos os motivos, o signo do ocultamento está na manifestação dessa potência vegetal por via de um sentido pouco explorado à tradição europeia em comparação com a visão, o olfato, ou pela limitação dessa visão mesma quando se trata de espaços não ocupados pelo ser humano, no caso, o subterrâneo, onde germina a complexa existência da raiz – repetindo esse mesmo estranhamento em poema posterior na dúvida: “Não sei como, no ventre estreito da semente, / que a luz já fecundou” (LJD p. 88), subordinando o mistério, portanto, a uma influência pretérita da luz sobre a semente.

É digno de nota, também, que Lúcio atribui linguagem às flores e ao “cedro [que], para falar, tem a voz das ramagens” (LJD p. 69), o que se afasta fortemente das perspectivas neurobiológicas sobre a comunicação dos vegetais (vide Mancuso, 2019), embora ateste os rastros vegetais que Vieira (2017) aponta: além de visualmente, a planta se inscreve no mundo pelos sons que seu corpo produz ao contato do vento. Lúcio glosará repetidamente essa interação em “Ao vento” (LJD p. 72-73), modulando o teor dessa linguagem de acordo com as

plantas: em oposição aos pinhais tipicamente sinistros¹⁷ com os quais a voz do vento é um “torvo praguejar”, há a “meiga linguagem” da “música das flores” e as “liras do arvoredo” produzem “hinos da ramagem”. Contudo, essa virtualidade continua restrita, no poeta de *Descendo*, a certo misticismo cristianizante da questão, pouco afeito aos interesses ecocríticos.

A emergência desse processo anímico praticado por Antero, Junqueiro e Lúcio é sintetizada por Óscar Lopes:

De um modo geral, podemos encarar este panteísmo como uma esquemática adaptação do simbolismo a uma metafísica já definida pela geração de 70 como sucedâneo para a religião tradicional, como evasão a um materialismo transformista imposto pelas ciências de então.

Na sua qualidade de tema de poesia, que morrerá com o saudosismo, só vale na medida em que, opondo-se ao naturalismo, isto é, a uma versão metafísica, unilateral, do materialismo de origem científica, se ligue a uma intuição poética das relações e valores inesgotáveis das coisas e da sensibilidade viva que lhes reage. (Lopes, 1987, p. 110-111)¹⁸

No *corpus* considerado, é Pascoais quem mais enfaticamente atribui alma às plantas em uma visão matizada de tons religiosos. Na “Canção humilde”, o eu-lírico denuncia o desvalor concedido às plantas (embora equiparando-as aos não-vivos), enquanto enfeixa-as já a uma perspectiva de laivos cristãos:

Humildes cousas
Que ninguém olha:
Raminho ou folha
Ou grão de areia,

Tendes o encanto
Mais que divino,
Que Deus menino
Achou na terra... (PTT p. 301-302).

As árvores ensinam a rezar “quando, à noitinha, o zéfiro murmura” – em um animismo motivado pelo vento, cumpre destacar – e seus ramos “espalham orações / e fazem cruzeiros, no ar” (PTT p. 306). A primeira imagem é singular porquanto sugere que ao animismo metafórico das plantas é motivado pelo vento; se outrora este era o *pneuma*, índice do espírito e de seu poder vivificante, seu efeito aqui permanece similar, embora tal recurso também possa ser associado ao som das folhas movendo-se sob a brisa, portanto, à animização desse som. No

¹⁷ *Infra* I.2.2.

¹⁸ Não cabe aqui discutir o ataque do crítico a essa mesma prática, a qual considera ainda um “animismo [...] inconvincente” e “negligência formal ainda muito romântica” (Lopes, 1987, p. 110-111), sobretudo em sua avaliação à obra de João Lúcio, juízos de valor dos quais discordo.

segundo caso, o formato dos ramos participa da construção poética, uma vez que ela é comparada a uma forma abstrata, a da cruz; portanto, trata-se de uma escolha calculada, um uso não-gratuito da planta. Pascoais repete a animação religiosa da natureza em outros momentos, como quando os pinhais rezam uma oração (PTS p. 168), ou os lírios são convocados a fazê-lo (PTT p. 259), o que efetivamente ocorre em outro poema, quando rezam “Ave-Primaveras” (PTT p. 306).

Pascoais encontra nas plantas, em especial árvores, um sentido que rumo o transcendental, inserindo-se numa corrente imaginária identificada por Dumas (2007, p. 37) da árvore como símbolo da vida espiritual. Isso se observa em “Lá”. No poema, o eu-lírico se encontra no alto de um monte, local tradicionalmente associado à elevação da alma (Jung, 2013a, p. 242). Entre meditações de teor místico, a personagem pondera, eventualmente, “em tudo para mim há um Além, / em fria pedra ou flor a rebentar...” (PTS p. 110), ideia-chave ao poema. Então, ao ver “sobre um alto, ajoelhado, / ermo pinheiro, a orar...”, o eu-lírico reafirma a transcendentalidade da matéria nos versos seguintes (“em tudo quanto vive, há o murmurar / duma prece que foge para os céus...”) (PTS p. 111). Porém, é de se notar que nesse mesmo poema uma planta parece encerrar enigmas cuja compreensão foge ao enunciador; “velho cipreste vou interrogar, / sem entender o que ele me responde...” (PTS p. 110). Consequência do imponderável na existência espiritual ou nas plantas? Dado o contexto do poema, a primeira alternativa é a mais plausível; apesar da árvore veicular o enigmático da existência, a árvore em si continua não sendo um enigma.

Em outro poema de *Sempre*, o cipreste se associa claramente à morte¹⁹, pois à sombra dessa árvore há “figuras de lívida aparência, [...] defuntos quebrando o seu repouso eterno” (PTS p. 127). A julgar por esses usos, o cipreste incompreensível de “Lá” ainda pode ser uma transposição simbólica da associação cipreste-morte? Nesse caso, dever-se-ia pensar que a morte representada nele não coaduna com a noção do alegórico “Além” do poema – aquele que se ouve na pedra, na flor ou nos pinheiros – mas talvez um não-ser que se oponha ao transcendente. Daí resultar a incapacidade do sujeito de apreender a voz do cipreste: ele não fala do Além, mas do vazio, incompreensível na ânsia transcendental do enunciador. Na ausência de uma explicação mais precisa (em conformidade com a estética nebulosa de Pascoais), essa é a leitura que me parece sustentável em face do poema como um todo. Isso não

¹⁹ *Infra* 1.2.2.

limita, todavia, a ideia de morte apenas ao tradicional cipreste, pois, em outro poema, “um silêncio de morte” interroga os pinheirais (PTS p. 183).

A noção de transcendência ou espiritualidade por metáforas vegetais ocorre a outra altura na obra de Pascoais, na terceira parte do poema “As minhas sombras”. Nele, o eu-lírico, após sua epifania, ora e constrói uma imagem do ser humano como, simultaneamente, ponte entre o terreno e o divino, e como planta: “E rezo a Deus, / de joelhos, na infinita solidão, / onde cria raiz de terra o azul dos céus” (PTS p. 183). É impossível não enxergar, nesses exemplos de Pascoais, um forte influxo neorromântico atrelando o elo místico à natureza com as práticas de uma religiosidade cristã de feição particularmente portuguesa, isto é, dentro das molduras de um ruralismo e ritualismo dir-se-ia provinciano, como contraparte da glosa épico-marítima que tanto povoou essa literatura desde o último quartel do século XVI. Contudo, a árvore também revela aqui seu esplendor imaginário de *axis mundi* (Dumas, 2007); ela une o celeste e o terreno, os céus se tornam uma outra terra suportando raízes, e o ser vegetal permite o intercâmbio entre esses dois reinos distintos.

Manuel da Silva Gaio também anima as plantas (sem a profundidade de um Pascoais) em “O lago”. Nesse poema, o ambiente lacustre inclui a palmeira que narcisicamente se contempla sobre as águas, os “vividros aromas / das urnas vegetais – [que] suavíssimos subiam; das arvores da selva as perfumadas comas”, elementos sobre os quais, pondera o eu-lírico, “em tudo se sentia um palpitar de vida / – misterioso arfar d’um seio colossal” (GMSP p. 22), sintetizando-os portanto em uma espécie de panteísmo monista com vagas reminiscências ao imaginário da mãe-terra, afinal, a expressão do “arfar d’um seio” dificilmente seria conotada a um ser masculino no séc. XIX. Também Feijó partilha desse espiritualismo ao afirmar que “no grande turbilhão da vida universal / existe um Deus oculto... A flor que desabrocha [...] é uma alma que se expande” (FAT p. 55). Em direção similar, o eu-lírico nobreano descreve como “as fúlgidas abelhas / andam chupando o mel e a virgindade às rosas. / [E] Sente-se palpitar o coração das Cousas...” (NAP p. 84), enquanto o oliveiriano narra como “as magnólias a abrir, os franzinos lilases / sonham, como eu, sonhos de amor, visões audazes” (OAP p. 30) num contexto segundo o qual o amor é menos uma união erótica e mais uma forma de ascese espiritual.

Já Alexandre da Conceição, anti-católico fervoroso, por sua vez, criticaria o pensamento religioso com base nesse mesmo imaginário de plantas animadas: para si, houve

Um ponto regressivo [...]
Em que [a inteligência humana] via na flor, nas pedras, nos répteis,

No sussurro do mar, na sombra do arvoredor,
 Tudo o que nos faz ver a nevrose do medo,
 Os monstros do terror, os fantasmas do mal
 Feitos na estupidez dum crânio Neanderthal (CAO, p. 41).

Leal, em tom sarcástico contra o budismo, questiona ao caricatural “idealista”, aspirante ao “*Nirvana* ideal [...] como os heróis sanscritos” se “vês acaso florir nos lagos infinitos / o *lôto* espiritual?” (LGF p. 329). Assim, observa-se que mesmo o animismo vegetalista pode comportar uma contraparte negativa no discurso poético, embora muito infrequente e associada a uma crítica positivista que pouco tem a ver com os princípios estéticos decadentistas, simbolistas ou neorromânticos.

Por fim, destaquem-se as inversões à personificação transcendentalista das plantas, isto é, as metáforas da alma humana como planta. Brandão desenvolve esse tema intensamente no poema XVII das *Saudades*, no qual, em duas estrofes, lê-se uma representação metafórica da dor:

Ter de ceifar tudo que na Alma foi medrando,
 (Porque a Alma é um jardim esmaltado de cores,
 Que nós fomos na vida aureoreal regando
 Com chuvas de luar: semeando de flores...)

Ter de arrasar, secar os canteiros aonde
 Havia o vago odor da flora que regamos...
 Ah! Como é sempre triste a vela que se esconde,
 E como custa ver esse jardim sem ramos! (BJS p. 72)

Assumindo que um dos sentidos principais do transporte metafórico às flores é a representação da fragilidade, a figuração da alma (do poeta/gênio) enquanto um jardim expressa essa mesma condição da alma sensível ante a degradação do cosmos circundante. Se Pereira (1975, p. 283) salienta a representação da “alma doente” na poesia novista, Júlio Brandão encontrou uma solução estética mais afeita ao seu léxico floral-amoroso para o mesmo tema. Leal também metaforiza a alma derrotada na referência a um jardim arruinado (LGF p. 355), não por uma ação destrutiva e arbitrária, mas pelo abandono. A expressão da dor via alma vegetal ocorre também em Augusto Gil, que compara sua alma à “folhagem duma árvore sonora / que geme e que se estorce com sinais de dor / quando a rajada agita as outras em redor” (GAV p. 124).

Um caso importante a se destacar nesse ponto é o poema de Leal afortunadamente intitulado “O velho palácio (simbolismo)” (LGF p. 363-364). Nele, a alma é representada na

imagem de uma flor pendente à varanda de um castelo em ruínas. A flor é vítima das intempéries – “sacudida da chuva funerária, / lavada de um luar branco de morte” – e, presa às grades, pede embalde à lua que lhe forneça orvalho (breve mostra do descompromisso entre literatura e referencialidade, afinal, a lua não é responsável pela produção do orvalho). Ora, o poema de Leal investe na flor como signo da fragilidade e da impotência face ao mundo, num efeito reduplicado pelo ambiente do poema, um castelo arruinado, emblema de uma potência que se perdeu. Além disso, a escolha do castelo implica um isolamento aristocrático dessa alma, incompreendida porque ontologicamente superiora aos seus pares, motivo frequente na poesia simbolista (Pereira, 1975, p. 284-285). Por fim, a alma de características essencialmente negativas também pode ser planta. Em D. João de Castro, a alma “rude, mártir e orgulhosa” do eu-lírico nasceu “como uma flor ardente e venenosa” (CDJJ p. 65-66); como salientado anteriormente²⁰, para as flores assumirem sentido negativo, é obrigatória uma adjetivação condizente, o que se observa no exemplo.

Antes de nos movermos para o próximo tema, sejam apontados de passagem alguns usos rituais da vegetação no *corpus*. Sendo característico do veio neorromântico o apego ao tradicionalismo católico de feição popular (Pereira, 1996), é natural que em alguns poetas os vegetais sejam oferta religiosa. É o que ocorre ao eu-lírico de Pascoais que colocando-se na condição de romeiro à Nossa Senhora dos Milagres, entrega-lhe “duas flor’s: silêncio e solidão...” (PTS p. 146), flores alegóricas, sem dúvida, mas ainda assim denominadas flores. Também se ofertam flores no poema sobre a viúva que vai “encher de rosas, de camélias, lírios, / o branco altar da Virgem Dolorosa” (PTT p. 262) ou no altar onde “rezam perfumes de alma as rosas” (PTT p. 306) de um terceiro poema. Em outros casos (CAO p. 12; BFV p. 47), faz-se a oferta de mirra, a qual alude à oferta de um dos reis magos no texto do Novo Testamento bíblico. Há ícones de Cristo a cujos pés estão ora um ramo bento (LGC p. 64), ora rosas desfolhadas (CESQ p. 54). À Virgem, Brandão oferta cravos (BJL p. 30; BJS p. 91); à amada beatificada, além de jarras floridas (BJS p. 48), açucenas e lírios (BJL p. 50). D. João de Castro conclama às aldeãs para que vão “pôr na capela muito alecrim” (CDJM p. 59), planta lembrada também por Nobre em contexto de oferta religiosa, seja para pedir a Nossa Senhora das Dores pela saúde do doente Anto (NAS p. 255), seja para afastar a mulher fantasmagórica da tapada das Quatorze Cruzes (NAS p. 238).

²⁰ *Supra* I.1.1.

1.4 ALEGORIA

Da ampla e muito problemática significação do conceito de alegoria, interessa aqui considerá-la “um tipo de metáfora (*lato sensu*), que compara uma realidade sempre de carácter abstracto com um termo metafórico sempre concreto, visível, plástico” (Coelho, 1976, v. 1, p. 30) ou, mais sinteticamente, “toda narrativa que personifica conceitos” (Vandendorpe, 1999 apud Moisés, 2013, p. 15). Quando Alexandre da Conceição fala na “árvore da fé” (CAO p. 113), algumas implicações são sugeridas, como que a fé mira a elevação, que é muito resistente ou que passa por temporadas de maior fragilidade – o último sentido se adequa especialmente ao poema, pois a voz poética enumera suas aflições e, ao fim, pede um repouso. Esses efeitos foram produzidos ao configurar uma alegoria arbórea para a ideia abstrata correspondente. Leal também alegoriza a fé: “É preciso que a fé cresça em tua alma / como no inútil saibro a verde palma” (LGC p. 56), enquanto a opção pela palma, além de partilhar alguns dos sentidos em comum com a “árvore” no geral, se vale ainda da oposição entre a pujança da “árvore triunfal” segundo as autoridades latinas (Barreira, 1622, p. 70), e a penúria do solo onde nasce, como os versos citados enfatizam. Em António Nobre, os choupos, “altivos, mas corcundas, / [são] tal como aspirações irrealizáveis” (NAS p. 163), refletindo o contraste entre o aspecto portentoso do choupo e seu encurvamento devido, no caso, à fatalidade a que está condenada a esperança sem sustento. Em Antero, a fé e a esperança são lírios (QAO p. 23, 25, 31), simbolizando a inocência/incorruptibilidade moral dessas noções.

A “palavra de fé, de candura, d’esperança” política que Alberto Osório de Castro exalta em seu poema inflamado de encerramento às *Exiladas* é “imaculada, e assim como um lírio, marmóreo” (CAOE p. 129). Ora, a rigor, a comparação do poeta se dá entre esse prenúncio abstrato de um porvir positivo e alguma característica partilhada entre o lírio e o mármore; dir-se-ia, numa acepção materialista, a cor branca em ambos. Contudo, não se pode ignorar a proximidade do adjetivo “imaculada” no verso. Embora esteja sintaticamente separado (por uma vírgula e por uma conjunção aditiva, apontando que ser lírio e ser imaculado não são características que interseccionam), a emergência desse vocábulo ainda assim sugere um elo entre todos os termos comparados (“imaculada”, “lírio” e “marmóreo”), relevando a dupla acepção sensorial e moral atreladas à cor branca.

A Piedade (com maiúscula) é uma flor “que em todos nós germina / como um lírio encerrado em urna de cristal” (FAI p. 16) mas, na mesma obra, é também “a flor da Piedade, espontânea e selvagem, / [que] brota no mais deserto e miserável chão!” (FAI p. 103). Em ambos esses casos, assim como em vários outros, a alegoria floral mobiliza uma noção de

crescimento espontâneo das plantas: a Piedade nasce por si própria nos corações (atualização dos preceitos do bom selvagem sem roupagem aldeã). Porém, os dois usos – oriundos da mesma obra – entram em certo dissenso, pois o lírio delicado fechado no cristal da primeira passagem contradiz a energia vitalista da flor brotando em solo agreste na segunda passagem. O crescimento espontâneo faz as vezes de sentido latente e comum entre ambas as ocorrências, enquanto o recurso à convenção floral *per se* funciona como justificativa poética para contradições internas na obra de Feijó.

A ideia de autogeração não é a tônica dos versos de Castro, nos quais a Piedade e a Compaixão crescem num palácio. Antes, sugerem os sentimentos (cristãos) que resistem à dor apesar da aparente fragilidade, quando as sólidas estruturas em volta experimentam a deterioração:

Piedade e Compaixão medram, alvas e finas,
No meu sombrio ser flagelado de penas,
Como duas fieis, graciosas açucenas
No triste pátio de um palácio em ruínas (CESi p. 56)

A candura é um lírio germinando nas almas boas e puras em Nobre (NAP p. 131); na poesia juvenil de Eugénio de Castro, a “simpatia” é uma trepadeira que abraça os corações humanos (CECA p. 54) e, segundo D. João de Castro, “há tempo de plantar e de colher o Bem!”, uma vez que é longo o caminho da vida (CDJJ p. 22), outros exemplos de alegorias caras aos valores burgueses do oitocentos. Mesmo Cesário admite haver saudades que deitam “raízes duras de arrancar!” (VCC p. 147).

Em Fogaça, o Sentimento são “rosas ideais” e a vida, “açucena azulada” (FAV p. 139), alegorias pautadas pelo dulçor romântico e suas respectivas idealizações. Feijó se refere à Esperança como uma flor, mais precisamente como “a tulipa azulada a que chamais Espr’ança” (FAL p. 55). Perspectivando-o a partir de um aspecto discutido anteriormente²¹, a hierarquia entre as plantas, bem como em vista da escassez com que são referidas no *corpus*, a eleição da tulipa e da cor azul reforçam a raridade e/ou beleza incomum da ideia em questão. Fogaça também se refere à esperança como uma flor, valorizando-a de modo mais genérico, a partir de uma equação entre flor e diamante (FAV p. 64), corroborando com a equivalência plantas-pedraria já discutida. A crença, pura e simplesmente, também é uma flor para Castro (CEO p. 31). Em campo semântico próximo, “a imaculada Ideia, a mística Utopia [...] rebenta qual flor

²¹ *Supra* I.1.1.

de um crânio visionário!” (LGF p. 49), outra vez tratando as ideias abstratas como fenômenos que desenvolvem espontaneamente. Segundo Leal, portanto, a bela Utopia – não se pode afastar o valor ético-estético da flor no horizonte hermenêutico – se desenvolve naturalmente no gênio; a liberdade em sentido lato é um anseio comum à humanidade, desse ponto de vista formulado pelo discurso floral.

Sentimentos e ideias negativas podem igualmente ser alegorizados em plantas. Assim, o tédio é uma “negra flor [...] que Satanás cultiva em nosso coração” (JGM p. 190) ou “o Orgulho é um pecado, / uma erva daninha” (CESi p. 57), e a espontaneidade do desenvolvimento da planta agora se converte em fator negativo – em outra obra, o mesmo autor se refere à “erva do Pecado”, segada pelo olhar da interlocutora (CEH p. 38). Feijó também oferece um exemplo:

E a negra desilusão,
Como um lírio numa rocha,
Tristemente desabrocha
Dentro do teu coração (FAL p. 35)

Neste caso, tem-se um compósito da autogeração com a insalubridade do meio, duplicando o teor negativo da desilusão que surge no coração da mulher. Em caráter melancólico similar, o sujeito lírico dos *Oaristos* objetifica suas divagações: “como no espírito as ideias, vai um bando / de folhas mortas, amarelas, pela rua...” (CEO p. 53). Os adjetivos novamente demonstram ser necessários à representação floral negativa, enquanto a positiva pode prescindir deles. O símbolo floral tendencialmente pressupõe satisfação, a não ser que enunciado o contrário.

Outros usos generalizados de alegorias florais marcam presença sobretudo no Gomes Leal de *Fim de um mundo* e no Feijó inicial de *Transfigurações*. Isso é reflexo, no primeiro, de certa prática da poesia realista de crítica social fundamentada numa leitura superficial e moral da problemática denunciada e, no segundo, do “canto positivista da aventura prometeica do Homem na conquista do Progresso e da Justiça” (Pereira, 1975, p. 115). Para Leal, a máquina de guerra “enriquece, enriquece, a semear os lutos. / E do bronze que mata... ó deliciosos frutos!” (LGF p. 112), alegorizando o luto (metalepse da morte) em sementes e o lucro produzido por essa crueldade em frutos. Muito similares são os versos panfletários de Conceição: “Responde erguendo o colo a hidra das batalhas; / na árvore do porvir os fructos são... mortallas” (CAA p. 183), unindo lugares-comuns literários (o futuro como árvore e a perenidade dos conflitos humanos como uma hidra) pouco solidários entre si. Observe-se que

o cerne simbólico dessas metáforas as torna presentes até nossos dias em expressões corriqueiras, nas quais a semente é uma causa e o fruto uma consequência (por exemplo, no adágio popular “quem semeia ventos colhe tempestades”). Não à toa, Antero versa sobre a semente do Futuro (QAO p. 102), sobre o Espírito em termos filosóficos enquanto “semeador de mundos” (QAO p. 6), sobre a semente da Ideia da qual, por sua vez, se originam as florestas do porvir (QAO p. 106) e sobre a vida semear ilusões (QAO p. 15).

O vetor futuroológico desses símbolos fornece uma imagética ampla para as vozes líricas interessadas na História, especialmente em Antero. Dessa forma, os “inventores” (termo com sentido genérico de criador, especialmente ideológico, no contexto do poema “Pater”)

Fazem nascer, por entre espinhos bravos,
Flores, a um lado, e ao outro lado, fructos;
E os novos risos, dos antigos lutos,
E a liberdade, em corações escravos!

Pois, se são operários do futuro,
Semeadores da seara nova,
Que lançam uma ideia em cada cova,
Da dura história sobre o chão duro (QAO p. 49).

As imagens se acumulam a princípio, porquanto não é feita grande distinção entre as flores e os frutos apesar dos conectivos “a um lado” e “a outro lado”. Ambas participam de uma mesma noção positiva acerca da ação desses homens representativos em oposição aos negativos “espinhos bravos”. Na estrofe seguinte, o discurso se condensa na referência à semente: os “inventores” são “semeadores” e as ideias são as sementes em si, plantadas no solo da história. Em outra ode do autor, a humanidade é metaforizada em árvores ou, pelo menos, em algo herdeiro delas, unindo à ideia de árvore genealógica uma imagem *sui generis* de árvore:

No nosso sangue há glóbulos legados
Pelo mistério das idades idas:
Há toda a podridão da árvore antiga,
Legada ao germen da árvore futura... (QAO p. 100-101).

Essa descendência se torna um valor positivo em outra ode, na qual a unidade na diversidade humanas são metaforizadas nos “mil fructos” de “só uma a planta” (QAO p. 30). Mais adiante no poema anterior, glosa-se na árvore um símbolo ascensional por excelência, alegoria da Ideia:

Há-de crescer até ao céu essa árvore!
Há-de vingar! O bafo, o ar que respira,

É o Desejo do homem, essa eterna
Aspiração, essa atmosfera ardente
Aonde bebe vida quanto há grande,
Quanto de novo e estranho à luz se eleva!

Há-de crescer essa árvore divina!
Porque as raízes dela vão, na sombra,
Buscar a vida às duas largas fontes,
Verdade e amor – e a seiva que a alimenta
É a Ideia... E é o chão a Humanidade! (QAO p. 108).

Resulta desses vários usos uma compreensão ambígua do processo histórico enquanto fenômeno orgânico, isto é, autorregulado, por um lado, mas ainda assim resultado de ação ou ações individuais específicas, por outro. Com igual detalhe na alegoria, em *Fim de um mundo*, o entendimento de Leal é tal que:

[...] a plebe que trabalha [...]
São na sociedade assim como as raízes,
Que enquanto estão no chão, na solidão, no escuro,
Dando a seiva e o vigor ao tronco bem seguro,
Vivendo humildes sempre, obscuras, silenciosas,
– Estão as folhas no ar, altivas, gloriosas, –
Olhando para o azul sereno das esferas,
Todas cheias de flor nas verdes primaveras (LGF p. 150).

O didatismo do excerto o exime de maiores comentários. O par de opostos entre raiz e folhas dramatiza a oposição entre a classe trabalhadora, que sustenta a sociedade, enquanto é por ela ocultada e pressionada, e a classe dirigente, que tem projeção pública, confortos e prazeres. Leal engloba nessa passagem algumas metáforas separadamente desenvolvidas em outros autores. Para Antero, por exemplo, o povo é um canavial (QAO p. 176), marcando a população de classes baixas pela indistinção, enquanto a pátria é uma árvore por cuja sombra os homens disputam (QAO p. 56) – Conceição modulará a última alegoria ao considerar a revolução liberal do início do século XIX uma “árvore frondosa a cuja sombra / vive hoje Portugal” (CAA p. 166). Menos positiva é a “Igreja, essa araucária” à sombra da qual se encontram “os Tronos, lírios belos” (QAO p. 176), segundo Antero; sob essa ótica, o poeta acusa a Monarquia de se submeter a um clero altaneiro e elitista, porquanto a árvore eleita para metaforizá-lo ocupa largos espaços isolada e tem seus galhos apenas nas porções superiores do tronco. Diga-se de passagem, contudo, que adiante no mesmo poema os mesmos troncos são “árvores gigantes” (QAO p. 180), então acentuando o poder tirânico da realeza.

No poema político “Na agonia da pátria”, de Alberto Osório de Castro, a esperança positiva do povo é um “reflorir divino” e infunde-lhe, segundo a voz lírica, um sentimento de “germinar e florir” (CAOE p. 129). Como se observa, a poesia de cariz político finissecular concentra uma parcela considerável dos usos alegóricos.

Em Feijó, a Ideia “alimenta a multidão das gentes... / É como o germinar oculto das sementes” (FAT p. 58), novamente encenando a ideia de crescimento espontâneo. As mazelas da urbe também brotam naturalmente: “no sinistro canteiro, as ruas da cidade, / viceja e cresce ali toda a monstruosidade, / brota por toda a parte o fruto de *Caim*” (FAT p. 40). Também “a fina Idealidade – [é] *a flor ideal e rara!*” (LGM p. 72), com os termos “ideal” e “Idealidade” redundantemente ocorrendo num mesmo alexandrino.

N’*A morte de D. João*, Junqueiro recorre frequentemente a alegorias vegetais para representar “os crimes tentadores / [que] rompem da escuridão como sinistras flores” (JGM p. XXXVIII) ou os vícios, essa “rubra flor” que “nos esgotos da vida – as rodas, os hospícios – / fermenta noite e dia” (JGM p. XVII). Essa escolha cromática à flor poderá ser melhor compreendida no seu respectivo subitem²². Em outra passagem, encontram-se três metáforas vegetais em sequência para se referir ao mal:

A seara do mal, que o mal semeia
Dos corações nas áridas campinas;
Em que as ervas malditas, venenosas,
Dormitam silenciosas
Na lepra esverdeada das ruínas.
No silêncio profundo dos hospícios
Ardia a flor dos vícios,
Chorava a flor dos prantos (JGM p. 136).

Em comum, todas partilham a noção do mal como algo que surge espontaneamente e se retroalimenta (o mal semeia e o mal é a própria planta); por outro lado, revelam o quanto o clichê possui de tolerância à repetição, uma vez que, reitere-se, são três metáforas seguidas (a seara, a erva e a flor) para o mesmo referente. Nesse sentido, cumpre destacar que, pouco adiante, no mesmo poema, falar-se-á da “floresta do mal” (JGM p. 142), embora o poeta elabore essa ideia a partir dos animais que a habitariam. Destaque-se, por último, a originalidade da metáfora sobre a hera como a “lepra esverdeada das ruínas”, acentuando seu signo de degradação de estruturas humanas em concordância com o contexto do poema (a enumeração de abstrações negativas) – ignorando que a mesma construção nominal “lepra esverdeada” será

²² *Infra* I.1.7.

repetida adiante, quando Junqueiro se refere a “num velho muro / desejos sensuais, lepras esverdeadas!” (JGM p. 143).

A virtude é “flor burguesa, / grosseira flor amarelada e fria” (JGM p. 34), aos olhos da imoral Impéria, que prefere “as rosas do deboche da loucura [...] na floresta dos vícios elegantes” (JGM p. 34), revelando como Junqueiro desenvolve a metáfora por completo, sinalizando que tanto a virtude quanto a sua antípoda são flores, a segunda sendo a rosa, flor emblemática pela ambivalência entre sua beleza e seu potencial para ferir através dos espinhos. Cumpre mencionar ainda, em Junqueiro, duas comparações de caráter alegórico encontradas em poemas diferentes nas quais se repetem quase que integralmente os termos: se em um dos poemas reunidos nas *Vibrações líricas* “a espada da justiça é débil como um vime” (JGV p. 20), já n’*A morte de D. João* “o cetro da justiça é o cetro do crime: / duro como um cutelo e frágil como um vime” (JGM p. XVII).

A penúltima parte da “Oração ao pão” transforma toda a humanidade, alegoricamente, em grãos de trigo. Como cereal plantado para amplo consumo, seu cultivo é controlado, o que implica uma noção de teleologia e prescrição divina para a duração da vida. Decorrente dessa mesma metáfora, o autor enfatiza a igualdade dos seres humanos entre si (porque fadados igualmente à morte) do ponto de vista divino:

A humanidade é seara imensa em chão de areia,
Que Deus recolhe e Deus semeia.

E cada homem, quer o rei, quer o mendigo
É na seara de Deus um grão de trigo.

E a toda hora, a todo o instante, há milhões d’anos,
Searas sem fim de espíritos humanos

Brotam, florescem, crescem, são cortadas,
E entre as mós do destino trituradas (JGV p. 31).

A eleição do trigo supõe ainda uma outra associação: como metáfora contígua ao pão (lembre-se o título do poema), participa de um símbolo caro ao Cristianismo, vendo na humanidade toda um análogo ao sacrifício de Cristo, razão pela qual o desenvolvimento do poema passa a focar nessas duas figuras. Resta, então, que o simples grão de trigo é um análogo ao próprio Cristo, ou, nas palavras de Junqueiro, “Trigo! Corpo de Deus, – pureza e dor – / nossa vítima e nosso redentor” (JGV p. 29), associando o trigo ainda à pureza, associação

anunciada em uma predicação anterior segundo a qual, ao fim da mó, o trigo é “cor de lírio” (JGV p. 29).

Tendo em vista essa variedade de usos, é de se questionar o sentido visado por Pereira (1975, p. 407) quando este aponta a existência de uma “pormenorização para-alegórica” por vezes na poesia novista; não há em seu texto clareza quanto ao significado desse rebaixamento das figuras alegorizantes que identificam-se com frequência. As alegorias no período considerado são abundantes e as plantas, recipientes apropriados na opinião dos poetas.

1.5 POESIA

Há ainda um uso alegórico muito caro à poética de matriz europeia desde seus primórdios helênicos, razão pela qual é justo situá-lo num item à parte. É a metáfora do poema enquanto flor, da qual derivam etimologicamente os “florilégios” e as “antologias”, como apontam Houaiss e Villar (2003, p. 310) no verbete dedicado ao último termo, origem que inevitavelmente ecoa em títulos como os das *Folhas caídas* e das *Flores sem fruto* de Garrett, ou da recolha poética de João de Deus, *Campo de flores*, ou ainda, no *corpus* do presente trabalho, o título das *Flores cinzentas* de Henrique de Vasconcelos e das *Flores* de José Duro. As *Bucólicas* de Virgílio, mais especificamente a segunda bucólica, cristalizaram tal metáfora (Martins, 2011, p. 56). Em vista disso, um autor de obra tão marcada pelo diálogo greco-latino como Eugénio de Castro não surpreende ao afirmar, no prefácio de suas *Horas*, que espera “para breve novas colheitas” (CEH p. 30), referindo-se à possibilidade de publicar novas obras no futuro; ou sobretudo no prefácio de *Depois da ceifa*, igualando os poemas recolhidos nessa coletânea (entre os quais se contam traduções de Horácio) às espigas que caem/se dispersam nas colheitas, em um excerto cujo caráter lúdico justifica a citação mais extensa:

As espigas caídas nos restolhos, leva-as o vento, porque os segadores não são, de ordinário, os donos das searas onde lidam; mas o poeta, que ama paternalmente todos os fructos do seu campo, mal tem acabado de erguer uma moreia, logo parte a recolher com piedade quanto ficou esquecido no chão da sega.

Este livro, onde há *variedade* à falta de *harmonia*, é o fascal das espigas desaproveitadas, quando não repudiadas, das minhas últimas ceifas. (CEDC p. 6)

Em outros autores, uma tal origem enraizada no ideário clássico não seria esperada face à cosmovisão geral do último quartel do oitocentos, a não ser em poemas declaradamente

inspirados na poesia clássica, como num raro passo da obra oliveiriana no qual o eu-lírico pede à musa grega Calíope o “segredo que erra em teu Jardim”, pois, sabendo-o, na sua

[...] alma de poeta
Vão germinar, vão rebentar,
Quanta visão, quanta violeta,

Quanta magnífica folhagem,
Quanto botão fresco e risonho:
O girassol ébrio da Imagem,
O embriagador lilás do sonho! (OAP p. 22-25)

Observe-se que a união por coordenação assindética entre os vários versos ou mesmo entre termos de um mesmo verso (“quanta visão” + “quanta violeta”) estabelece uma relação de igualdade entre as flores e as visões que, afinal, são todas do “poeta”, portanto, culminam em poesia. A recorrência de palavras ligadas ao nascimento dos vegetais (germinar, rebentar, botão) resgata, também, a temática da espontaneidade, associando-a romanticamente à poesia: a poesia, assim como as flores, é bela e brota autonomamente. Portanto, se a convenção da poesia-flor é clássica, seu uso no oitocentos passa por metamorfoses importantes para adequá-la a uma cosmovisão onde têm lugar expressões como gênio e original. Em um exemplo similar ao de Oliveira, Castro chama suas “canções” de “pequenas pétalas roubadas / ao lírio virginal da mocidade” (CECA p. 7), numa sagaz performance pois, não por acaso, o livro onde se encontram tais versos é parte da sua obra juvenil, liando, ao trinômio poesia-espontaneidade-flor, a juventude pueril do próprio eu-poético identificado romanticamente com o autor empírico. Antero também entende a poesia como “a flor que medra na soidão das almas... / O branco lírio” (QAO p. 164), sugerindo a espontaneidade do fenômeno poético por reiterar que tal flor medra em um ambiente solitário.

Opondo-se à visão da poesia como autogerada, Francisco Bastos afirma:

Numa constância que espanta
O homem com seu amor,
Fez do trabalho – uma planta
Nascer a arte – uma flor (BFV p. 73).

Se a arte é fruto do trabalho, realizado com constância, tem-se uma concepção oposta àquela dos exemplos anteriores. Embora possua um fim delimitado, a poesia exige atenção para se desenvolver. É um entendimento do fazer poético enquanto gesto autotélico, porém, não independente do labor individual. O poeta não é mais a planta ou jardim de onde emergem os

botões; é o jardineiro que as leva a florescer. Isso coaduna ainda com uma percepção mais urbana, baseada num cultivo controlado de plantas (em vasos e/ou estufas), não na existência de campos selvagens supostamente intocados pela ação humana. Em uma senda similarmente citadina, o poema será vaso de flores, por exemplo, em Roberto de Mesquita, ao se referir ao “soneto genial / – de estranhas flores precioso vaso” (MRA p. 210), em uma manifestação mais sintética da convenção, como também o próprio Bastos o fará ao caracterizar seus versos como “plantas cortadas” e “begônias de mil cores” (BFV p. 91). Nesses casos, preza-se um teor visual na metáfora, o que poder-se-ia considerar uma manifestação das tendências parnasianas na poesia portuguesa. A todos esses casos se aplica a observação de Seaton segundo a qual “essa conexão entre poemas e flores é uma conexão de beleza e criação: poemas, como flores, são criações belas” (Seaton, 1989, p. 684)²³.

Na “Última” das *Bailatas* de Feijó, um símile compara “estes versos de amor” a “folhas que o vento arrancou de um arbusto” que, humoradamente, “apenas custam 700 réis!” (FAB p. 317). Manuel Duarte de Almeida também se refere especificamente aos sonetos como flores oriundas da alma e integrando um buquê, com a adição de uma “Musa desdenhosa” a desfolhá-los (AMDT p. 200). Dessa forma, o autor mistura a metáfora da poesia-flor à figura da musa impassível: se seus poemas vêm da alma (da sinceridade, da intimidade etc.), a mulher que os lê e não corresponde ao apelo amoroso neles contido fere o sujeito poético. A presença de um componente feminino nesse escopo se revela também nos versos de Fogaça, que são “folhas de lírio em volta do seu nome” (FAV p. 114), misturando a herança da poesia como flor à noção da flor (e da poesia) como ornamento a algo ou alguém, como as mulheres representadas pela poesia finissecular em geral.

Por último, é importante asseverar a autoconsciência de que essa convenção clássica se reveste, a partir do exemplo colhido em Feijó. Eis o proêmio do seu último livro, *Sol de inverno* (*últimos versos*):

Folhas mortas d’outono ou d’inverno precoce,
 No teu regaço amigo, estes versos deponho,
 Para que o teu amor lhes dê vida e remoço,
 Porque a Arte começa e acaba num sonho...
 É pouco; mas eu torno a homenagem mais bela,
 Pondo, como uma flor, nas folhas sem aroma,
 O verso em que Martial diz à Esposa Marcela:
 Tu, tu só, para mim, vales mais do que Roma! (FAS p. 5)

²³ No original: “This connection between poems and flowers is one of beauty and creation: Poems, like flowers, are beautiful creations”.

Em oito versos, há três metáforas segundo as quais os versos são folhas: as “folhas mortas” são os versos do enunciador (identificado ao autor, no caso); o verso de Marcial é “como uma flor” e, estando na abertura do livro de “folhas mortas”, entende-se que as “folhas sem aroma” também se refiram aos versos do eu-lírico. Não é acidental a referência ao poeta romano no caso, pois aponta justamente para o berço cultural dessa metáfora. Reforçando essa autoconsciência do discurso poético, os versos são outonais ou invernais, indecisão que, ao fim, não modifica o sentido de serem versos produzidos ao fim de uma carreira. De fato, como já se afirmou e o subtítulo da edição consultada evidencia, *Sol de inverno* recolhe os últimos versos de Feijó, ou, segundo o poema, as últimas folhas.

1.6 CORPO E VESTIMENTA MASCULINAS

A animação e alegorização de plantas abre a possibilidade de, inversamente, ver semelhanças à flora nos corpos animados. Mais especificamente, nos corpos humanos. Em seção posterior, enfatizar-se-á a manifestação desse conjunto na imagética feminina; sua recorrência e o seu grau de detalhe são muito maiores que na masculina. Todavia, também esta recebe algumas alusões vegetais com particularidades próprias à intensa diferenciação de gênero no contexto epocal do presente estudo. Enfatize-se desde já que os corpos masculinos adultos são geralmente metaforizados em plantas diferentes daquelas elencadas para a caracterização infantil, como se verá adiante²⁴.

O princípio norteador da diferença representativa entre o masculino e o feminino é sintetizado em uma breve passagem do poema “Hermafrodita”, de Eugénio de Castro. Claro está que a composição se refere à figura mitológica grega homônima, de corpo duplo, com elementos masculinos e femininos simultaneamente, e esse ponto é central durante a segunda metade do poema. Castro enfatiza a noção de opostos reunidos em uma série de pares de apostos, como “o Sol e a Lua amena! / Eurídice e Teseu! A Graça e a Valentia! / Os pulsos de Nestor e os cabelos de Helena” (CESO p. 103). Eis, porém, que uma das comparações é “árvore e flor!” (CESO p. 105). Ora, aí se evidencia uma compreensão da árvore como oposta à flor: seja por resistência física *versus* fragilidade, seja por longevidade *versus* efemeridade, seja por individualidade *versus* multiplicidade indiferenciada, tem-se a síntese de um par paradigmático

²⁴ *Infra* I.3.3.

às construções de gênero e botânica do século XIX português. Essa oposição preenche, como o excerto de Castro intui e endossa, o discurso poético de então com poucas exceções; apenas nos raros casos em que se queira enfatizar uma fragilidade e/ou sensibilidade maior da figura masculinizada (Jesus e demais seres tocados pelo amor, como o Poeta), ter-se-á um corpo masculino identificado a flores, quando nos demais prevalece a identificação a árvores.

Jesus, “a branca flor do Calvário” segundo o Eugénio de Castro juvenil (CECA p. 20) ou a “flor celeste” (JGM p. 140) segundo Junqueiro, na obra homônima de D. João de Castro tem o peito “como o lírio que nos vales brota” (CDJJ p. 48); “seus lábios secos são para os beijos [de Madalena] uma flor de morte” (CDJJ p. 68) e, segundo Gomes Leal, crucificado, Cristo pende “como um lírio moribundo” (LGC p. 37). Todos esses tropos florais na personagem marcada pelo martírio, pela violência extrema a que se sujeita passivamente, se alimentam dos pressupostos de fragilidade, docilidade e passividade das flores, uma mesma constelação epistemológica que acompanhará hegemonicamente o imaginário floral acerca da mulher. O último excerto, de Leal, sugere ainda uma comparação anatômica entre a deidade pendente da cruz e a flor do lírio a cujo peso o caule se verga, tornando-a pendente também. Poder-se-ia pensar ainda numa leitura pautada pelo gosto decadente-simbolista pelo andrógino (Pereira, 1975, p. 43), ao encontro da afirmação de Cristo segundo a qual, no reino dos céus, a oposição entre masculino e feminino deixaria de existir (Frye, 2022, p. 240). Esse ponto de vista pesa sobre a caracterização dos anjos sexualmente masculinos das *Saudades do Céu* de Castro. Eles têm olhos “que são flor’s com luz”, porém, impacta no gênero desses anjos a caracterização de serem “mancebos a sorrir efeminadamente” e “insexuais” (CESCb, p. 22), suscetibilizando o floral dos olhos como uma forma de instaurar a duplicidade sexual via recurso a uma convenção poética mais comum à representação feminina.

Assim como nesses exemplos, o simbolismo liliáceo da pureza (Barreira, 1622, p. 386) parece ser um pressuposto necessário à comparação feita por Feijó: “o Poeta escancarava as chagas do seu peito / como lírios da noite abertos ao luar” (FAJ p. 145) – adiante no mesmo poema, marca-se o lugar-comum da torre de marfim simbolista via comparação vegetal, outra vez, ao se ver o enunciador “como uma agreste flor num píncaro isolada” (FAJ p. 145). A dimensão moral desses tropos se explicita em Castro ao afirmar que Sagrador (protagonista do poema homônimo) tem “inocência de flor” (CESa p. 31).

Junqueiro preza construções em que a pureza das personagens masculinas é representada pela alusão floral. Seu peregrino, puro, tem “olhos cor da flor dos linhos” (JGS p. 13) – a cor branca do linho é metonímia para a pureza total do ser, mais convencionalmente

metaforizado depois em “lírio do monte ainda em botão” (JGS p. 17). Noutra passagem d’*Os simples*, ao idealizar o pastor idoso, o eu-lírico afirma: “Quase me admirava que nas primaveras / desse peito rude não brotassem heras, / margaridas, lírios com abelhas d’ouro” (JGS p. 83). Embora a hera sugira a idade avançada do pastor e o lírio seja símbolo convencional de pureza, consoante ao típico elogio da simplicidade pastoril oitocentista, a presença da margarida nesse meio torna as metáforas das demais plantas em uma enumeração semanticamente frouxa. A margarida seria uma forma de ver no pastor um microcosmo análogo ao mundo natural, em que essa flor se alastra facilmente? Porventura, na mesma toada, uma alusão à simplicidade, isto é, a uma pouca individualidade no pastor? A segunda hipótese perde força à medida em que essa personagem é individualizada a ponto de receber um poema inteiro voltado para si, enquanto a primeira é um tanto forçada no contexto. Resta, portanto, entender que foi necessário um preenchimento para dar ao verso a métrica adequada, mesmo que esse preenchimento não acrescentasse um valor semântico ao conjunto de que participa. Observe-se que, adiante, o pastor será visto metaforicamente como um álamo, ao mesmo tempo em que tem na boca “risos de medronho” e, nos olhos, “dois miosótis de candura e fê” (JGS p. 87), mostrando a maleabilidade do clichê em causa para a caracterização de um personagem enquanto inocente, rústico e campesino, mesmo que masculino – daí sua equivalência com uma árvore. Por outro lado, seu ser é como que um emblema da natureza, porquanto se compõe de diversas manifestações dela.

Merecem grande destaque também as reiteradas construções florais do Poeta em *A morte de D. João*. O peito da personagem é comparado a “um lírio que nasceu em sítio ermo” (JGM p. 128) – “ermo” porque o Poeta emerge em meio a uma realidade materialista e brutal, ou porque é dotado de sensibilidade sendo homem? Embora logo adiante o Poeta se considere similar às árvores (JGM p. 129), na maioria das vezes, sua representação recorre à flor. Ele “era qual doce, luminosa flor, / boiando em plena luz, em plena vida, / num dilúvio balsâmico d’amor” (JGM p. 87); note-se a redundância do luminoso ao afirmar que é uma “luminosa flor” e, na imediata sequência, “boiando em plena luz”. Note-se também, contudo, a sutil sinestesia entre tais apelos visuais e o olfativo “balsâmico”, para além da aliteração do /l/, instaurando uma imagem imprecisa, porém fluida, da personagem. Em outra passagem de autocaracterização, diz o Poeta:

Eu era a flor que nasceu
Escondida entre os abrolhos:
Chegou-me a luz dos teus olhos
E vi logo a luz do céu.

Como andorinha ligeira
 Leva no bico uma flor,
 Levaste-me a vida inteira
 Na asa do teu amor (JGM p. 55).

A pequenez da flor, que brota “escondida” entre espinhos e pode ser carregada no bico da ave, é o ponto de inflexão da metáfora para evidenciar a inocência de uma personagem que não detém poder político ou econômico. É pequeno e singelo, mas seu amor é quase como um advento miraculoso, brotando onde não se esperava. Sua amada impassível reitera a dimensão negativa dessa forma de representação ao caracterizá-lo enquanto uma frágil flor:

Tu és como a rosa gentil, purpurina,
 Ainda orvalhada
 De fresco rocio;
 Eu corto-a, desmaia e o cálice inclina
 Da trança anelada
 No leito macio.

Depois, entre a chama dos vividos lumes,
 A fresca e mimosa
 Se abrasa e se cresta;
 As danças perpassam, voaram perfumes,
 Desfolha-se a rosa
 Na ardência da festa (JGM p. 108-109).

O homem é considerado uma flor à medida em que é vítima fatal do amor, e assim se sujeita a uma morte romântica. O signo de fragilidade da flor exige uma contextualização maior para ser adequado à construção do masculino que à construção do feminino no oitocentos. Não à toa, o corpo masculino morto ou moribundo, isto é, quando “nevrótico, doente, / ao beijo da morte exangue, / [é] mais dobradiço que um vime” (CAOE p. 119), ou seja, é propício à metáfora vegetal não-arbórea. O poeta morto, na homenagem de Nobre, é “cedro que dava folhas de violeta”, misto entre a metáfora masculina mais comum da árvore com a metáfora flórea tipicamente feminina, antítese reforçada pelo verso imediatamente antecedente, “águia que tinha um coração de pomba” (NAS p. 234). Ainda no mesmo poema, os interlocutores mortos são excepcionalmente tratados pelo vocativo “minha flor” (NAS p. 237), o que não se repete no *corpus* senão em teor satírico: em um poema de Feijó, os vocativos dados a uma personagem masculina são “meu jasmim! Meu cravo!” (FAB p. 310). Sendo o poema de índole sutilmente satírica, talvez se exponha uma autoconsciência da convenção poética floral somada a uma sugestão de pureza ingênua do interlocutor na opinião da enunciadora. Não é ocioso apontar a rima entre “cravo” e “escravo” no poema, ratificando a escolha da segunda flor,

cromaticamente afastada da primeira (e reforçando o argumento de uma tal escolha ser sobretudo uma forma de ironizar o tópico floral).

Assim como no campo representacional do feminino, as partes do corpo masculino também podem ser, isoladamente, comparadas a plantas. Em Castro, as mãos do enunciador masculino são lírios murchos (CESi p. 5) e na construção poética de um anjo (de outra obra que não as *Saudades do céu*, vale mencionar), o peito é “um jardim de cruciantes dores” (CESO p. 124). Em outra ocasião, as

[...] etéreas borboletas
Dormitam nas camélias orvalhadas,
Como um grupo febril de Julietas
Que fosse repousar
No peito vigoroso dos Romeus (CEJ p. XXII).

Note-se que as camélias estão para o peito de Romeu, enquanto os insetos-agentes polinizadores estão para Julieta, invertendo as habituais relações entre ativo e passivo na imagética erótico-amorosa do oitocentos e, mais particularmente, do próprio Eugénio de Castro, do qual colheu-se a chave interpretativa ao assunto em questão no poema “Hermafrodita”. Em Gaio, há referência vegetal quando Maria afirma que encontra “medronhos e romãs” (GMSM p. 23) nos lábios de Raphael; a boca masculina também é florefeita em Castro, quando o eulírico roga à interlocutora que, “para que as colhas, a minha boca sadia / está carregada de framboesas” (CESi p. 5) e, em casos de plurais masculinos que não implicam especificamente homens apenas, os tísicos têm “bocas vermelhas como cactos” (CESi p. 96) e os judeus “cada olho! / Que é mesmo, mesmo – um repolho...” (REN p. 15), comparação satírica de cunho claramente antissemita. Castro metaforiza os braços do Infante D. Pedro, que enforca Constança nos sonhos desta, em “húmidas grinaldas de jacintos” (CEC p. 46), expressando a confusa voluptuosidade atrelada à violência do homem.

Pascoais, por sua vez, atribui valores masculinos às árvores ao falar nos “carvalhos hercúleos, musculosos” (PTE p. 54) em um contexto histórico no qual a hipertrofia do músculo somente seria associada a homens além, é claro, do adjetivo “hercúleo” se referir a um semideus masculino. Essa metáfora anatômica entre uma árvore resistente como o carvalho e uma figura lutadora como Hércules trata-se de um lugar-comum da Antiguidade segundo Dumas (2007, p. 62), embora o teórico não aponte qual seria o seu protótipo. Na mesma toada de Pascoais, “um Tzar, um déspota potente” é “o cedro olímpico e inclemente” em Leal (LGF p. 160), uma visão da árvore enquanto símbolo do poder tirânico (Dumas, 2007, p. 33). Augusto Gil, Roberto de

Mesquita e Gomes Leal também comparam árvores a homens ao ver os chorões à margem do rio como “dupla fila de inclinados pagens” (GAV p. 86), os pinheiros que “têm a humana expressão de druidas gigantesco” (MRA p. 166) ou o homem que “era magro, esguio e alto como um cipreste” (LGC p. 90). Feijó se vale da diferença de idade (portanto, de experiência e força física) entre dois soldados para a seguinte cena: “dir-se-ia, contemplando aquele abraço augusto, / que o roble protegia o delicado arbusto!” (FAL p. 124). A longevidade é a característica principal na interlocução de eu-lírico oliveiriano com os masculinos “Pinheiros! [Que] sois como anciãos antigos, / de barba solta ao vento e à tempestade [...] e, pela altura, deveis ter idade...” (OAP p. 121). Valendo-se da ausência de locomoção das árvores, bem como de sua posição rígida e de seu silêncio, sai enriquecida a comparação de Nobre segundo a qual os choupos em torno do cadáver flutuante de Ofélia seriam “como padres orando” (NAS p. 224). Vale lembrar que o mesmo autor dedicara o soneto “11” do *Só* aos pinheiros, que são servos de Pã, não se curvando à vontade dos reis terrenos, voltando “aos Homens com desdém a face...” (NAS p. 206), personificando e exagerando a já referida indiferença do vegetal à vida humana segundo nosso imaginário (Nascimento, 2021; Coccia, 2018, p. 12).

A sátira de Leal aos poetas decadentes e/ou ultrarromânticos se vale de uma seleção arbórea especial nos seguintes versos: “Eis que outro tipo surge. É o *poeta-coveiro*. / – Olheiras e caixões. Epitáfios e esquifes. – / Traja sempre de negro e tem ar de salgueiro” (LGF p. 302). Primeiramente, a comparação ao salgueiro alude à tristeza, ao ar mórbido do “poeta-coveiro”. Diversamente do pinheiro, por exemplo, com seu formato e crescimento marcadamente ascensionais, o salgueiro possui uma forma mais horizontal. Seus galhos pendem para várias direções. Seu aspecto geral alimenta uma imagem “para baixo”, como se diz, hoje, de uma pessoa sem ânimo – “cabisbaixo” ou “grave”, expressões mais idosas na língua, atestam a mesma conotação. Além disso, os salgueiros crescem em regiões muito húmidas, frequentemente à beira dos rios (dado profundamente respeitado ao longo do *corpus*) e, como sabemos com Bachelard (2018), a imaginação da água se liga em geral a sentimentos negativos. Em segundo lugar, o excerto de Leal pode ser lido como uma sátira voltada aos poetas coimbrãos. Coimbra foi o centro de manifestação do decadentismo em Portugal (Pereira, 1975; Gomes, 2016); os salgueiros frequentam a paisagem dos poemas referentes à cidade²⁵, em especial pela presença do rio Mondego, e os trajes negros já então eram um traço icônico da vestimenta acadêmica.

²⁵ *Infra*, I.2.4.

No sexto “Responso” de Cesário Verde, após afirmar que a mulher passeia pelas alamedas, o eu-lírico imagina: “Fosse eu aquelas árvores frondosas, / e prendera-lhe as roupas vaporosas” (VCC p. 66). Para além do imaginário masculino-arbóreo ser mais suscetível no contexto em questão, como os demais exemplos desta subseção o corroboram, observe-se que a escolha de Cesário perpassa um aspecto adicional: fosse uma árvore, teria capacidade (ou, ao seu ver, permissão) para despir a moça. Puro e simples assédio ou fruição de uma sexualidade passiva, irresponsável, infantilizada? Essas e outras hipóteses não poderão ser exploradas pelo escopo do trabalho, sendo apenas sugeridas.

Mencione-se ainda uma possível leitura de teor erótico voltada para o corpo masculino em uma quadra de Dantas acerca de uma mulher profundamente desprezada pelo enunciador:

Há pouco me contou um velho que a visita
E assiste muita vez aos seus almoços largos,
Que essa desesperada herbívora esquisita
Adora a couve-flor e os lânguidos aspargos... (DJN p. 91)

É sugestivo reunir os elementos apresentados de forma a interpretar sexualmente os vegetais mencionados por último. A quadra pode sugerir que a moça tem relações regularmente com homens – como o “velho”, assim referido num contexto permissivo a disparidades etárias muito maiores que as atuais em termos de sexualidade e matrimônio, que se exhibe de sua façanha. Se a mulher que dá “almoços largos” é uma “desesperada herbívora esquisita”, expressão grosseiramente condenatória, paira a sugestão de que a couve-flor e os aspargos seriam eufemismos para o genital masculino em meio à pelagem pubiana. A “languidez” dos aspargos corresponderia à impotência sexual experimentada por homens de idade avançada, como o “velho” que espalha a fofoca difamatória e que tanta vez participa dessas reuniões escusas.

Em algumas peças de roupa masculinas avultam usos florais. Como se sabe, o *dândi* finissecular é uma figura caprichosa por excelência (Baudelaire, 2023, 896-897). A bailata “Mundana” de Feijó retrata essa obsessão vaidosa: após levantar-se e almoçar num restaurante famoso, o enunciador vai ao alfaiate e

Como me fica à mão, passo também
Pela florista, de quem sou escravo;
– Ninguém como ela faz um ramo, nem
Metete melhor na botoeira um cravo (FAB p. 289).

Diferentemente da rima “escravo” e “meu cravo” da mesma obra de Feijó (FAB p. 310) citada anteriormente, na qual a escolha da flor parecia ociosa e direcionada apenas à repetição sonora, o cravo do exemplo acima atesta um uso social compartilhado por outros autores. A mesma flor surgirá numa sátira de Leal aos burgueses fúteis, identificados visualmente pelos cravos no fraque (LGF p. 224), e António elogia uma cravina porque tem “lindos cravos para pôr na botoeira” (NAS p. 84). Retornando ao poema de Feijó, embora o enunciador se refira à habilidade da florista em pregar cravos à lapela, ele sai na verdade com “uma gardênia rara” (FAB p. 289), avultando sua distinção de *dândi* elegante inclusive pela escolha da flor. A gardênia (sem o adjetivo “rara”) também consta no peito do galanteador de outro retrato satírico de Leal (LGF p. 127), autor que ainda se refere ao uso da camélia (LGF p. 270) e de forma genérica à “alva flor no casaco” (LGF p. 225) de membros da alta sociedade. Cesário, por sua vez, se refere a vestir jasmins na lapela (VCC p. 134), e Duro escolhe o amor-perfeito por conotar o cortejo amoroso:

Amor-perfeito na lapela,
Como que a debruçar-se a medo,
Quer dizer-vos qualquer segredo,
Raparigas d’Amaya (DJFI p. 21).

Sem a presença dos vegetais, mas apenas por alusão cromática, Leal se refere às “luvas cor de grão” (LGF p. 270), portanto à cor bege do grão-de-bico. Na pena também satírica de Estephano Rimbó (pseudônimo de Eugênio Sanches da Gama), na “Carta ao Miguel”, fala-se do “pobre da sanfona, / todo vestido cor de azeitona” que toca o hino da Carta (Constitucional) (REN p. 16). Por estes traços, pode-se identificar que se trata de um estudante de Coimbra, seja no interesse musical em canções ligadas às alas liberais, seja na vestimenta escura – leia-se azeitonas pretas, às quais até os dias de hoje a culinária coimbrã se refere, por vezes, como “capas negras”. Isto para não falar ainda do nítido intertexto com a “Carta ao Manuel” do *Só* de António Nobre, declarado inclusive no sumário de *Nós todos*, o que não configura o interesse deste trabalho. Cumpre observar, apenas, que a referência a um vegetal pouco poético é uma forma derrisória de caracterizar o alvo da sátira – há quatro ocorrências do termo “azeitona” no *corpus* (diferentemente da “oliva”, por exemplo, mais abundante). Isso marca uma particularidade do *Nós todos*: sua subversão da poesia decadente e simbolista passa também pela subversão do léxico floral que lhe é específico. Rimbó frequentemente refere-se a vegetais populares no cotidiano e pouco poéticos (segundo a excepcionalidade de suas ocorrências

revela), como o tomate (REN p. 27), o rabanete (REN p. 6) e a batata (REN p. 13), além do já mencionado repolho (REN p. 15).

Retornando à questão da roupagem, vale mencionar, ainda, as coroas florais dos pastores-poetas – que existem nesse contexto poético bem antes do heterônimo pessoano Ricardo Reis – como Tirésias na écloga homônima, que se coroa de rosas (CET p. 9). Junqueiro ergue a coroa de loureiro como emblema à imortalidade de Homero (JGM p. 35) enquanto Almeida fala em engrinaldar a fronte do poeta de amaranto (AMDT p. 42), flor que, como aponta um *Dicionário de linguagem das flores* de então, se relaciona à imortalidade, tanto dos deuses quanto dos campeões de concursos de canto lírico (1868, p. 17-18), um sentido que ter-se-ia cristalizado na França em finais do século XVII (Seaton, 1989, p. 691). Acima desses êmulos de poesia greco-latina, porém, deve-se ressaltar uma coroa de flores excepcional ocorre no *Interlúdio* de Eugénio de Castro. No poema “Beijos”, após enunciar a frustração em sua jornada erótica, o eu-lírico exorta às crianças:

Doces pequeninos, homens d’amanhã,
C’roai-vos com os lírios de S. Luiz Gonzaga,
Fugi da Luxúria à perfídia vaga,
Tende co’a pureza doçuras d’irmã! (CEI p. 41)

Novamente, a escolha floral em Castro não é acidental, apesar de estereotipada. O lírio predomina incontestemente como símbolo da pureza no *corpus*, e esta é outra confirmação. A coroa de lírios simboliza a fuga “da Luxúria” absolutizada, símbolo reforçado ainda por se direcionar a crianças, que, num país de base religiosa católica, são idealizadas quase como personificações do bem e da inocência.

1.7 VERMELHO

Apesar do forte interesse nas flores brancas e na conotação pueril delas advinda, a ser explorada ainda outra vez na seção sobre a mulher²⁶, também um campo oposto é mobilizado em poemas de teor mais aproximável, de fato, da estética decadentista e simbolista que da corrente neorromântica. Trata-se do cromatismo do vermelho, ou, nas palavras de Pereira (1975, p. 324), “a nevrose do rubro [que] é um traço fulcral da poesia decadentista”, que ainda notava, de passagem, a presença “da flor rubra (*maxime*, o cacto) rompendo na pálida aridez ou

²⁶ *Infra* I.4.

sobrepunhando a candura de açucenas e lírios)” (Pereira, 1975, p. 414) como recurso imagético à representação das paixões humanas na poesia novista.

Se a cor branca se relaciona à pureza, ao corpo incorrupto, a cor vermelha compõe o espectro oposto em termos simbólicos. Como assinala mesmo o *Dicionário de linguagem das flores*, “vermelho é emblema da grandeza, da opulência, da coragem, de uma boa saúde, da cólera, da violência” (1868, p. 209). Destaque-se o último item da enumeração para se compreender os usos do vermelho na poesia finissecular. O vermelho resgata, em uma visão ampla, o sangue. Se isso sinaliza uma “boa saúde” em oposição à palidez de algumas figuras finisseculares (majoritariamente femininas), por um lado, por outro, ver o sangue implica a violência, a corrupção do corpo, a fúria destrutiva. No que diz respeito às circunstâncias desta tese, o exemplo oferecido por Gomes Leal oferece o paradigma exemplar.

Em *Claridades do sul* consta o poema “A lenda das rosas” (LGC p. 145-149). A primeira metade do poema caracteriza um mundo edênico ainda livre da dor: os céus eram mais azuis, os mares mais calmos e as florestas intocadas; não havia miséria nem martírios. Em suma, “Deus não tinha vibrado ainda o açoute / a gerações inteiras” (LGC p. 146). Nesse cenário,

[...] sempre as rosas
Eram brancas e castas!

Não era cor de sangue assim vestida
Inda a rosa vermelha (LGC p. 146-147).

Contudo, ocorre o assassinato de Abel, primeiro homicídio da humanidade segundo a tradição judaico-cristã. Eva, sem o saber, procura o filho desesperadamente pela terra, até avistar “uma roseira [...] que tingia / a cor rubra do sangue” (LGC p. 148). Essa catástrofe fratricida introduz no mundo, então, a rosa vermelha. Segundo a síntese operada na quadra final do poema,

E [no princípio] a Rosa era só *branca*, pura, exangue;
– Pois como hoje assim
Não correrá sobre ela ainda o sangue
Que derramou Caim! (LGC p. 149)

A introdução da morte na terra tornou a rosa vermelha. No *corpus* considerado, o poema de Leal é pioneiro ao identificar o binômio vermelho-violência, pois trata-se de uma associação decadentista desenvolvida com mais frequência por obras posteriores às *Claridades do sul*, corroborando com o juízo crítico de Saraiva e Lopes (2008, p. 914) quanto a essa posição

precursora do poeta. Note-se, porém, que, antes de Leal, encontra-se um verso de Junqueiro – “tingiram-se de sangue as rosas virginais” (JGM p. XXIX) – curiosamente próximo de uma alusão a Caim, sugerindo que esse uso bem como o poema de Gomes Leal dialogariam com alguma tradição mitológica cristã específica. Afinal, como nota Seaton (1989, p. 684), na mitologia clássica, certas plantas nascem do derramamento de sangue humano. Independentemente dessa possibilidade, seus versos tiram proveito da rosa, importante ao sentido que veiculam, porquanto interessa-lhes indicar uma transição da pureza incorrupta à corrupção do corpo que é a morte, portanto, cumpriu escolherem uma flor de coloração branca e vermelha facilmente reconhecíveis pelo público. Na mesma toada, comparam-se às rosas o sangue das chagas abertas (JGM p. XXXIX), embora, ignorando completamente as referências anteriores às cores florais na mesma seção do mesmo poema (a “Introdução” d’*A morte de D. João*), afirma Junqueiro que o amor “é o monstro que fez perder cor as rosas” (JGM p. XLIV). Assim, dentro de um mesmo poema, acepções positivas e negativas podem coabitar quando se aborda o rubor da rosa. Porém, outras flores serão preferidas nessa manifestação cromática.

O cromatismo da papoula – o “vermelhão” delas, como refere Feijó (FAB p. 283) é bastante estável ao longo da poesia finissecular. Sua cor é tão vermelha que, quando o eu-lírico a amassa nas mãos, vê “nódoas vermelhas dessa cor de sangue [...] como se houvera esfaqueado alguém” (NAP p. 51) e Alberto de Oliveira utiliza o verbo “sangrar” para se referir à floração de tal planta (OAP p. 104). Em Castro, quando as vítimas da tuberculose escarram, formam-se “papoilas na pura neve” – por isso, “a serra [por onde andam] lembra uma noiva que, nas núpcias, / apar’cesse com brincos de cereja, / uma menina a comer cerejas” (CESi p. 96), em uma sucessão vertiginosa de metáforas díspares. Cromatismo similarmente agressivo, embora valendo-se de outras plantas, acontece em “tanta cereja, ensanguentando as cerejeiras!” (OAP p. 102) ou nas dalias que, em Leal, abriam “no sangue das matanças” (LGF p. 320), e ainda nas “sanguíneas flores” não-identificadas de Almeida (AMDT p. 180). O António Nobre juvenil revela gosto por essa temática, não apenas no exemplo citado acima, mas também nos “morangos sensuais [que] parecem corações / esfaqueados, vertendo sangue, aos borbotões, / e lágrimas de fogo as cerejas vermelhas!” (NAP p. 84) e na

[...] aurora, a eterna flor da eterna primavera, [que]
Desabrocha no azul, vermelha, ensanguentada.
Como se algum Titã apunhalasse a esfera,
Como se alguém nos céus vibrasse uma facada! (NAP p. 87-88)

Não parece casual que António mencione “cravos vermelhos” no interior umbroso da casa em que sonha morar com Purinha (NAS p. 95), na mesma secção do poema em que projeta sua morte, tampouco que o doente Anto tenha especial carinho por essa flor (NAS p. 251). Aliás, o poema “Febre vermelha”, do *Só*, é um extenso catálogo de flores associadas, pela cor, ao sangue (ou à sua contraparte simbólica no Cristianismo, o vinho): camélias, digitális, papoulas, rainúnculos e rosas “de vinho” e “de sangue” (NAS p. 151-152), revelando uma metáfora de grande recorrência na obra de Nobre, da juventude à maturidade. O cravo recebe mais de uma caracterização desse gênero, seja no cravo que é “como estrela de sangue” (FAT p. 445), ou nos “cravos [que] tinham sangue [...] da folha dum cutelo” (LGF p. 318), cor acentuada, no último exemplo, pelo contraste com a brancura dos lírios. Depende-se de uma ideia muito similar em “os cravos do jardim parecem, neste instante, / os cravos com os quais pregaram, numa cruz, / os frios pés e as mãos, tão brancas, de Jesus...” – outra vez de Nobre (NAP p. 88) – pois, além do jogo com a palavra cravo, que significa tanto a flor quanto o prego, a ênfase na alvura das mãos e pés do supliciado implica novamente o contraste gerado pelo sangue, por consequência, a cor vermelha das flores. Proximamente, as chagas nas “alvas pernas de inviolado encanto” da Rainha em Castro são “rubras flores” (CEI p. 19), reunindo a imagética floral sobre o corpo da mulher à representação das feridas físicas. Por fim, entre as demais flores que compõem a ambientação macabra de um cemitério em Leal, há também “rosas gentis [a] sugarem luxuriantes / as chagas e as feridas” e “à gangrena tirava o esbelto amor-perfeito / o seu melhor veludo” (LGF p. 319-320), flores cuja necrofagia poética lhes permite atingirem a cor e viço ideais.

Em outras situações, o cromatismo é menos violento, como quando Brandão fala da mulher que empalidece: “nem tens a cor / irradiante, morango-rosa” (BJS p. 76); o mesmo autor caracteriza os “amores simples” do/ao campo de acordo com a cor suavemente vermelha das maçãs camoesas (BJL p. 92), que servem também como metonímia desse espaço rural. Em um vermelho igualmente dócil, Alberto de Oliveira representa o rio e as páginas do próprio livro como cor de morango (OAP p. 26, 92) – das últimas, Estephano Rimbó fará paródia ao se referir às “páginas de morango, páginas de tomate” (REN p. 27). Um último caso digno de nota nesse cromatismo das frutas encontra-se em António Fogaça, no excerto “brilham ao sol as uvas, cor de lírio” (FAV p. 165), caso em que uma planta é adjetivada a partir de outra, acusando a maior pertinência do lírio dentro dos códigos poéticos oitocentistas do que a uva. Nos versos “os milheiros são bem crestados / mas têm espigas cor de açucena!” (CDJM p. 54), Castro

também caracteriza uma planta por outra, mas há uma nota de estranheza nessa comparação, dado que os milhos crestados (dir-se-ia alaranjados ou marrons) têm a cor do lírio branco.

1.8 FIRMAMENTO

Há uma modulação específica das metáforas vegetais cromáticas no *corpus* ligada à representação do céu e dos corpos celestes, predominantemente os do período noturno. Se, para Alberto de Oliveira, a Via-Láctea como um todo é “Flor do céu” (OAP p. 54), para todos os seus contemporâneos, cada componente da galáxia é em si um vegetal.

O Eugénio de Castro juvenil trabalha com o aspecto cromático da flora ao afirmar:

A luz que vai no céu,
Em astros diluída,
É lágrima perdida
Do lírio que fenece,
Do lírio que morreu... (CEJ p. XIX)

Observe-se o fato de que as demais alusões ao lírio no poemeto citado referiam-lhe também a coloração alvinhenta, especificando se tratar do lírio branco. Na mesma obra, Vésper (Vênus) abre “as pétalas gloriosas” (CEJ p. XIV), e esse é o único planeta a ser caracterizado via metáfora floral no *corpus*. Não é mero acaso, contudo, que se trate do planeta nomeado a partir da deusa romana da beleza; mesmo em se referindo a astros, constantemente a metáfora floral congrega o belo e o feminino.

O sol “é o girassol do céu” (FAB p. 275) ou “celestial girassol” (CEO p. 61), nas expressões aliterativas de Feijó e Castro, respectivamente. Tais escolhas denunciam, além das afinidades cromáticas fônicas – aliás, de repetição integral da palavra, pois o termo girassol contém em si o termo sol – a alusão à planta mais exemplar no que tange o heliotropismo (o movimento em direção à luz solar), valendo-se, portanto, de variadas ordens de associações. O sol é também “pai das plantas e das rosas” para Leal (LGF p. 48), revelando, nesse caso, como as plantas são muitas vezes um preenchimento discursivo no poema, visto que o autor utiliza um pleonismo (o hipônimo “plantas” inclui o hiperônimo “rosas”). Alberto de Oliveira representa um sol nas cores vermelhas do arrebol remetendo sua cor ao morango em duas ocasiões diferentes (OAP p. 92, 125) e tanto Pascoais (PTT p. 311) quanto Lacerda (LJF p. 48) falam em pétalas do mesmo astro.

Cumpra observar, contudo, que o sol marca presença muito inferior na poesia finissecular face à sua contraparte noturna. Esta, a lua (e/ou sua ascensão celeste), é “como um jasmim” (BJS p. 27), “como um nenúfar” (JGS p. 84), “como uma camélia” (LGM p. IX), “como um lírio albente” (BJJ p. 45), “como um cálix de cecém” (CECA p. 18), “como um lótus de prata” (CAOE p. 123) ou, em termos mais genéricos, “como uma flor de prata” (FAL p. 155). Sem a partícula comparativa, a lua é “rosa cheia de saudades” (BJJ p. 59), “anêmona brilhante” (CECA p. 52) “branco jasmim” (CEJ p. XI), “bordão de açucenas” (CEI p. 82) e “Madrinha das flores” (CEI p. 81), e, em um sintagma prolixo, “lírio d’oiro espectral d’extinctas primaveras” (CAOE p. 121), além de surgir como pétala de rosa (NAP p. 35). Há uma “lilial noite de lua” (CAOE p. 63) e caem “esfolhados lírios do luar divino” (JGS p. 110), demonstrando *ad nauseam* o interesse em certo clichê da representação lunar associada a flores.

Brandão ainda considera os choupos “cachos de luar” (BJL p. 85) e Alberto Osório de Castro sugere uma pálida “grinalda do luar”, enquanto pede à amada que a vista (CAOE p. 103); nesse caso, além de uma referência oblíqua ao luar, possivelmente associada ao halo do astro, nota-se uma breve intersecção com as vestimentas florais da mulher. Observe-se, nesses exemplos, a presença cromática maciça em um contínuo de polos declarado (branco) e inferido – as rosas e as demais flores citadas podem ou não ser brancas, mas a alvura se enquadra melhor para representar a lua. A espécie pouco importa, acusando o sentido de fitofobia cunhado por Nascimento (2021), portanto. Para Vieira,

A lua, como um cravo, tem um tal
Brilho no céu e um cheiro pelos ares
Como uma laranjeira num quintal,

Cheiram a lua os frutos nos pomares (VALPa p. 33).

Em curiosa reciprocidade simbólica, o poeta atribui, primeiro, o cheiro das laranjas ao céu (marcado pelo luar brilhante) e, na sequência, o cheiro da lua aos pomares de árvores não identificadas. Próximo a esse efeito, as laranjeiras perfumam o luar, segundo uma passagem de Alberto Osório de Castro (CAOE p. 53). Uma estrofe castriana amplia o potencial metafórico do luar-vegetal pela associação a diferentes flores como que caindo de uma sementeira celeste:

Das estrelas a fulva sementeira
Deixa rolar às vibrações eólias
Os grandes astros da radiosa esteira,
Caindo, como a flor da laranjeira,
Sobre a láctea brancura das magnólias... (CEJ p. IX)

Note-se o dinamismo na imagem, pois há uma sinestesia rica em jogo. Ao cruzar um elemento imaterial, a luz (é escusada a discussão da Física atual sobre esse ponto), com um elemento material, as sementes, Castro imprime ao oscilante halo luminoso das estrelas a noção de movimento causada pelas “vibrações eólicas”, isto é, pelo vento – e falamos, aqui, de uma obra de juventude sua, a qual o autor inclusive renegaria quando da posterior edição de suas *Obras poéticas*. De maneira mais simplificada, partindo de um comparativo, Lúcio também aborda tal instabilidade luminosa ao afirmar que “a luz dos astros treme [...] como uma flor ao vento” (LJD p. 83).

As estrelas são laranjeiras para Leal (LGC p. 43-45) e, para Brandão, “lótus de oiro” (BJL p. 25), enquanto os versos aliterantes (/r/, /s/, /ʃ/) e assonantes (/a/, /o/) de Castro descrevem “uns com brilhos de alabastos, / outros louros como nêspas, / no céu pardo ardem os astros” (CEO p. 62) no canto mais antológico dos *Oaristos*. Para o burrico rural de Junqueiro, as estrelas são milho (JGS p. 26), mas outro excerto d’*Os simples* ressalta a cor branca ao afirmar que “Deus ordenha a luz [dos astros] pra dar leite aos lírios!” (JGS p. 56). Por vezes, as estrelas são meramente metaforizadas em frutos (JGM p. 91; QAO p. 59). O Feijó das produções juvenis compara os astros a “abrasadas flores” que conservam das musas “a essência virginal” (FAT, p. 43), misturando num único lance lugares-comuns da mulher santificada com a imagética floral e o firmamento. Algo próximo, sem a incidência do elemento feminino, é mobilizado no “estelar Vaticano das flores” (CEO p. 45) de Eugénio de Castro.

Alberto de Oliveira vê “nos celestiais Jardins, / violetas de oiro, áureos canteiros de jasmims!” (OAP p. 115). Note-se que, apesar do aparente contrassenso em relação ao nome, uma espécie de violeta (gênero *Viola*) possui a coloração amarela: a violeta-amarela (*Viola langeana*), endemismo ibérico natural nas serras interioranas do centro de Portugal (Clamote, 2025; Carapeto; Pereira; Porto, 2021, p. 108), no limite entre os distritos de Guarda e Castelo Branco, não longe do limite distrital de Coimbra, pondo em causa a referencialidade do poema – seria essa violeta um conhecimento em comum entre o autor e seus leitores? Seria apenas uma adjetivação extravagante a uma flor conhecida pelos seus tons anilados? Tendo em vista que as violetas são enumeradas junto dos jasmims, a segunda hipótese é a mais provável, pois atestaria indiferença e preterimento em relação à taxonomia das flores face à cor, que é evidentemente mais importante para essa e outras metáforas de Alberto de Oliveira.

Numa acepção mais ilógica, o eu-lírico brandoniano também afirma ser no céu “onde não secam / os astros em botão para fazerem palma” (BJS p. 70) – no espectro oposto, retomando o elo lógico pela partícula comparativa, Alberto de Oliveira fala do céu que “é como

um lilás empoeirado / com a poeira de prata e de oiro das Estrelas!” (OAP p. 26) – agora comparando o firmamento inteiro a uma única flor ao invés das estrelas singularmente consideradas – enquanto Pascoais caracteriza o céu noturno como “lírio negro a fulgir orvalhos incendiados” (PTT p. 239), em uma imagem surpreendente pelo compósito de elementos conflitantes (lírio, a cor preta, o fogo e os orvalhos). Os valores cromáticos permitem a percepção mista dos objetos do ambiente, como avulta no exemplo de D. João de Castro, quando “se mistura ao linho o brilho das estrelas” (CDJM p. 20). Teixeira de Pascoais também se vale do cromatismo astral para colorir as plantas, ao pedir que Jesus pinte as flores com “ondas de luar” (PTE p. 20), o que pode sugerir especialmente o branco – não por acaso, segundo Nobre, a lua veste de branco as plantas (NAP p. 139).

Outras ocasiões passam ao largo da comparação com corpos celestes, referindo apenas à coloração geral do céu durante a transição do dia e da noite. O amanhecer tem “laivos cor de sanguínea e de laranja” (FAT p. 431) em Feijó; ressalte-se que há um apelo intenso às cores das plantas, seja naquela cujo nome é em si uma cor (a laranja), seja naquela cujo nome remete ao sangue e a todo um interesse cromático já discutido²⁷. A cor vermelha induz à representação de “poentes de cereja” (OAP p. 22) ou cor de morango (OAP p. 26) em Alberto de Oliveira, sem alusões violentas, antes serenas; uma possibilidade aventada por Pereira (1975, p. 351) na representação dessa hora do dia tão cara à lírica novista, que também emerge sob a forma de “tarde de violeta” (CAOE p. 66).

Na direção oposta do transporte comparativo, Castro dirá de árvores “quais árvores de estrelas” (CESCb, p. 18), implicando ainda a equivalência entre flores e estrelas, porém, neste caso, caracterizando a planta, não o céu noturno. Seja mencionado também o lírio de Brandão que se parece com a lua (BJL p. 90).

As observações colhidas nesta seção mostram o quão poliforme são as plantas no discurso poético considerado. Símbolos da riqueza e da satisfação, alvo de personificações e alegorias, de comparações que vão do corpo dos homens às estrelas do céu, as plantas se revelam, já por aqui, fonte semanticamente inesgotável. Na contrapartida, também, percebe-se pela mesma razão seu lugar epistemologicamente marginal – abrindo-se para toda a sorte de metáforas, vê-se o quão tênue é sua integridade semântica. Certas dominantes atestam algum grau de especificidade nas escolhas botânicas: há uma tendência para se atrelar às árvores ao corpo masculino e para se escolher as flores em contextos ligados à pujança, à beleza ou à

²⁷ *Supra* I.1.7.

sensibilidade, com base especialmente em suas cores. Contudo, isso não é capaz de afastá-las em geral da uniformidade. As fronteiras da taxonomia botânica não encontram ressonância na poética, por enquanto. Vejamos a manutenção e os desvios dessas conclusões nos usos vegetais que orbitam temas maiores.

2 VEGETAÇÃO E ESPAÇO

“Quais são as raízes que prendem, que ramos se estendem
Desse entulho de pedras?”

T. S. Eliot (2018, p. 114), *The Waste Land*

“Em quantos séculos eu não vi: as rosas e outros seres (a cor sulfúrica)
nem vi as naturezas mortas – se o mundo é a figura delas”

Fiama Hasse Pais Brandão (2017, p. 113), *(Este) Rosto*

Frequentemente, vê-se a flora apenas como parte do espaço. Nós a encaramos como um já-dado no meio, isso quando não a inserimos propositalmente em certo local, como na elaboração de pequenos jardins ou de extensas plantações. As plantas “em boa medida definem a especificidade de um território, são, por excelência, os habitantes do exterior” (Giraldo, 2023, p. 13). Elas se desenvolvem mesmo em habitats hostis: a vegetação rasteira que cresce nas tundras, as raízes de árvores que irrompem nas calçadas de pedra. Por essa razão, Emanuelle Coccia entende ser a planta “a forma mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo. Interrogar as plantas é entender o que significa estar-no-mundo” (Coccia, 2018, p. 13). A presente subseção destaca a presença das plantas nos espaços da literatura novista.

2.1 AMENO

Possivelmente, o tópico vegetal mais famoso na construção literária de espaços é o *locus amoenus* latino. Sua história acidentada perpassa séculos de seleções, interpretações e emulações, de Teócrito a Gonzaga, passando por Virgílio, seus contemporâneos latinos e todo o Renascimento europeu. Em seu célebre estudo da tópica greco-latina, Curtius apresenta as características basilares dessa “bela e ensombrada nesga da Natureza”: “Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento” (Curtius, 1979, p. 202). A flexibilidade nas variantes permite antecipar a prevalência do vetor semântico – um espaço agradável, propício ao descanso e ao lazer – sobre as características

acidentais da sua representação. Isto é, permite compreender porque certos usos tão distantes da ortodoxia retórica quanto o são os praticados pela poesia finissecular portuguesa continuam a oferecer exemplos desse tipo de espaço discursivo ou, pelo menos, espaços cuja afinidade a esse modelo é perceptível via conjugação do espaço aprazível ao espaço vegetal. Isso dialoga com o aspecto discutido em I.1.1: as plantas como um recurso metafórico para indicar um contentamento generalizado do eu na presença da natureza.

Sendo um discurso historicamente ligado aos temas pastoris, não causa surpresa encontrá-lo em poemas cujos enunciadores e/ou personagens são pastores. Os pastores de Afonso Lopes Vieira ora conduzem suas cabras pelo prado e descobrem uma fonte entre o “manso rosmaninho” (VALPa p. 19-20), ora encontram-se num prado à beira dum rio (VALN p. 89), ora metapoeticamente falam do “Rio Liz a correr entre pomares e flores, / meu rio d’ecloga e d’ídilios de pastores” (VALPa p. 16). Na “Écloga” de Brandão – poeta de pouco pendor classicizante, deve-se destacar – o pastor e demais enamorados colhem amoras, num cenário hiperarborizado com salgueiros, freixos e amieiros, além de hortos de rosas vermelhas (BJJ p. 38-41), caso no qual uma grande variedade vegetal concorre para a criação do espaço ameno.

O eu-lírico pastor de Eugénio de Castro – uma conformação específica de sujeito poético recorrente na obra desse autor – ora encontra seu amigo cantor “sentado na comprida erva” (CEDC p. 42), ora dorme “bem e pouco / num leito de giestas” (CEI p. 61). Nesses exemplos, acentue-se a preferência por flores baixas na composição do local ameno, uma solução intermediária para o problema natureza *versus* cultura. O “manso” rosmaninho, embora autóctone no contexto do poema, não oferece resistência ao ser humano. As giestas, por mais alta que possam vir a ser – até 3m de altura (Giesta, 2024) – conformam-se, no poema, com a utilização enquanto leito, uma domesticação marcante do natural face ao interesse humano²⁸. Mesmo os pastores pouco virgilianos de *Saudades do céu* encontram um prado com árvores floridas ao fim de longa peregrinação:

Mas eis que, ao desbotar desse dia abrasado,
Aparece afinal um verdejante prado,
Onde, como num mar de calmas transparências,
Cada amendoeira, rindo em claras florescências,
Faz parecer, de longe, um dorso de mulher
Que estivesse a banhar-se ali, ao entardecer...

²⁸ Por outro lado, cumpre acrescentar que a tradução mais recente consultada das *Geórgicas*, de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, menciona a giesta como fonte de sombra para o pastor (bem como os salgueiros) (II.434-435) (Marão, 2025, p. 80). Na tradução de Francisco Freire de Carvalho, nem esses versos nem os circundantes incluem referência a essas plantas em específico.

Mil gritos de alegria cruzam-se altaneiros! (CESCb, p. 16-17)

É sintomático que a antropomorfização das amendoeiras, que riem, implique numa intensificação que transforma a vista do espaço aprazível em um voyeurismo vegetal. Esse fervor sexual aponta para aspectos ainda por analisar²⁹. Por ora, ressalte-se que as árvores também proporcionam a tranquilidade, em especial pela “sombra amena das florestas” oposta às “cidades crapulosas” em Castro (CEI p. 56), recuperação simultânea dos tópicos do *locus amoenus* e do *fugere urbem* num poema no qual o eu-lírico se dirige ao rio Mondego. Afinal, como afirma Curtius (1979, p. 194), “o indispensável, no caso, é a sombra [...] e daí, uma árvore ou um bosque”. Satirizando certa reminiscência dessa tradição, em Leal, uma personagem lê uma elegia “à sombra de uma acácia, ou de uma laranjeira” (LGF p. 29-30), pois poetar sob as árvores faz parte da tópica latina em questão (Curtius, 1979, p. 194).

De fato, as árvores são elementos frequentes no ambiente hospitaleiro. Em Alexandre da Conceição, o eu-lírico senta-se “à sombra do arvoredor” porque precisa descansar (CAO p. 29). Júlio Brandão vê nas árvores uma espécie de *caritas* universal, pois “em toda a parte Deus, por certo, / não nega a sombra de uma árvore, um bocado / de paz” (BJL p. 18), uma cristianização do tema que outro autor, D. João de Castro, desenvolverá em duas obras diferentes: n’*O morgadinho*, o eu-lírico encontra “o verdadeiro ideal cristão / na árvore que dá sombra e na seara que dá pão” (CDJM p. 12), confluindo a satisfação do corpo pelo refrigério da sombra e pelo alimento; em *Jesus*, a personagem homônima refugia-se à sombra de um cedro centenário (CDJJ p. 25). Para Junqueiro, os castanheiros fornecem sombra aos peregrinos (JGS p. 35). Dantas busca as árvores como confidentes para seu sofrimento, ao mesmo tempo em que julga-as inadequadas porque, “cheias de seiva e de saúde”, alimentadas pelo sol e abrigando animais, as árvores são demasiado felizes para ouvir os desabafos dos tristes (DJN p. 9-11).

Em Alberto de Oliveira, a voz poética se dirige à “sombra cheia de perdões” do pinheiro para fugir ao “alarme fúnebre, selvagem / das torturantes Civilizações!” (OAP p. 123), explicitando um contraste entre natureza e urbe que prioriza o primeiro, assunto há muito conhecido para a poesia pastoril. O que surpreende na passagem, porém, é a eleição do pinheiro como árvore de refúgio, pois trata-se de uma planta cuja caracterização ao longo do *corpus*

²⁹ *Infra* I.4.

tende mais para o indiferente, como um elemento indissociado e desinteressante da paisagem, ou para o francamente hostil, como se verá adiante³⁰.

Ainda entre as árvores amenas, encontra-se uma ocorrência importante em António Fogaça, pois indica a continuidade entre esse tópico e o lugar-comum da mulher-flor sem a alusão visual a que recorreu Eugénio de Castro no exemplo acima. Trata-se do soneto intitulado “Sob a magnólia”, em cujas primeiras duas quadras consta:

Às vezes, pelo Estio, entre os fulgores
Do Sol da tarde, exausto de cansa,
Eu vou deitar-me à sombra hospitaleira
Da magnólia gentil de eburneas flores.

Os zumbidos, o aroma, a seiva, as cores
E a volúpia da árvore altaneira,
Fazem vagar minh'alma aventureira,
Num fantástico mundo de esplendores. (FAV p. 170)

A magnólia não apenas oferece repouso adequado, mas também convida ao devaneio. Não por acaso, tal devaneio sob as flores envolve a imagem de uma amante-noiva, porém, esse tema será estudado depois³¹. Por ora, observe-se que Fogaça mistura o espaço ameno floral com o espaço ameno arbóreo não por representar flores e, separadamente, árvores, mas pela eleição de uma árvore específica, a magnólia, cujas flores muito vistosas marcam certa presença típica relativamente a outras espécies na poesia portuguesa do último quartel do oitocentos. A escolha da magnólia é significativa também ao demarcar algum grau de autonomia em relação às opções florais esgotadas no discurso poético contemporâneo, pois – o que não liberta Fogaça de recorrer, em outros passos dos *Versos da mocidade*, a essas mesmas opções.

As flores, pelo que se observou anteriormente³², sugerem em si um espaço ameno. Por isso o rogo de Brandão à Virgem: “E no meio de vis escravos / e dos lobos uivando horrores, / que no meu jardim abram cravos” (BJS p. 47). A leitura do resto do poema, em que são citados ainda lírios e rosas, dificilmente escapa à observação de que o termo “cravos” não cumpre outra função além de sustentar o esquema de rimas, sendo semanticamente intercambiável e participando do tópico generalizado das flores. Brandão demonstra um uso muito recorrente do vocabulário floral em comparação com os demais autores do *corpus*, sugerindo que o valor

³⁰ *Infra* I.2.2.

³¹ *Infra* I.4.

³² *Supra* I.1.1.

semântico está na categoria “flor” apenas, sendo as espécies tratadas como sinônimos e não hiperônimos.

Retornando à tópica da amenidade, Leal deseja, em favor dos viajantes cansados, que as pedras sejam atapetadas com flores (LGC p. 281), lembrança algo longínqua do *locus amoenus* vegetal porquanto inclui apenas aquilo que Curtius considerava variantes do *topos*. N’*A mulher de luto*, flores seletas compõem o espaço agradável para a interação dos amantes: “em meio dos matizes / da violeta, o jasmim, do frescor das giestas, / com Theodora vaguei paisagens felizes!” (LGM p. 47). A união erótica, porém, se inicia nas “acácias amáveis, / às ramagens das quais” (LGM p. 104) os amantes se beijam. A escolha de um vegetal frequentemente isolado como a acácia pode ser vista como um reforço semântico ao isolamento dos amantes face às restrições impostas pela família da moça.

O poema “Cantos da tristeza”, de Cesário Verde, apresenta grande volume de plantas na composição do espaço fruído com a amada (em maior quantidade, ironicamente, do que nas “Flores velhas” do mesmo autor): caminha-se no pomar, ouve-se o canto de pássaros nas olaias, sonha-se “sob os arcos de murta e sobre as relvas, [...] sentindo a fresquidão das verdes selvas” e trocam-se beijos às ocultas nos trigais (VCC p. 59). Em todas as dimensões, portanto, a vegetação circunda os amantes, em uma variedade de espécies que demonstra sua plasticidade para a composição do *locus amoenus* – que, em contexto português, aceita por exemplo as plantações de trigo – enquanto revela também a quase ausência de sentido que cada planta tem em si enquanto escolha de espécie; o mero fato de haver plantas compõe o ambiente agradável, sem que a diferença interespecífica cause grande impacto nesse efeito. De modo mais simplificado, em outro poema, o amante e a amada estão “num mimoso jardim” “coberto de folhagem” (VCC p. 44).

Deve-se destacar uma modulação específica do lugar ameno; trata-se da casa infantil, representada de maneira uniformemente positiva pelos autores, com exceção àqueles cuja poesia interventiva denuncia os males das infâncias de classes baixas e suas respectivas habitações. No geral, a casa pueril de recordação saudosa é uma propriedade burguesa em meio rural ou semi-rural, animada por espaços verdes. Em Vieira, por exemplo, o lar da infância idealizada se marca, entre outros elementos, pela vegetação pujante. Assim, lamentando a infância perdida, o eu-lírico mostra ternura por “tudo que *lá vai*”, como a “magnólia do quintal” (VALPa p. 17) ou evoca a “nossa casa com craveiros nas janelas / e que frolidas e velhinhas eram elas!” (VALPa p. 15). A recordação da morada pueril se vale também das árvores frutíferas: “Nosso pomar chorava os fructos para o chão, / e tudo em volta respirava sossegado

/ e tudo tinha o mesmo ar bom, de perdão!” (VALPa p. 14). A antropomorfização ambígua do pomar que chora em uma recordação positiva da juventude pode corresponder à ambivalência sentimental do próprio sujeito que contempla esse passado e, ao fazê-lo, se emociona; além, é claro, de estabelecer equivalência simbólica entre a lágrima e o fruto que caem de sua origem, antecipando o desprendimento do sujeito à terra onde criara raízes.

Junqueiro, em sua imensa ampliação simbólica do castanheiro derrubado, elenca o uso dessa árvore para brincadeiras de crianças (JGS p. 39). Também Pascoais pode incluir, no êxodo do lar infantil, o abandono dos seus “ermos arvoredos” e do “ninho natal de terra e flores!” (PTT p. 238-239), ou evocar entre os sítios da infância o “[seu] jardim sozinho” donde se via um “velho pinheiro manso” (PTT p. 247). Em Brandão, a propriedade rural infantil inclui um vasto catálogo: oliveiras, tílias, romãzeiras, nogueiras, olmos, loureiros, alecrins, jardins com rosmaninho, rosas e musgo, um trigal e mesmo espinheiros compõem um cenário saudoso para o enunciador (BJJ p. 83-84), lembrando o que se afirmou há pouco sobre os excessos de enumeração vegetal na obra desse autor.

Cumprir observar que esses exemplos apontam certo limite à aplicação de leituras historiográfico-literárias calcadas no *fin-de-siècle* francês. Se Baudelaire fez o grande elogio moderno do artificial (Baudelaire, 2023, p. 901-902), a poesia finissecular portuguesa recorre, para a construção de espaços relaxantes, a uma tópica de valorização positiva do espaço natural. As fronteiras estilísticas para tais usos poéticos, por sua vez, são tênues, pois, como se observou, o local ameno ocorre tanto nos saudosistas Pascoais e Vieira, quanto no neorromântico D. João de Castro, quanto no sincrético Eugénio de Castro. Este é um ponto de intersecção entre todas essas cosmovisões diferentes: pode-se concluir que o local de repouso finissecular inclui invariavelmente alguma presença vegetal.

Curtius (1979) observava que, não raras vezes, o *locus amoenus* é local de jogos amorosos e atividade erótica. Esse aspecto do *topos* se conserva ao longo das obras estudadas, geralmente em um erotismo suavizado ou apenas sugerido pela sexualização do corpo feminino na voz de eus-líricos masculinos.

O jardim é um dos espaços propícios a esse contato amoroso. O poema “Quadrante”, de Eugénio de Castro, demonstra-o. Ao longo de suas dezenove quadras, o enunciador convida sua amada interlocutora a entrar em seu jardim:

Perdoemo-nos, amor, e amigos como d’antes,
Vamos neste jardim perder-nos entre as flores!

Íris, fúcsias, jasmins, o cacto e a clematite
 Porfiam em prender os teus olhos românticos,
 E açucenas às mil dizem-nos, Sulamite,
 Que entoemos de novo o *cântico dos cânticos*! (CESQ p. 65)

Habilmente, Castro insere a enumeração suntuosa das flores do jardim após a voz lírica convidar a moça a perderem-se “entre as flores”, antecipando a entrada dela na prática amorosa. O excerto “açucenas às mil dizem-nos, Sulamite” apresenta uma aliteração marcada da sibilante, sugerindo talvez a suavidade amena do jardim, enquanto insere um intertexto basilar à tradição cristã para a tópica em questão: o *Cântico dos cânticos*, livro bíblico no qual abundam as metáforas vegetais para a sexualidade e para a mulher. Porém, o sincretismo poético habitual de Eugénio de Castro o leva, adiante, a integrar a esse imaginário de cariz cristão os emblemas dos amores pastoris helênicos:

Entre fartos lauréis, entre frutos e flores,
 Nessa tarja morriões e escudos acharás,
 O alado caduceu, a tibia dos pastores
 Da Arcádia, d'Eros loiro o florido carcaz (CESQ p. 67).

Como lembramos no início deste segmento, Curtius identificava a tópica do local floral de encontro amoroso na poesia clássica, reminiscência da qual Castro (tradutor de Horácio) está plenamente consciente. A quadra o manifesta pelos vários signos árcades (lauréis, caduceu, tibia) e, claro, por Eros e sua aljava do amor. Por fim, a última quadra encerra o poema com um *carpe diem* marcado ainda pela vegetação cuidadosamente escolhida; o enunciador pede à amada que acaricie seus cabelos e se aconchegue em seu corpo, “enquanto além na sombra agonizam as rosas, / e a nossos pés se alonga a sombra dos ciprestes” (CESQ p. 68). Neste momento, a flor não faz parte de uma enumeração herdeira do estilo elegante latino, mas é um índice da fatalidade que se aproxima, junto dos ciprestes que, como se demonstrará³³, simbolizam a morte na poesia finissecular.

À exceção do construto lexicalmente preciosista e interdiscursivamente rico de Eugénio de Castro, o jardim de encontro amoroso é mencionado brevemente no *corpus*. Brandão recorda-se de ter encontrado com sua “Moira encantada” entre “jardins suspensos (e as rosas falavam) / pombas e cisnes e loendros em flor...” (BJJ p. 32). Por seu turno, Francisco Bastos

³³ *Infra* I.2.2.

beijava a amada também em um jardim (BFV p. 57) e Feijó enamora-se da moça que viu “do quintal por entre as murtas” (FAT p. 469).

Nas demais ocorrências, não há necessariamente um jardim no espaço partilhado pelos namorados, mas a vegetação continua fornecendo um envoltório adequado à corte amorosa. Por vezes, a ênfase recai sobre as árvores que cobrem os amantes. O *locus* amoroso campestre de Leal inclui uma amoreira (LGC p. 66), por exemplo, e uma “floresta amiga” é espaço para conviver prazerosamente com a interlocutora em Nobre (NAS p. 199). Em Júlio Brandão, o eu-lírico ora propõe à amada que lhe dê a mão “à sombra do arvoredado, / [onde] quero entregar-te o coração antigo” (BJJ p. 14), ora pede-lhe que apareça “por entre os ramos” (BJJ p. 40). Castro refere-se ao primeiro beijo dado à amada sob as magnólias (CESQ p. 26), enquanto Fogaça se abriga abaixo da olaia para contemplar a sua: “eu ia sentar-me à sombra dessa olaia, / onde a primeira vez meus olhos te beijaram” (FAV p. 89), um encontro amoroso metafórico, portanto, considerando que seja um encontro visual e que apenas o enunciador o valoriza como tal. Feijó pede à interlocutora que se lembre dos amores trocados “junto às árvores que ouviram / o murmúrio dos beijos e dos ais” (FAB p. 315). Em outros casos, a flora propícia para o amor é a vegetação baixa e rasteira, como as flores quaisquer – os “montes floridos em que nos amamos” de Brandão (BJS p. 23) – ou a relva (FAB p. 284; GMST p. 19).

A orgia hierogâmica de *Saudades do céu* se dá “em tapetes de flor’s, à sombra azul dos ramos” (CESCb, p. 23) e, ainda em Castro, não se pode deixar de mencionar, no poema XI dos *Oaristos*, os “amantes delirantes que em amenos / beijos se beijam, Flor! à flor dos frescos fenos...”, conduzindo o eu-lírico ao convite sexual à sua Flor: “Rolemos, Flor! à flor dos frescos fenos...” (CEO p. 62-64). A essa luz, pode-se ler as aliteraões de “f” e “s” como reforços sonoros à maciez do leito relvado dos amantes.

2.2 HORRENDO

A existência de lugares confortáveis, propícios para o repouso e cultivo dos prazeres do corpo, implica, num espectro oposto, a existência de lugares inquietantes onde se está em movimento. Como observa Frye (1990, p. 212), a metáfora da jornada envolve sempre alguém que percorre um caminho e o caminho em si. Focalizando o segundo elemento, dentro do nosso *corpus*, percebe-se uma incidência considerável dos percursos negativos, aflitivos, penosamente atravessados; já Pereira (1975, p. 264) o notara, e aqui focalizaremos as manifestações vegetais desse tema.

Uma metáfora vegetal para a existência humana como um aflitivo vale de lágrimas se encontra em Manuel Duarte de Almeida, para quem a vida terrena é “árvore morta de esgalhados ramos” (AMDT p. 168). Os demais autores utilizaram as plantas como componentes negativos do percurso mortal. Dentro de uma tradição cristã, o tema do caminho árduo pode ser reconhecido sob o nome de via-dolorosa. Esse epíteto é utilizado por Alexandre da Conceição, o qual, além de considerar a “evolução da vida humana” uma “via espinhosa” (CAA p. 154), fala sobre a estrada desprovida de plantas aprazíveis: “Foi longa a minha via dolorosa, / o caminho não tinha uma só rosa / nem uma folha só!...” (CAO p. 113). Mobiliza-o também Antero ao se referir à “estrada da vida [que] anda alastrada / de folhas secas e de mirradas flores...” (QAO p. 80). Esses não são os únicos a lamentar a falta de flores frescas na estrada; além do próprio Antero em outra passagem (QAS p. 90), fá-lo também Brandão (BJS p. 10).

Foi citada, na subsecção anterior, a passagem de *Saudades do céu* em que se retrata o lugar aprazível aonde chegaram os pastores-nômades. O percurso transcorrido por eles é apresentado nos versos iniciais do poema, nos quais a falta de vegetação, mesmo a mais reles, como o inútil musgo ou o perfurante cardo, indica a asperidade do caminho:

Num desses orientais descampados de pedra,
Onde, ao vermelho sol, nem mesmo um cardo medra,
Nem o musgo aveluda os rápidos pendores,
Há longos dias já que os nômades pastores,
Bronzeados, seminus, ao vento morno esparsas
As melenas hostis e secas como sarças,
Vão procurando embalde uma pastagem verde... (CEI p. 15)

O desejo por um espaço verde contrasta com a penúria agreste do terreno, que se torna um tipo de via-dolorosa. Destaque-se ainda brevemente a comparação dos cabelos dos pastores (sem especificação de sexo) com galhos ressequidos, reforçando o quanto são igualmente vítimas do calor agressivo e desumanizando-os por compará-los a vegetais.

Acentuemos um aspecto inovador quanto à construção poética de Eugénio de Castro no excerto acima: a paisagem é tão agreste que mesmo o cardo, uma planta-símbolo do percurso torturante, não consegue se sustentar. É de se relevar esse uso pois, na maioria dos casos, é a presença do cardo ou vegetação similar (herbácea e espinhosa) – como os tojos (JGS p. 81) – a responsável por demarcar a hostilidade do caminho. O próprio Castro recorre a esse lugar-comum em outro poema, ao fazer seu sujeito poético afirmar: “longos dias corri, / retalhando meus pés nos cardos secos” (CESO p. 120). Importante acrescentar que neste caso a secura é outro aspecto da perda de vitalidade, como o excerto de *Saudades do céu* também clarifica. O

potencial das plantas em proteger os animais da violência solar tornava as árvores umbrosas refúgios amenos. Por isso, Oliveira lamenta percorrer (com a vista) o terreno onde não há “nenhuma árvore, aonde ao Sol se peçam tréguas / através da charneca infinita e esbraseada” (OAP p. 63) e Brandão se refere duas vezes, em obras diferentes, às agruras de um caminho seco, onde se sofre de sede, sem que um fruto suculento a possa mitigar (BJS p. 16; BJJ p. 7).

Retornando à vegetação baixa, o léxico pode abranger outros vegetais, ou apenas as partes hostis deles. Leal, por exemplo, faz seu alegórico Herege passar “só, calado, a cismar, nas terras denegridas, / através dos tojais, dos cardos, dos espinhos” (LGF p. 58), uma gradação devida à repetição de plantas espinhosas, terminando pelo espinho em si; Fogaça se refere ao seu sofrimento amoroso como uma “grande lida / do meu caminho de abrolhos” (FAV p. 85). A mortificação do corpo e o voto de pobreza praticados pelos padres do deserto implicam andar “entre os espinhos / sem sandálias” (LGM p. 73) e, sem ter a pobreza por voto, as crianças de classe baixa têm os pés picados por cardos (VCC p. 110), sinalizando a respectiva condição do espaço público pelo qual transitam.

Em três ocasiões diferentes, Castro reúne o tema da via-dolorosa à errância amorosa. Em “Dona Briolanja”, o Esposo encontra sua amada depois de lacerar seus pés “nas urzes duras dos caminhos” (CEH p. 55), expressão rica pela repetição sonora de “u” e “r”, enfatizando a penosidade do percurso. Em “Tristíssima”, o eu-lírico tenta impor seu sofrimento amoroso à mulher amada lançando mão da metáfora da via dolorosa, como se observa nos tercetos finais do poema:

Magoam-te, meu bem, velhos abrolhos?
Tens saudade d’alguém que está ausente?
Ah! permita o Senhor, ó pura e doce,

Que essa tristeza venha de os teus olhos
Terem debalde olhado, longamente,
A estrada pela qual o Amor me trouxe! (CESQ p. 22)

Por fim, Eugénio trabalha o motivo da dura peregrinação amorosa elaborado através de metáforas florais no soneto “A coroa de rosas”, que cito por inteiro:

Afim, oculto amor, de coroar-te,
De adornar tuas tranças luminosas,
Uma c’roa teci de brancas rosas,
E fui p’lo mundo fora, procurar-te.

Sem nunca te encontrar, crendo avistar-te
Nas moças, que encontrava, donairosas,

Fui-as beijando e fui-lhes dando as rosas
Da c'roa feita com amor e arte.

Trago, de caminhar, os membros lassos,
Acutilam-me os ventos e as geadas,
Já não sei o que são noites serenas...

Sinto que vais chegar, oiço-te os passos,
Mas ai! nas minhas mãos ensanguentadas
Uma c'roa de espinhos trago apenas! (CEDC p. 13-14)

Nesse poema, o eu-lírico tece uma grinalda de rosas brancas para coroar sua interlocutora-amada. Procurando-a pelo mundo, o enunciador julga vê-la nas várias mulheres que encontra no caminho e, por essa razão, a cada uma beija e dá uma das rosas da coroa. Contudo, quando enfim acredita estar próximo de sua verdadeira amada, a coroa não tem mais flores; o eu-lírico traz nas mãos apenas uma coroa de espinhos. O que chama a atenção é a intensa flexibilidade que o autor imprime aos diversos assuntos. O tema da via-dolorosa é habilmente transposto para o correlato objetivo da grinalda; a dor crescente da busca afetivo-erótica pela verdadeira amada corresponde à gradual perda de flores na coroa, da qual sobram apenas os caules espinhosos. Mesmo que o sofrimento não esteja concretizado no chão percorrido, o deslocamento espacial e temporal do sujeito implica a mágoa física. Os elos com a via dolorosa se expõem ainda na vaga alusão à coroa de Cristo, coroa de espinhos *par excellence* do Cristianismo, cuja forte tradição em Portugal nunca pode ser ignorada.

Também o tédio pode ser experimentado na presença das plantas. Uma ambientação do gênero é clara desde o título do poema “Spleen”, de António Feijó. Nele, quando o eu-lírico se estende “na relva, / sob o dossel do arvoredo, / há nos silêncios da selva / largos soluços de medo”, pois “irrita-me a Natureza, / neste vigor da floresta” (FAT p. 464). Em Mesquita,

Fatiga o meu olhar o descampado imenso
Da tristonha charneca, a imensidão silente
Onde a urze rasteira, a silva, o tojo denso
Da terra ao abandono irrompem livremente (MRA p. 83).

A paisagem suscita no observador a melancolia, portanto. A charneca é triste, o que modaliza o silêncio do espaço em um silêncio incômodo. Note-se que, diferentemente da via-dolorosa, o eu-lírico sequer experimenta o contato hostil com a urze, a silva ou o tojo – a mera visão dessas plantas suscita a melancolia. Por fim, essa vivência melancólica ocorre ainda na “Terra d’Amargura” de Vasconcelos, onde há “vegetação exótica” na “Floresta da Tortura”, embora aí o enunciador possa antever também a “sombra d’esses plátanos / verdejantes que o

canto alegre abre!” (VHH p. XXXVIII), dando a ver a maleabilidade do discurso sobre a vegetação: em um mesmo poema, podem ocupar uma posição positiva e uma negativa.

Essas ocorrências nos conduzem a identificar o oposto do *locus amoenus*, o *locus horrendus*, o qual tem sua principal manifestação verde nas florestas tenebrosas. Os bosques ameaçadores da poesia finissecular portuguesa são predominantemente os pinhais – não cabendo a essas plantas unicamente a conotação negativa, porquanto Oliveira imagina que suas sombras não têm perigos (OAP p. 121). Porém, no eu-lírico infantil de Afonso Lopes Vieira, fala-se de “Nossa Senhora a proteger-nos de revezes / e a guiar as criancinhas nos pinhais, / contos de meter medo” (VALPa p. 14). Se tais contos causam medo e Nossa Senhora protege as crianças guiando-as, é porque os pinhais são um local de desgraça. Num poema em tom de balada, Brandão também se refere a uma criança perdida entre pinheiros, onde é mesmo vítima de uma emboscada de ladrões, mas acaba protegida por Nossa Senhora (BJS p. 59-62). Leal compara os pinheirais a fantasmas (LGM p. 36) e, em um uso notoriamente singular, Alberto Osório de Castro fala do filho morto e sepultado “ao embalar lento dos pinhais” (CAOE p. 59). Recorde-se também em Nobre os lamentos do luar nos pinheirais (NAD p. 331) e a autocaracterização do spleenético Anto como um pinheiro, associando essa árvore, de cuja resina se nutre (NAS p. 251), à doença de alma, além do eu-lírico das “Viagens na minha terra” imaginando-se ladrão hugoano, a “rondar, à Lua, entre pinhais!” (NAS p. 124). Também em Junqueiro há ladrões/assassinos nos bosques (JGS p. 12) e é entre “umbrosas florestas” que as bruxas dançam a Satã (LGM p. 28).

Em *Silva*, no poema “Noturno”, o arvoredado é três vezes referido como um espaço de desolação: a voz das árvores fere o coração do sujeito lírico, e dois símiles (“como cegas perdidas num pinhal” e “como Princesas desfloradas, / numa floresta, pelos ladrões”) demonstram a adequação, ao imaginário finissecular, dos pinhais à desgraça. O exemplo mais marcante dessa tendência à floresta horrível, porém, é o poema “Interlúnio”, do livro homônimo. A ambientação descrita na primeira estrofe, a qual as seguintes adensarão, é a seguinte:

Apagou-se a lua... Frígido, o nordeste
Entre os altos ramos corre à desfilada...
Num pinheiral sombrio, pela noite agreste,
Vai uma Rainha toda esfarrapada (CEI p. 19).

Na sua carreira desesperada, a personagem é assediada por toda a vegetação: as silvas lhe rasgam o vestido, seus cabelos se prendem nas piteiras, suas mãos e rosto são cortados de

encontro com as sarças e, ao tropeçar, “retalha os pulsos nos cardais do chão” (CEI p. 19-21). Tem-se aqui outra mostra da virtuosidade artística de Castro a partir da gradação na narrativa, sem precisar recorrer a repetições de nomes de plantas, ou aos nomes mais utilizados por seus contemporâneos.

Embora se tenha destacado anteriormente³⁴ a ótica cristã-positiva de Teixeira de Pascoais sobre a flora, esse autor apresenta igualmente uma dimensão terrífica na floresta. Narrando sua infância, o eu-lírico de “A minha história” conta sobre sua enfermidade metafísica vivenciada em um espaço correspondentemente negativo: um ermo de “lívidos pinhais”, “oliveiras comidas de ferrugem / [que] erguem, na tarde, os braços espectrais, / extáticas de dor...”, “folhas murchas” e “ramos desfolhados” (PTT p. 236-237). Na “Canção medrosa”, o Medo ronda pinheiros, salgueiros e ramos de árvores indiferenciadas (PTT p. 276-281).

Outra árvore importante para variações ao tópico do *locus horrendus* é a árvore tradicionalmente associada à morte, o cipreste, com antecedentes também em Virgílio³⁵ e repetido por autores posteriores a ponto de Flaubert satirizar em seu dicionário de lugares-comuns: “CIPRESTE – Não cresce senão nos cemitérios” (Flaubert, 1952, p. 26). Seria enfadonho discutir caso a caso as ocorrências de ciprestes funéreos que ora se enumeram – (AMDT p. 221; CAO p. 70; CEO p. 54; CESa p. 26; CESQ p. 52; CAO p. 107; DJFl p. 27; GMSP p. 109; LGC p. 24, 183; LGF p. 144, 320; LJD p. 64; NAP p. 126; NAS p. 159; PTT p. 234, 252, 263, 279-288) – e que permitem com segurança considerá-lo uma convenção da construção poética do cemitério oitocentista. Mencione-se com maior vagar, porém, alguns casos nos quais essa exemplaridade permite manifestações menos diretas que a mera inserção de um cipreste num ambiente sepulcral.

No poema “Entre pinheiros e ciprestes” de António Fogaça, o eu-lírico dialoga com os mortos, reforçando o elo do cipreste – e do pinheiro – com o macabro (FAV p. 103-104). Noutro poema, agora de Eugénio de Castro, após a morte da solitária castelã, planta-se um cipreste com “essa aparência austera / dum antigo castelo abandonado e só” (CECA p. 13), reforçando o isolamento da moça e convergindo-o com o do castelo por ela habitado. Sem elaborar um *locus*, mas subordinando o símbolo à tradição dos ciprestes fúnebres, Brandão compara a visão das mulheres mortas a ciprestes (BJJ p. 90).

³⁴ *Supra* I.1.3.

³⁵ A tradução de Gouvêa Júnior menciona ciprestes funerários pelo menos duas vezes na *Eneida*, em II.715 e III.64 (Marão, 2022, p. 121, 129); a de Odorico Mendes, pelo menos em III.67 (Maro, 1854, p. 79).

Sem usar o termo cemitério ou sinônimos, Junqueiro o subentende ao afirmar que os párias, “quando querem dormir um sono abençoado, / vão-se deitar ali, à sombra de uma loisa, / debaixo de um cipreste!” (JGM p. XXI). Ironicamente, portanto, o único descanso dos párias é a morte. A impassível Impéria também exorta ao poeta que por ela se apaixonou a “se tens sono, / deita-te ao pé dum cipreste” (JGM p. 79), evocando em tom irônico a concepção ultrarromântica de suicídio pelo amor irrealizável, não muito diferente das evocações a Hamlet ao pé de um cipreste em Leal (LGM p. 83, 164) como alusão à famosa cena em que a personagem medita próximo ao sepulcro de Ofélia.

A condição de emblema funéreo não é exclusividade dos ciprestes, contudo. Além de uma menção à olaia funerária em Alberto Osório de Castro (CAOE p. 76), em Vieira as árvores sepulcrais da célebre amante de Pedro são os salgueiros:

Lá vai Inês, a rainha
Que foram apunhalar:
Salgueiros fazem-lhe cama
Para se nela deitar (VALPo p. 23).

O poema em questão, “Romance do rio das Mortas”, é enfático em associar a tematização do corpo (morto) feminino à água e à morte, de modo tipicamente bachelardiano, isto é, dentro daquilo que o filósofo francês denominou o complexo de Ofélia (Bachelard, 2018). No poema, o eu-lírico elabora um catálogo de mulheres da tradição portuguesa, como uma visão que se passasse em cortejo fúnebre pelo rio, com a presença seja de figuras célebres da literatura portuguesa, como a camoniana Natércia ou Mariana do Alconforado. Ao representar Inês de Castro, porém, Vieira prioriza a presença de um envoltório vegetal. A mesma personagem aparece em Teixeira de Pascoais, associada à mesma árvore citada por Vieira: “Nos salgueiros do rio, [...] vê-se o enterro de Inês, fantástico, passar!” – em oposição aos choupos que a viram quando viva e criança (PTT p. 242).

Uma acácia literária tem lugar no sepulcro. Trata-se do poema “A acácia do Jorge”, no qual a árvore é emblema da morte a partir do diálogo intertextual estabelecido na epígrafe, dois versos de Camilo Castelo Branco (já falecido e consagrado quando da publicação d’*O poeta saudade*): “Quando a Acácia do Jorge ainda uma vez inflore, / chamai-me, que eu de abril nas auras voltarei...”; versos aos quais o eu-poético replica: “Floriu a Acácia em S. Miguel de Seide, / cada ano te espera – e não voltaste!” (VALPo p. 67). A árvore transforma-se em local de descanso de Camilo, e sua vitalidade é associada à esperança de que o novelista retorne,

esperança desencantada pelo eu-lírico ao fim do poema, em apóstrofe à planta, então interlocutora (VALPo p. 69).

O chorão é a árvore que cobre a campa de Musset nos *Oaristos* (CEO p. 53) e, no poema “Alfred de Musset” de Silva Gaio, diz-se do poeta romântico que “sua lira humana se quebrou / junto ao triste chorão” (GMSP p. 71). Não por acaso, no poema satírico de Alexandre da Conceição contra os extremos ultrarromânticos, o eu-lírico manifesta o desejo de ser “o herói, o último romântico” e “morrer cismando à sombra dum chorão” (Conceição, 1891, p. 42). Talvez as referências ao chorão – que é uma espécie de salgueiro, o salgueiro-chorão ou, em francês, *saule-pleureur* – aludam à elegia “Lucie”, nos versos de abertura, “meus bons amigos, quando eu morrer, / plantai um salgueiro no cemitério”³⁶ (Musset, 1852, p. 41, tradução minha) ou ao poema “Le saule” das *Premières poésies*.

À parte as árvores isoladas sobre campas, o cemitério é um *locus horrendus* predileto para o decadentismo em função do autoevidente interesse numa decadência por vezes marcada pelo apodrecimento do corpo. Reservar-se-á a discussão sobre o assunto da morte, em si, para outra ocasião³⁷; por ora, apresenta-se a construção dos cemitérios em termos florais. Os jardins e os cemitérios podem confluir; não à toa, segundo Leal, “na campa dão-se bem as plantas graciosas” (LGC p. 24) e “as flores vivem, crescem sobre os ossos” (LGC p. 31). Lembre-se a propósito que fora Leal quem elaborara um poema de índole mitológica atribuindo a cor da rosa vermelha à primeira morte humana³⁸, e será esse autor o responsável pelo desenvolvimento mais rico dessa constelação temática. A metáfora do cemitério-jardim é prevista pelo título da obra de Júlio Brandão, *O jardim da morte*, embora apenas dois poemas do livro a explorem, e de modo raso. Um o faz com algumas referências vegetais (açucena e jasmineiro) associadas à amada morta e à antevisão da morte do enunciador, terminando, enfim, pela expressão “o jardim da morte” (BJJ p. 100). No outro, neorromanticamente intitulado “Balada romântica”, canta-se uma *danse macabre* (Eisler, 1948) – à meia-noite, os mortos se erguem dos túmulos, mas não a amada do trovador. A dada altura do poema, refere-se que a morta tem “no jardim [...] goivos abertos, rosas de toucar” (BJJ p. 98), implicando que o jardim é o cemitério. O campo santo é “colchão de terra... Lençol de flores”, “cobertor branco, de jasmineiros”, “cama de violetas” e de rosas para Junqueiro (JGS p. 109-111) o que, embora demonstre outra vez a indistinção

³⁶ No original: “Mes chers amis, quand je mourrai, / plantez un saule au cimetière”.

³⁷ *Infra* I.3.3.

³⁸ *Supra* I.1.7.

poética entre as flores citadas, releva, em compensação, uma uniformidade na construção metafórica do leito sepulcral florido ao longo do poema.

Além de violetas (CAOE p. 70; CESa p. 114; DJFl p. 27), rosas (CAOE p. 70), paulóvnias (CAOE p. 70), perpétuas (DJFl p. 13) e flores anônimas (CESa p. 27) em redor do túmulo, os goivos são flores comumente ofertadas em cerimônias fúnebres (CAOE p. 79; LGC p. 52) e vale mencionar brevemente que “Goivos” é o título de um poema de Conceição (CAO p. 105) ambientado num cemitério (sem que o corpo do poema mencione essa flor). Vieira recorda “O cemitério que parecia um jardim / (onde eu hei de dormir um longo sono, enfim!)” (VALPa p. 16) e, sem usar a palavra jardim, no entanto valendo-se desse imaginário, a criança morta de Mesquita repousa “entre a raiz das flores” (MRA p. 194), isto é, de flores que lá estão plantadas. Frequentemente, a vegetação tumular, quando não é marcada por emblemáticas árvores e flores, é-o pela vegetação herbácea (AMDT p. 222; LGC p. 181-183, 187-188, 276; LGM p. 20) que, em oposição aos cardos ou tojais, diluem o macabro do lugar em uma atmosfera vagamente aprazível, embora selvagem. Mencione-se ainda a canção no “Hotel da Cova”, no *Só*, segundo a qual no fim do mundo será dado “colchão de raízes e de folhas” aos mortos (NAS p. 263).

“O cemitério das noivas”, poema de João Lúcio, versa sobre um cemitério onde apenas noivas estivessem sepultadas, como bem o evidencia o título. Segundo o poeta, está “num campo de rosais, / o alegre cemitério” (LJD p. 62); após uma ambígua interpelação às “almas dos jasmims e dos amores-perfeitos” (LJD p. 62), na qual o leitor não consegue precisar se se fala às flores ou, metaforicamente, às mortas, a segunda leitura se confirma à medida em que o enunciador afirma a conversão dos corpos sepultados em flores (LJD p. 63). Curiosamente, embora Lúcio enfatize o fato de o cemitério ser constituído de rosais (três vezes ao longo do poema), as flores a que se dirige são os jasmims e os amores-perfeitos. A segunda espécie implica em um uso irônico, uma vez que, diz o sujeito poético, as mortas todas sofreram de amores infelizes, têm todas “bocas não beijadas” (LJD p. 62), como Ofélia.

O maior expoente da união imagética entre cemitério e jardim dentro de uma sensibilidade decadentista, porém, é o Gomes Leal de “Visão do cemitério”, em que flores várias representam papéis monstruosos no lugar macabro. No poema, o enunciador vê “o lírio sugar as carnes cor de cera / que ceifara a clorose”, “o jasmim nos pulmões que roera / a hostil tuberculose”; vê brotarem acácias dos corações castos e dos tristes, previsivelmente, ciprestes; lilases nos lábios e “tenras mucosas” das crianças, entre outras flores (LGF p. 319-321). Nesse amplo jardim decadentista, todos os vegetais praticam uma necrofagia simbólica, existindo às

custas da morte humana ao redor, absorvendo suas cores da coloração mórbida dos cadáveres. É pertinente retomar outra vez a observação de Seaton (1989, p. 684) segundo a qual as lendas clássicas acerca de flores frequentemente atribuem sua existência à morte ou ao derramamento de sangue humano, porquanto é uma premissa mobilizada pelo poeta.

De forma menos desenvolvida, Leal retoma essa constelação n’*A mulher de luto*, quando a voz entende que as feridas da moça “florirão, em brancas margaridas!” (LGM p. 160). Esse mesmo deslocamento dos termos – no qual não é o cemitério, mas o corpo humano dilacerado quem carrega flores na sua imagem – é encontrado nas “Fridas esburacadas, / roxas de lírios, já gangrenadas” (JGS p. 102) n’*Os simples*. Junqueiro também representa um espaço mortuário alicerçado na vegetação:

Nos robles da floresta atléticos, hirsutos
Vi corpos semi-nus e tabidas caveiras
Suspensas sobre o ar, como vermelhos frutos
Postos para banquete às águias carniceiras (JGM p. XII).

Poder-se-ia argumentar que há uma oposição irônica entre as árvores atléticas, dotadas de alta vitalidade em termos humanos, portanto, e os homens mortos que lhe servem de fruto; o adjetivo “atléticas” é repetido na página seguinte d’*A morte de D. João*, contudo, para um referente completamente diverso, sugerindo certa verborragia por parte de Junqueiro. Resta, porém, a imagética da árvore da morte, cuja origem bíblica Frye (2021) aponta na cruz de Cristo (inversão paródica da árvore da vida do *Gênesis*). Ainda outra vez Junqueiro recorrerá ao adjetivo “atléticos” para se referir a árvores em outra altura do poema (JGM p. 255), revelando-o, se não um clichê epocal, um clichê estilístico do autor.

Em outro poema do autor, “jantam cinzas de santos e de heróis / as raízes das ervas” (JGV p. 71-72), e as “caveiras desnudas, sem olhos nem dentes, / [são] vasos de roseiras, com botões a abrir...” (JGV p. 75). N’*A morte de D. João*, sobre os corpos das vítimas do sedutor grassarão vegetais (JGM p. 223) e, a uma morta, afirma o enunciador:

Dás um banquete aos lírios sensuais;
A mimosa raiz das castas flores
Bebe o sangue dos podres animais.
São como os nossos lúbricos amores
Os delicados lírios sensuais.

A seiva juvenil das ébrias plantas
Adora a imunda chaga do leproso
E odeia o corpo anêmico das santas;
A podridão dum ventre monstruoso

Entumece d'amor as ébrias plantas (JGM p. 148-149).

Os termos personificam profundamente as plantas: elas banqueteiam-se, bebem, adoram e entumecem-se com a morte humana. Proximamente, recorrendo, porém, a um verbo mais abstrato, o cipreste torna-se macabro em Cesário porque “vive de gorduras e de mortes!” (VCC p. 118). O mesmo poeta sugere que, durante uma epidemia, a vegetação da cidade se beneficiou com a morte humana, chegando mesmo a personificá-la em termos nupciais para ressaltar o contraste com a morte humana ao redor:

Enquanto acontecia essa calamidade,
Toda a vegetação, pletórica, potente,
Ganhava imenso com a enorme mortandade!

Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
Numa opulenta fúria as novidades todas,
Como uma universal celebração de bodas,
Amaram-se! E depois houve soberbos partos (VCC p. 137).

Uma tal intrusão do meio vegetal no corpo morto se insinua também no *carpe diem* sinistro do Eugénio de Castro decadentista de *Interlúnio*, ao rogar às virgens “que os seus braços vos abracem, porque em breve / tereis apenas os abraços das raízes!” (CEI p. 28), personificando a morte de acordo com o espaço do corpo morto (abaixo da terra). Mais violenta é a fala de Sagramor, segundo o qual as raízes dão facadas no corpo da morta (CESa p. 25).

No poema satírico de Manuel Duarte de Almeida, a “Elegia panteísta a uma mosca morta”, o inseto, ao morrer, repousa “numa pétala de rosa” e os trigais lamentam a sua morte (AMDT p. 9-10), portanto, até uma pétala singular pode servir de túmulo, embora neste caso estejamos diante de um poema fora da esfera do sério. Em outro caso isolado, Alberto de Oliveira almeja ser enterrado no meio do trigal, após ver um enquanto viaja de comboio (OAP p. 103). Sendo esse o único caso no qual a plantação de trigo desempenha o papel de cemitério, é razoável afirmar que, inclusive nesse assunto, o interesse neorromântico no ruralismo (Peireira, 1996, p. 376) determinou uma decisão estética, desviando da grande maioria dos contemporâneos – mesmo o socialmente interventivo Gomes Leal, ao representar o campo-santo, recorreu à vegetação em tons decadentistas.

Por último, é digno de destaque o poema em dupla-voz “Os figos pretos”, de António Nobre, por seu extenso desenvolvimento em torno da planta anunciada no título. A figueira é uma árvore maldita, segundo a tradição cristã, pois Judas ter-se-ia enforcado em uma (Cardigos,

1991, p. 33), marcando-a com o toque duplamente pecaminoso, ainda segundo o Cristianismo, da traição e do suicídio. Isabel Cardigos (1991) estudou profundamente esse poema identificando nele uma redenção do feminino, cujos ricos detalhes não cumpre observar no momento. Por ora, o que se deve acentuar é que Nobre transforma as figueiras num *locus horrendus* em si; isto é, as figueiras não indicam um lugar desagradável, mas são elas próprias a matéria desse lugar, segundo a voz dominante, simbolicamente masculina (Cardigos, 1991) do poema. Esse sujeito lírico inverte todos os *tópoi* amenos no discurso acerca da figueira: seus galhos repelem as aves, os noivos não namoram à sua sombra e os aldeões suspendem a respiração ao se aproximarem (NAS p. 129). Não bastando essa enumeração fortemente negativa, as personificações do “figueiral gemente” acentuam seu aspecto grotesco, que inicia com as “mãos espalmadas, estendidas, suplicantes, [...] como velhas mendigas” e progride à representação das árvores como “trágicas, nuas, esqueléticas, sem pele” por trás das quais a Lua assemelha a uma caveira (NAS p. 130). Sua funesta madeira, ainda segundo esse sujeito lírico, não é utilizada para alimentar lareiras; tampouco carpinteiros lhe fazem uso, exceto quando constroem forcas (NAS p. 130), reforçando o elo com a crença popular mencionada e a aversão que a árvore teria à vida (ao invés de alimentá-la fornecendo calor aos humanos, afasta-a servindo para a morte por enforcamento). As figueiras cresceriam próximas à lama, aos poços e aos abismos, e seus frutos seriam as lágrimas de Judas – por conseguinte, infere-se que a árvore inteira seja “a ossada do Traidor, à luz da lua, / a chorar, a chorar sua alta traição!” (NAS p. 129-131). Observe-se que os frutos já foram comparados a lágrimas por Vieira (VALPa p. 14), porém, sem a acepção terrível de Nobre. Os goivos seriam mais felizes que a figueira, afirmação hiperbólica considerando se tratar de flores depostas sobre jazigos; em contraposição, a voz feminina do poema pede que lhe plantem a árvore do figo quando morrer, pois, “tristinha, chorando, dará figos pretos... / de luto pesado!” (NAS p. 129-130).

2.3 RELIGIOSO

Outro tipo de espaço caro ao fim de século português é o espaço instalado na esfera do religioso. Conforme nota Pereira, uma das raras convergências temáticas entre as grandes correntes finiseculares radica na dimensão do sagrado:

Quase só o campo das imagens religiosas se mantém, e esse mesmo transformado, pois o sumptuarismo litúrgico dá lugar à inspiração na vida religiosa tradicional do *habitat* aldeão português (capela, procissão, romaria, promessa, culto da Virgem e dos Santos, etc.). E essa transformação da imagística religiosa faz-se de acordo com o fundo geral de símiles e metáforas,

que agora radicam na idealização da natureza, das atividades tradicionais e da vida agrícola (Pereira, 1996, p. 394).

Um reflexo desse interesse comum se revela na profusão de conventos e mosteiros ao longo do *corpus*, carregados metaforicamente pela vegetação circundante. Por vezes, o elo entre tais espaços e as plantas é tênue, como em Brandão, que apenas menciona de passagem, no claustro de Sórora Celeste, romãs em flor (BJL p. 41), sugerindo-lhe talvez a nobreza de caráter. O Frei António das Chagas tematizado por Vieira exemplifica um desenvolvimento maior do assunto a partir de um *locus amoenus* sepulcral, no qual se inserem duas características que servem de paradigma a essa convenção no seu desenvolvimento pelos novistas – a morte e o isolamento:

No saudoso mosteirinho erguido
Em alpestrina serra, e penha dura,
Ao pé de clara fonte que murmura,
De onde fresco ribeiro sai torcido;

[...] Um homem ali teve sepultura,
Perto de Deus, de humanos escondido.

Nessa fragueira serra alcantilada,
Entre claras lembranças que se choram,
Entre o doce arvoredado virtuoso (VALPo p. 31).

Trata-se de uma modalização cristã ao tópico do local ameno, acrescentando-lhe o espaço religioso, a figura beata e sua condição sacralizante a partir da morte. O silêncio e o isolamento mundano do mosteiro acentuam-se não somente pela antítese proporção entre a proximidade a Deus e o ocultamento aos humanos, mas igualmente pelo meio vegetal. Este é caracterizado como “virtuoso”, fenômeno que aponta a uma antropomorfização das árvores, pois a posse/prática ou não de virtudes compete aos seres humanos, os quais compartilham essa esfera de valores. Uma interpretação válida a essa caracterização seria lê-la como extensão das características do frade sepultado: o arvoredado é virtuoso como que por uma espécie de contágio da virtude do eremita que entre elas perambulava. Pode-se inferir, por outro lado, que a virtude em questão é o respeitoso silêncio das árvores (afinal, mesmo a fonte apenas “murmura”), e a antropomorfização diminui face à metaforização de características físicas da árvore, no caso, seu efetivo silêncio se comparada aos animais.

Henrique de Vasconcelos inicia seu poema “Os conventos” da seguinte forma: “Que nostalgia faz um antigo convento / onde a hera cresceu ao longo das muralhas!” (VHF p. 25).

A hera simboliza a ação sub-reptícia do tempo, crescendo lentamente em volta do edifício, reforçando o valor cronológico da adjetivação do convento (antigo), o que se pode inferir também na menção à “ermida branca revestida d’hera” em Junqueiro (JGS p. 113) ou na alusão às paredes “tapetadas de musgo” do mosteiro abandonado, como o faz Alberto de Oliveira (OAP p. 129). Mesquita mobiliza os mesmos símbolos da antiguidade em dois poemas diferentes de suas *Almas cativas*, tanto no “pórtico, de entre as frinchas do lajedo, / [onde] rompem ervas bravias” (MRA p. 50) quanto no “convento morto” de cujo solo, antiteticamente, “irrompiam [...] vicejantes, / flores silvestres, musgos, erva brava” (MRA p. 167) – antítese justamente na oposição entre a inatividade (a morte) do convento e a vida vegetal que nele se manifesta.

Pessanha agirá de forma similar, contrastando o passado e o presente do seu “alegre conventinho abandonado” através das plantas:

Tudo acabou... Anêmonas, hidrângeas,
Silindras, flores tão nossas amigas!
No claustro agora viçam as urtigas,
Rojam-se cobras pelas velhas lágeas (PCC, p. 74).

Observe-se que, embora a planta seja outra – a urtiga – a imagem do tempo demarcando seus efeitos pela vida que cresce alicerçada nas paredes, a qual fora a hera em Vasconcellos, desmembrou-se em Pessanha entre duas imagens, a das urtigas e a das cobras. As sonoridades em /s/, /l/ do excerto citado reforçam sensorialmente o movimento rasteiro das cobras. É interessante notar que Pessanha se faça valer de uma imagem cinética para sugerir a estagnação do convento, o que serve à economia interna do poema, uma vez que o contraste se dá entre um convento animado no passado e inanimado no presente. No supracitado poema de Vasconcellos, o convento fora o espaço onde se pedia esmola e onde frades oravam, cenas de pouco movimento. A ação disruptiva da hera metaforiza um aspecto desenvolvido adiante no poema, quando o eu-lírico afirma que as celas do frade “só servem de caserna aos soldados brutais”, portanto, “o bárbaro invadiu” (Vasconcellos, 1893, p. 26). Se as plantas possuíam uma alma menor na concepção aristotélica (Nascimento, 2021), as herbáceas têm alma ainda mais reduzida, pois sua presença *per se* simboliza a morte das obras da cultura humana.

O convento também pode englobar simultaneamente a religião, a vegetação e a mulher castiçamente idealizada. Em Vieira, a freira que foge do convento deixa para trás, além das noviças, árvores e rosas (VALPo p. 37-40), enquanto o já citado exemplo de Pessanha se referia a uma interlocutora no feminino a cuja morte corresponde o abandono do convento (PCC, p.

74). Manter-nos-emos com esse comentário rápido sobre o poema de Pessanha, por enquanto, contemplando-o novamente com o detalhe que lhe compete na segunda parte deste estudo, conforme proposto na Introdução.

O tema do claustro religioso enquanto espaço marcado pela vegetação é mais desenvolvido por Henrique de Vasconcelos no soneto final de *Flores cinzentas*, o qual reproduzo completamente:

No mosteiro velho quase em derrocada
Cresce o musgo verde, morrem as velhinhas;
E nem já na cerca nascem flores, vinhas,
Já não canta a fonte e a nora está calada.

Tudo é triste, mudo, com tons de plangência,
Negros os granitos, pedras feitas d'alma;
Nostalgias, dores, ai! que nada acalma,
Que murmuram gritos cheios de sofrência.

E mal abre os ramos um magro cipreste
Onde pousa um mocho como Alma do Tedio.
Um vapor tão triste a terra inteira veste.

Ó minh'Alma – Claustro em que agonizam freiras
Algun Sol que brilhe, ao nosso Santo pede-o
Para que germinem brancas laranjeiras! (VHF p. 57)

O soneto abre com uma representação simbolicamente parasitária das plantas: à proporção em que o musgo cresce, as freiras morrem. Pode-se inferir que a escolha do musgo foi calculada nesse contexto, afinal, o musgo é um tipo de vegetação dependente da umidade. Um fator naturalmente negativo para a arquitetura, em primeiro lugar. Em segundo, um fator associado à morte, como Bachelard (2018) o mostrou em seu estudo sobre a água. O ambiente de morte é reforçado pela ausência de flores e vinhas, indicando a ausência de humanos para exercer cultura sobre a natureza e transformarem-na. A morte reaparece no primeiro terceto do poema sob o aspecto sepulcral do cipreste, onde pousa um mocho, mas fora antecipada pela ausência de uma flora relativa à vida (as flores e a vinha). Ao fim, a esperança de renovação do espaço é sintetizada na laranjeira. Vasconcelos combina o sentimento de esperança contido na flor – a promessa do fruto, como lembra Barreira (1622) – colorida em branco, com o potencial vivificante de uma árvore que frutifica em abundância.

Como se disse, o isolamento do espaço de devoção religiosa também é outro aspecto frequentemente simbolizado pelas plantas. Isso permite Castro falar do “mosteiro, ao longe, entre o arvoredo...” (CESO p. 91), excerto no qual os adjuntos adverbiais demonstram uma

clara equivalência “ao longe” = “entre o arvoredo”. Em Pascoais, nas recordações infantis do eu-lírico de “Quinta da paz”, evoca-se a visão dos “grandes sobreiros, com ramagem / de bronze, imóveis quase ao doido vento [...] e entre eles, num secreto isolamento, / junto a uma cruz de pedra, avisto a *Capelinha*” (PTS p. 162). A princípio, é evidente o uso dos sobreiros para demarcar a solidão da capela; as árvores são o que a oculta da vista. Porém, o silêncio e a imobilidade desse local religioso encontram correlatos não apenas na cruz pétrea, mas também nas árvores que, imóveis, não reagem ao vento, conservando assim o silêncio. Haja vista também que o sobreiro, acredita-se, é uma espécie antiquíssima, com mais de 60 milhões de anos (O Sobreiro, 2009), agregando à capela (e, por metonímia, ao Cristianismo) uma noção de ancestralidade. Não à toa, duas estrofes adiante, o eu-lírico referir-se-á aos “cultos primitivos do meu Povo!” (PTS p. 162) – e é de supor que a ligação da capela às plantas implique essa noção de primitivismo a qual, como se sabe, possuía conotação negativa no contexto europeu finissecular; contudo, o ruralismo pascoalino é de teor apologético. As roseiras que cercam a capela de Feijó (1897, p. 63), no contexto de frivolidade em que surgem, alimentam esse mesmo ideário rural que entraria em voga no neorromantismo (Pereira, 1996, p. 376) de uma ótica vitalista lançada sobre tudo quanto remonta a um tradicionalismo cristão e agrário. Mencione-se de passagem que o isolamento a partir da vegetação pode participar ainda da construção de outros lugares, como da casa de Nobre, “altiva, entre árvores, tão só!” (NAS p. 126), embora infrequente.

A constelação metaforizada em plantas entre antiguidade e isolamento dos lugares de devoção também pode implicar, metonimicamente, o abandono da religião. Esse sentimento acompanha a referência à Virgem que está “entre urtigas” (CESa p. 75) e versos como “hoje tudo mudou. – Ervas daninhas / invadem a Capela” (JGM p. 177) ou, mais enfaticamente, “na capela, perdida entre a folhagem, / o Cristo, lá no fundo, agonizava...” (QAS p. 39). O Mosteiro do Senhor do Resgate (nome sintomático para uma preocupação em regenerar o Cristianismo) emerge em um catálogo de vegetação nociva, em “Caminho do céu”:

O templo em ruínas,
Cavernoso e deserto.
Surde a grama das lajes, emaranham-se
Fetos, roseiras, pâmpanos, silvedos [...]
Beladonas, heléboros, cicutas
Compõem venenos (JGV p. 71).

Nesses versos, as plantas representam duplamente a ausência prolongada de seres humanos no espaço (as ervas daninhas que por ele se alastraram) bem como a inospitalidade

atual, isto é, o fato de ser um espaço francamente hostil ao repovoamento humano, por circunstância das plantas venenosas e cortantes.

Plantas ocupam o interior das igrejas desde o século IV (Seaton, 1989, p. 685), emergindo no *corpus* sobretudo em contextos ligados aos ritos de oferta ou de casamento. Na igreja de Brandão, há jarras de flores, com hidrângeas azuis, lírios brancos (mencionados duas vezes) e açucenas (BJL p. 50-51), enquanto na catedral há hortênsias (BJL p. 85). Outra capela de Feijó, diferente da supracitada, cheira “ao cravo, cheira à rosa, / cheira à flor de laranjeira” (FAS p. 78), flores não estranhas ao contexto nupcial, especialmente a última, que abunda nas referências às noivas a serem analisadas posteriormente³⁹. Há menções esparsas ao uso de rosas (CEH p. 65; NAD p. 324) e rosmaninho (CESa p. 75) em altares. O uso do alecrim é atribuído inclusive à Suíça, por Nobre (NAD p. 325), enquanto Duro ressalta as práticas portalegrenses de queima do alecrim em noites de trovoada (DJFl p. 12). O mesmo autor menciona uso de alcachofra e trevos (DJFl p. 20) em atividades religiosas não-especificadas.

2.4 RURAL-NACIONAL

O interesse neorromântico no ruralismo transforma esse espaço em vetor para dois sentidos principais: signo da cor local e lugar de descanso, portanto, em um *locus amoenus* português por excelência. Os principais índices vegetais do espaço agrícola incluem a vinha/as uvas (CDJM p. 8; FAB p. 283; NAP p. 87; OAP p. 128; VALN p. 20; VCC p. 138, 123, 126), características do eixo Minho-Douro e do noroeste coimbrão, muito glosadas pelos finisseculares, entre outras regiões (Flor *et al.*, 2021, p. 35, 93); o milho (BJJ p. 9; CDJM p. 9, 38, 47, 53-54; FAL p. 139; JGS p. 55; NAS p. 122, 251; OAP p. 126) e a maçã (CDJM p. 16, 17; OAP p. 107; VALN p. 23), característicos sobretudo do Minho (região tematizada n’*O morgadinho* de D. João de Castro); e o trigo (BJJ p. 84; DJFe p. 61; FAL p. 139, 157; LGC p. 26; NAP p. 87; OAP p. 103; PTM p. 185; VCC p. 59, 144, 154). Na grande maioria dos casos, a planta é item em uma enumeração, sem receber maior desenvolvimento, razão pela qual não são citadas diretamente a maior parte das ocorrências. A árvore rural fora de um claro contexto de plantação controlada mais recorrente no *corpus* é a amoreira (DJFe p. 59), a qual, por vezes, preenche ao mesmo tempo espaços rurais e cenários amorosos (LGC p. 169) e/ou pastoris (BJJ p. 38-41). Entre as flores, a papoula é a mais comum (BJJ p. 9; DJFe p. 59; DJFl p. 16; FAB p. 283; OAP p. 104, 126; VCC p. 130) para apontar o espaço rural, um fator de correspondência

³⁹ *Infra* I.4.9.

com a condição factual da planta que prospera em solos vítimas da ação humana, em particular nas searas (Flor *et al.*, 2021, p. 318-319; Carapeto; Pereira; Porto, 2021, v. 1, p. 52-53), em oposição às rosas e lírios hegemônicos sobre a demais produção poética do período.

Tais plantas são indicativos não apenas do espaço rural, mas igualmente de seus romanticamente simples, honestos e sadios habitantes; no casamento imaginário de António e Purinha, por exemplo, o noivo conversa com o “povo da freguesia” sobre as “colheitas, a chuva, / e dir-me-ão ‘que já vai pintando a uva...’” (NAS p. 93). As “serras brutas [...] onde o roble medra”, de Junqueiro (JGS p. 80), constituem uma exceção na flora do ambiente pastoril; a escolha parece um cuidado maior com a economia imagética do poema, pois essa árvore aponta para uma longevidade partilhada pelo pastor “velho tão velhinho”, adiante metaforizado em “álamo d’água viva ao pé” (JGS p. 87) sobre o qual versa o autor. Já a potência regeneradora do ambiente rural-patriarcal se lê em Brandão; após sentir a presença de Deus,

No meu caminho abandonado,
Na seara estéril, – agora
Tudo é festa, frescura, aurora,
Abundância, trigo doirado... (BJS p. 14)

A oposição entre o ambiente rural e a urbe é tematizada na “Carta ao Alberto (Da aldeia, em férias grandes)” de Afonso Lopes Vieira. Fora de Coimbra, o eu-lírico torna-se outro, e supõe que isso seja consequência “da paisagem que tem sol e saúde”, paisagem renovadora pelo tempo das vindimas, povoada de castanheiros e cheirando a maçã (VALN p. 19-25). Feijó também “vivía na aldeia; / buscava a grande paz das árvores” (FAL p. 164), não por acaso na secção “Bucólicas” de seu livro. Note-se ainda, de passagem, um caso intermediário a referência topográfica de Alberto Osório de Castro ao Jardim Botânico de Coimbra como espaço de descanso (CAOE p. 68): instalado dentro de uma urbe, o jardim continua sendo um lugar antagônico ao seu envoltório pela ênfase na vegetação.

Mesmo a lente pessimista que domina o *Fel* de José Duro ameniza em contato com a flora rural – ao lado da aldeã que lá se encontra, no poema “Rústica”. Se “enerva-me o ruído das cidades”, acalma a essa voz lírica ouvir o amor que irradia “debaixo das latadas / onde floresce a rosa a namorar o goivo”; colher os frutos temporãos; semear e, mesmo enfrentando as silvas, colher “rústicas amoras”, entre outras atividades campestres nas quais a vegetação tem papel (DJFe p. 57-62). O paradigma dessa oposição entre cidade e aldeia é expresso, por Duro, em termos florais, pois cumpre “amar, em vez da rosa, o cardo e as papoilas, / e o lírio da montanha em vez dos nenúfares” (DJFe p. 59). Essa passagem pode ser lida à luz de uma

autoconsciência da convenção floral, pois implica a substituição de flores muito presentes em um discurso poético finissecular dir-se-ia citadino (a rosa e o nenúfar) por flores mais ligadas ao espaço rural – o cardo, as papoulas e, como o indica a adjetivação, o lírio da montanha. Seja observado que essa escolha de Duro não é aleatória, pois uma espécie de lírio como a açucena-portuguesa (*Paradisea lusitânica*) cresce em zonas montanhosas (Carapeto; Pereira; Porto, 2021, v. 4, p. 404).

O interesse ruralista na vegetação em um país fortemente agrário como Portugal aponta para outro aspecto da escolha vegetal como componente de um espaço: a tematização do ambiente pátrio *per se*. Encontramos na flora um ícone da cor local, portanto. Alberto Osório de Castro, por exemplo se refere a Portugal como “meu lindo país de pinhais e barrancos”, exaltando também a presença de jacintos na Serra da Estrela e de laranjais em Setúbal (CAOE p. 53). Será pertinente destacar a exaltação dessa árvore comum em Portugal, a laranjeira. S. Frei Gil de Santarém se reconhece nascido em seu “país d’águas e laranjeiras” (CESa p. 118); Gaio, por sua vez, afirmar ser “dum país d’além, junto do mar, / da terra que é de vinhas e laranjais vestida” (GMSM p. 92). Enquanto as vinhas possuem um enquadramento que remete ora ao espaço rural, como já foi apontado, ora ao aspecto cultural da produção vinícola, os laranjais não têm conotação restrita a nenhum desses campos. A referência a essa planta implica ainda alusões matrimoniais, como se verá adiante⁴⁰, sem delimitação urbana ou campesina. Porém, o verso de Gaio denota interesse sobretudo pela manifestação de uma cor local que geralmente está implícita sob a escolha de árvores específicas combinada com referências a cidades portuguesas – sobretudo Coimbra.

De fato, as árvores são a vegetação que mais comumente escapa à indiferenciação propiciada por outros lugares-comuns literários, diferentemente das flores (em especial, rosas e lírios). A análise do *corpus* permite concluí-lo pela presença considerável de pinheiros, choupos, salgueiros e oliveiras – árvores abundantes ao longo de Portugal – dentro de passagens do discurso poético nas quais mais se enfatiza a composição de um espaço. A oliveira, por exemplo, é citada na paisagem coimbrã em Oliveira (OAP p. 118) e Gaio (GMSM p. 23, 36). Nobre apelida a cidade onde foi estudante de “cidade triste agasalhada entre choupais” (NAS p. 76) e, ao se despedir dela para as férias, despede-se também dos choupos (NAS p. 204). Há menos menções de plantas relativas a outras regiões específicas, como as cerejeiras avistadas pelo eu-lírico oliveiriano a bordo do trem que percorre o Minho (OAP p. 102), região onde

⁴⁰ *Infra* I.4.3.

proliferam as cerejeiras-bravas (Flor *et al.*, 2021, p. 151); sem referências extraliterárias claras, segue-o Junqueiro (JGS p. 29).

Cumprе destacar a representação rural de Cesário no poema “Nós”. Primeiramente, pelo catálogo que o poeta faz das espécies de cultivo agrícola que inclui, além das já mencionadas, as batatas (VCC p. 140) e as laranjas (VCC p. 138). Em segundo, por acentuar os interesses utilitário cotidiano e capitalista no cultivo:

Contudo, nós não temos na fazenda
Num uma planta só de mero ornato!
Cada pé mostra-se útil, é sensato,
Por mais finos aromas que rescenda! (VCC p. 139).

Afinal, “a exportação de frutas era um jogo” (VCC p. 141) jogado com os espanhóis (VCC p. 148). Aliás, Cesário é o único que fala de algumas das dificuldades da agricultura, como a concorrência com as doenças, com os insetos, com os caracóis (VCC p. 149-150) e com os pássaros que mordem os frutos:

Em Agosto, ao calor canicular,
Os pássaros e enxames tudo infestam;
Tu cortavas os bagos que não prestam
Com a tua tesoura de bordar (VCC p. 141).

Essa passagem demonstra a simplicidade no trato rural, uma vez que a irmã usava a tesoura de costura para descartar os frutos carcomidos. Adiante, afirma o eu-lírico, com um saber de experiências feito, cōnscio, portanto, da apropriação alienante do campo pelo insurgente discurso literário neorromântico:

Hoje eu sei quanto custam a criar
As cepas, desde que eu as podó e empo.
Ah! O campo não é um passatempo
Com bucolismos, rouxinóis, luar (VCC p. 149).

Sua voz nesse sentido, porém, é isolada. Certos protocolos de leitura românticos vulgarizados segundo os quais a poesia implicaria a transmissão de experiências individuais (Martelo, 2003, p. 93) sobrevivem e se acentuarão na tendência neorromântica do início do século XX. Uma manifestação natural, então, é a efervescência de poetas coimbrãos de nascimento e/ou estudo – Alberto de Oliveira, António de Oliveira-Soares, António Feijó, António Fogaça, António Nobre, Eugénio de Castro, Francisco Bastos, Henrique de Vasconcelos, Manuel da Silva Gaio, Augusto Gil, Teixeira de Pascoais e Afonso Lopes Vieira

– que elevem Coimbra a tema poético, sustentando sua posição como espaço privilegiado de produção e referência poética sobre os demais centros urbanos portugueses. A recorrência torna interessante que se detenha brevemente sobre esse tema.

Evocaram-se anteriormente⁴¹ os salgueiros e choupos que acompanham Inês de Castro quando de sua retomada finissecular por Afonso Lopes Vieira (VALPo p. 23) e Teixeira de Pascoais (PTT p. 242). Ora, o assassinato da amante de Pedro ter-se-ia dado na sua quinta em Coimbra. A cidade é evocada também no *Náufrago* de Vieira, particularmente em “Da minha janela”, título no qual a nota do lirismo autoficcional e paisagístico ressoa. Vendo “um aspecto de Coimbra”, o eu-lírico evoca uma paisagem que “tão familiar se me tornou, se fez comigo, / que cada choupo que entrevejo é meu amigo”, composta entre outros elementos de

Casas velhas, olivais, e a *Quinta* ao fundo!
[...] a *estrada da Beira* entre salgueiros finos;
[...] a fonte que chorava
Junto d’um cedro que furava o ar macio;
[...] as tristes árvores da *Lapa* (VALN p. 9-11).

Ante esse cenário, acentua-se a dor melancólica do sujeito contemplador, “uma impressão / de me morrer alguém dentro do coração!” (VALN p. 11). Essa construção demonstra a importância da flora na topografia poética coimbrã de Afonso Lopes Vieira, espaço de interação com a subjetividade lírica, superior à mera enumeração vegetal – pomares, choupos, salgueiros, oliveiras, milharais e craveiros – esparsas ao longo do poema “Coimbra...” de Manuel da Silva Gaio (GMSC p. 18-24). Eugénio de Castro menciona os cedros, choupos e salgueiros (CEC p. 37); Alberto Osório de Castro associa-a apenas aos choupos (CAOE p. 67) enquanto Nobre fala da “Coimbra de salgueiros” (NAS p. 110).

Como se terá notado, o salgueiro é uma árvore que merece destaque. Todas de seu gênero (*Sális*) são ripícolas, isto é, se desenvolvem em zonas húmidas, como margens fluviais (Carapeira; Pereira; Porto, 2021, v. 1, p. 28). Esse dado é poeticamente respeitado com frequência: os salgueiros ocorrem à beira-rio em Brandão (BJJ p. 62; BJL p. 86), em Duro (DJFe p. 59), em Castro (CEC p. 2; CESa p. 40, 102), em Gaio (GMSC p. 26), em Manuel Duarte de Almeida (AMDT p. 7, 105), em Oliveira (OAP p. 96) e em Feijó (FAI p. 63; FAL p. 152). Em certa ocasião, Feijó representa a proximidade entre o salgueiro e o rio numa imagem suavemente erótica:

Olha o salgueiro

⁴¹ *Supra* I.2.2.

Como se inclina,
A ver se as águas
Pode beijar! (FAS p. 77)

O mesmo se passa com os choupos (*Populus*), com frequência representados próximos à água (BJJ p. 75; BJL p. 85; CEC p. 1, 37; FAS p. 77; GMSC p. 26; NAS p. 107, 120, 224; OAP p. 95, 105; VALPa p. 37; VCC p. 111). Em Castro (CESO p. 35), se quem passa entre os “choupos prateados” é uma ninfa, subentende-se que o choupal está às margens de um rio. Sendo Coimbra ladeada pelo rio Mondego, compreende-se melhor as razões pelas quais os poetas evocam, nas passagens lidas acima, os salgueiros e choupos coimbrãos.

2.5 EXÓTICO E FANTÁSTICO

Por fim, um último lugar na poesia finissecular com flora peculiar é o lugar exótico que, por vezes, tingem-se de colorações fantásticas e, amiúde, de feição orientalista. Não por acaso, segundo o soneto “A selvagem” de Leal, o autor do qual se colhe a maioria das ocorrências, os eus-líricos “às vezes, como os grandes *fantasistas*, / [sentem] o desejo intenso das viagens...” (LGC p. 126). A viagem e a fantasia andam de mãos dadas, e a escolha da flora sofre as consequências dessa união. Paira sobre todos os casos a enumeração dos vegetais entre a feição paisagística (cumpre “pintar” um cenário) e a feição vagamente antropológica de descrição de costumes.

Veja-se, inicialmente, “A mulata – (Quadro tropical)”, de Francisco Bastos, cujo subtítulo acentua a plasticidade do poema. Embora não se utilize nenhum nome para referência topológica, infere-se que se trate do Brasil pois, além da presença da miscigenação, Bastos louvara o país em outro poema (“O meu país”), marca do substrato romântico na poesia finissecular e outra entre as obras questionáveis da compilação de Pereira (1975) acerca do decadentismo e simbolismo portugueses, afinal, Francisco Bastos é brasileiro, segundo se afirma no prefácio aos seus *Versos* (BFV p. 4). Retornando ao poema “A mulata”, chame-se a atenção para a presença do ingazeiro (BFV p. 114), planta que ocorre apenas duas vezes no *corpus*; a outra ocorrência está em um poema também de Bastos, “Evocação”, numa imagem passada “nos tempos de criança”, a despedida da amada à sombra dessa árvore (BFV p. 29). Ora, como acentuamos a presença da homenagem à pátria natal na obra de Bastos, é seguro inferir que, em “Evocação”, o ingazeiro emerge como índice do Brasil. Leal também alude à ex-colônia portuguesa quando homenageia Olavo Bilac, poeta que, “numa saudosa mata, / tange a

flauta de prata” (LGF p. 130), versos que conjugam um discurso tropical-selvático acerca do Brasil a uma homenagem poética – seu Bilac soa, nessa passagem, um pastor árcade nos trópicos. A vegetação cumpre papel metonímico para se referir a grande parcela da produção do autor de *Tarde*, cujo epítome, no tema da flora, provavelmente se localizaria no seu poemeto épico “O caçador de esmeraldas”.

Na Índia de Leal, “come[-se] arroz de caril, / goiabas e cajus” (LGF p. 128); Bombaim é “rica terra de lindas pedrarias, d’elefantes, bambus, d’especiarias” (LGF p. 232). Este excerto exemplifica certo olhar misto entre paisagístico e imperialista, pois os bambus são enumerados ao lado de mercadorias – “lindas pedrarias”, especiarias e elefantes, vítimas da predação agressiva em busca do marfim. Com efeito, o interesse mercadológico perpassa a imagem poética elaborada por Leal à medida em que as especiarias não possuem o mesmo valor iconográfico que o bambuzal, a manada de elefantes ou a joia reluzente; não são propriamente objeto de uma cena como os demais itens. Em outro poema de Leal ambientado na Índia, a flora inclui ainda palmeiras, mangais, coqueiros, tamarindos e tulipas (LGF p. 366, 375). Feijó, por sua vez, vê “os índicos palmares [...] doido como quem sorve o esquisito aroma, / o aroma tropical inebriante e mole” (FAL p. 122), imagem vegetal enriquecida pelo recurso olfativo, mas não menos estereotipada no que diz respeito à representação do Oriente, o que conduziria à questão do orientalismo (Said, 1990), outra problemática a qual não cabe analisar aqui. Sem aprofundar nessa questão, é importante ainda assim destacar o contraste entre o discurso poético orientalista e não orientalista no tema das plantas, porquanto tais escolhas revelam diferenças na escolha lexical que, no entanto, implicam em uma noção mais profunda sobre a flora.

O pitoresco Oriente abrigaria, segundo o discurso poético do *corpus*, uma variedade muito limitada de espécies – segundo se depreende de Leal, por exemplo, a Índia não possui mais que palmeiras e bambus em termos de vegetação. Quanto à Síria, o autor menciona palmeiras (LGM p. 73) e, na Terra Santa, inclui lírios e rosas de Saron, escolhas caras à tradição bíblica, como o demonstra Frei Isidoro Barreira (1622) em suas elocubrações sobre essas flores. Pouco mais generoso, Antero menciona, além das mesmas palmeiras, magnólias e baunilha (QAS p. 29). Isso se oporia à variedade de plantas de Portugal presente nas mesmas obras. Contudo, uma tal comparação falha à medida em que a quantidade de poemas do *corpus* instaladas em ambiente estrangeiro/exótico é muito limitada perto da ambientação pátria. Pode-se dizer que os espaços poéticos do período se dividem fundamentalmente entre aqueles não-identificados a lugares concretos (predominantes nos poemas de teor decadentista ou simbolista) e aqueles identificados a Portugal (naqueles de teor neorromântico).

Correspondentemente, a vegetação torna-se mais vaga e estereotipada nos primeiros, com preferência por plantas anônimas, rosas e lírios, e mais estratificada nos segundos, com as plantas identificadas no item anterior.

O acento sobre os frutos da terra sugere uma outra correlação. A poesia citadina ou pretensamente cosmopolita dá pouco valor aos frutos: é uma poesia baseada em flores, sobretudo. O estatuto ontológico-discursivo das árvores (tanto frutíferas quanto infrutíferas) atribuiu-lhes outra função: a de índices do local. Conforme vimos ao longo desta seção, são as árvores que demarcam o espaço. Talvez uma razão para tanto se encontre na proporção entre as suas dimensões e as dimensões humanas: as flores são objetos menores à nossa epistemologia, enquanto as árvores são inescapáveis à nossa experiência habitual do espaço, salvo, claro, os exíguos espaços não-inóspitos de tundra. Com/sobre/em volta das árvores, constrói-se casas; árvores são pontos de referência. As flores são detalhes da imagem; se lhes é relegada a função decorativa. Isso é, segundo se deduz de nosso *corpus*, um ponto comum entre as representações da Europa e da não-Europa na poesia. À árvore se atribui o estatuto geográfico com muito mais frequência que às flores.

Quando há referência espacial acompanhada de determinadas componentes linguísticas que a afastam de nomes de cidades ou países concretos, o aspecto fantástico predomina. Geralmente, empregam-se adjetivos (encantado, maravilhoso), pronomes indefinidos (algum) ou estruturas relativas à projeção onírica (referências ao sonho e/ou verbos no modo subjuntivo) para indicar espaços utópicos dos quais o verde amiúde participa. Afinal, como se discutiu anteriormente⁴², a vegetação pode incorporar uma simbólica da satisfação do desejo, e sua presença num espaço fantástico é uma impressão dessa faceta ao lugar, ou pode incorporar o imaginário do luxo e da suntuosidade, extensões, afinal, dessa simbólica da satisfação acrescidas da noção de poder. De tudo isso, resultam espaços imaginados com flora garrida e abundante, principalmente em jardins.

Enquanto contempla o rio, a fantasia de Alberto de Oliveira evoca um jardim fantástico:

O rio é um fio de água entre a rútila areia:
E, sempre em curvas, esquisito, amaneirado,
Canteiros roxos, ruas de oiro, dá-me a ideia
Do [*sic.*] algum fino jardim do século passado!
De algum exótico jardim de imperadores,
Onde fossem florir a botoeira os Poetas,
Mas onde unicamente houvesse roxas flores,
Olaias, lírios especiais, lindas violetas... (OAP p. 50-51)

⁴² *Supra* I.1.1.

O período final é gramaticalmente complexo, com a sobreposição de futuro do passado e subjuntivo, um tempo e um modo verbais pouco factícios. Além disso, estranha-se a opulência ou não do jardim. Primeiramente, ele teria ou deveria ter poetas, figuras cuja magnitude se registra na maiúscula. “Florir” poetas carrega um sentido metonímico para a poesia – ali, a poesia dos poetas deveria florir, manifestação tópica da poesia espontânea. Em segundo, o jardim é dotado de “olaias, lírios especiais, lindas violetas”, adjetivos que resistem à diminuição imposta pelo “unicamente” do verso que lhes antecede. De sorte que a majestade do jardim, embora diminuída pela ausência dos poetas, conserva-se parcialmente pela flora rara que o compõe. O jardim tem “unicamente” as flores e árvores, mas continua “algum exótico jardim de imperadores”.

Não deve causar surpresa a essa altura que Eugénio de Castro forneça outro exemplo de jardim exótico. Para não repetir o jardim de “A epifania dos licornes”, abordado em I.1.1, atente-se para o poema narrativo “A monja e o rouxinol”, de *Salomé e outros poemas*. Embalada pela maviosa canção do rouxinol, que é uma materialização de sua alma, a monja se alheia da realidade:

O canto celestial a vai levando
 Por divinos jardins maravilhosos,
 Onde os pálidos anjos sorridentes,
 Com aéreos vestidos de perfumes,
 Andam curando borboletas f’ridas...
 Leva-a, surpresa, pela Via-Láctea,
 Onde há florestas brancas, todas brancas,
 Onde em lagos de leite nadam cisnes,
 Dos serafins extáticos, puxando
 Os barcos de cristal, cheios de lírios... (CESO p. 95)

A opulência imagética de Castro opera uma identificação entre o jardim e o Paraíso cristão. Essa identidade é inferida por dados narrativos, como o contexto monástico e o fato de o rouxinol ser uma manifestação da alma. Todavia, o poeta se esquia a uma construção canônica; os anjos vestem sinestésicos “vestidos de perfumes”, andam em barcos enfeitados de lírios e curam borboletas – isto é, há borboletas nesse Paraíso, as quais têm uma dimensão corpórea corrompida por feridas. A intensa demarcação cromática do branco das árvores anônimas, dos lagos “de leite” e do cristalino das embarcações permite inferir que também os lírios são brancos, cores que se justificam pela posição do jardim como parte da Via-Láctea (outra ocorrência da flora astral abordada em I.1.8). Esse exemplo é útil para se ter em mente,

também, que a separação dos temas em estudo aqui realizada corresponde à necessidade epistemológica, enquanto, nos casos práticos, eles se interpenetram com frequência.

O poema XII das *Saudades* de Brandão, espécie de louvor mariano em rimas, menciona um

Jardim encantado
No fundo do mar...
Todo semeado
De rosas sem par (BJS p. 55)

A Virgem habita-o. A imagem parece favorecer apenas certo imaginário pitoresco, pois o encerramento do curto poema de três páginas realoca Nossa Senhora no “céu todo cheio / de graças e flores” (BJS p. 56), o que claramente destoa do fundo do mar. Esses usos sustentam a constatação de que, em Brandão, as convenções florais se revelam frequentemente na forma de clichê, de estrutura repetitiva utilizada mesmo sem nexos com o todo do poema. O jardim pode ser celeste e submarino dentro de um mesmo poema do autor. Em todo o caso, denota também um lugar fantástico ou, segundo o adjetivo empregado pelo poeta português, encantado. Leal também se refere genericamente ao “Azul” – isto é, o espaço celeste – como “laranjal de quimeras” (LGM p. VI) mas, logo adiante, fala-se em um “céu todo açucenas” (LGM p. VII), mostrando a relativa uniformidade entre certos grupos de plantas como, no caso, as flores associadas à pureza.

Destaque-se também a “baía a entornar açucenas” do “país encantado” n’*O jardim da morte* (BJJ p. 99), outro caso em que o florido parece preencher de forma semanticamente escassa um poema; pode-se considerar essa prática uma adaptação discursivo-literária do “esteticismo inócuo” atacado por Nascimento (2021, p. 29), embora se nutrindo ainda dos pressupostos da planta enquanto emblema do fausto discutidos anteriormente⁴³. A única surpresa desse uso se manifesta na sobreposição de esferas incompatíveis – a aquática pela baía e a terrestre pelas açucenas – com apelo para um imaginário naval português, em uma síntese pouco orgânica.

Por fim, diga-se *en passant* que Fogaça se lembra das rosas ao descrever à sua interlocutora o palácio “com tudo que fantasiarmos: / – rosas, volúpia, música, afeições” (FAV

⁴³ *Supra* I.1.1.

p. 36), outra ocorrência emblemática para a identificação entre a flora, a opulência e a satisfação dos prazeres, tantas vezes reforçada ao longo deste estudo.

Pode-se observar que, diferindo dos usos poliformes analisados em I.1, quando se trata da representação do espaço, as escolhas vegetais possuem maior estabilidade. Flores e vegetação rasteira desprovida de espinhos aliadas a árvores produtoras de sombra se associam à construção poética de espaços aprazíveis, no século XIX como na Antiguidade. Por outro lado, quando a sombra se adensa e se transforma em escuridão, é sinal de perigo; arvoredos, em especial de pinheiros, concorrem para a contraparte terrível do espaço, junto da vil flora rasteira e aciculada de cardos e tojais. Também os cemitérios horríveis são marcados por uma botânica particular: árvores, em especial o previsível cipreste, e inclusive algumas flores de índole horrível como a flora vampírica de Gomes Leal. O isolamento e a longevidade das árvores marcam boa parte dos claustros religiosos finiseculares e, na pegada neorromântica, a escolha cuidadosa das espécies é responsável pela representação de regiões rurais portuguesas. A partir dessas linhas de força, tem-se uma compreensão da flora enquanto índice do espaço na poética novista.

3 VEGETAÇÃO E TEMPO

“Tomilho selvagem não visto e morango selvagem,
O riso no jardim, um êxtase ecoado
Não perdido, mas pedindo, indicando a agonia
De morte e parto”

T. S. Eliot (2018, p. 249), *Four Quartets*

“A hera
escreve
sobre a era”

Adília Lopes (2021, p. 574), *Le vitrail la nuit – A árvore cortada*

Outro aspecto-chave da participação humana na existência em correlação com o espaço é o tempo. Os avanços da Física pós-newtoniana demonstraram a invalidade de postulados antigos, mas a experiência humana não sentiu o abalo dessas revoluções epistemológicas até que as revoluções industriais a impactassem com inovações tecnológicas intensas. Portugal, afastado dos grandes centros científicos e industriais no último quartel do século XIX, tende à lentidão na adaptação aos novos paradigmas. E, como observa Pedro Eiras (2023), no lirismo perdura uma aura conservadora. A partir disso, pode-se compreender a permanência de um imaginário temporal-vegetal igualmente conservador.

Como vimos com Coccia (2018, p. 13) e Giraldo (2023, p. 13), as plantas compõem um já-dado no espaço. Desenvolvendo-se alheias ou diametralmente opostas à vontade humana, sua presença num território é um fato generalizado. Quando a ênfase muda para a temporalidade da flora, os sentidos trocam correspondentemente. Segundo Dumas, “a metamorfose das árvores organiza, à vista dos homens, a passagem do tempo, como se fosse uma espécie de maravilhoso relógio cósmico” (2017, p. 36). A flora é índice do tempo: a divisão do ano em estações implica uma divisão do ano em aspectos da vegetação e vice-versa. O ciclo vital das plantas é um espelho poético para o nosso ciclo vital. Um espelho distorcido – árvores frequentemente têm longevidade superior ao ser humano; flores, menor. Nosso nascimento e desenvolvimento podem encontrar sua virtualidade no nascimento e desenvolvimento de um

vegetal, nossa relação com a morte pode ser elaborada na imagem da morte de uma planta. Vejamos como os poetas elaboram tais noções.

3.1 ESTAÇÕES

A divisão do ano em estações e meses tornada assunto literário alimenta uma grande parcela da poesia finissecular. Mesmo a poesia de ambientação citadina, ajardinada ou florida de rosas e lírios em vasos, desvela uma relação com as estações do ano demarcada pela flora presente no espaço. A visão de flores murchas ou de árvores cujas folhas, amarelecidas, jazem no chão diz mais à poética que as medições astronômicas. Afinal, como afirma Castro, “as estações conhecem-se p’las flores” (CESa p. 87).

O frio inverno europeu transforma a vegetação a olhos vistos. Segundo Alberto de Oliveira, nessa estação as plantas enviúvam (OAP p. 92). Mesmo as imponentes árvores sofrem seus efeitos devastadores:

Nas passagens do inverno,
A árvore despia a túnica viçosa
E opunha os braços nus à força prodigiosa
Das águas, ao soprar dos furacões, batida
Pela chuva, exposta ao frio (FAL p. 167).

É sobretudo uma grandiloquência retórica do início da carreira literária de Feijó que o leva a esse desenvolvimento prolixo do tema, enumerando as intempéries várias do inverno. Nos demais autores, o mero nome da estação carrega uma mortalidade latente, mesmo que a queda das folhas nas árvores caducifólias não signifique o fim da planta como um todo. Júlio Brandão leva esse discurso à hipérbole, pois, “quando o inverno chega e emigraram as aves, / a figueira parece alguém que vão matar!” (BJJ p. 75). A escolha da figueira pelo autor reforça o fatalismo da imagem, pela já abordada tradição portuguesa segundo a qual Judas ter-se-ia enforcado em uma árvore da espécie.

Em outras ocasiões, a imagem é menos agressiva. Para Pascoais, na última sação do ano, “o sol moribundo os pinheirais abrasa” (PTT p. 262), construção com dupla presença da morte (o sol é “moribundo” e os pinheiros queimam), mas sem a comparação antropomórfica de Brandão. Em um poema intitulado “Inverno”, Feijó descreve, entre outros elementos da paisagem, “as grandes sombras do arvoredo” que “são como espectros de coisas mortas” (FAI p. 95), índices generalizados de uma morte circundante. Mais suave é o inverno junqueiriano,

no qual “a alma elangue das raízes e das folhas / sonha no ar, paira no ar, / vaga e dormente...” (JGV p. 65): não há morte. Há dormência e languidez na atmosfera; a vida está, figurativa e literalmente, em suspensão.

As flores não resistem ao frio – a neve mata os lírios, tornando-os sem vida e enregelados como o mármore (LJD p. 84). No “inverno cruel, tinham-se ido as giestas” (LGC p. 75), diz Leal e, extático, o eu-lírico de Brandão exclama: “Como a terra é fria! Como o inverno é frio! / No jardim crestado nem uma só flor!” (BJS p. 111). Metaforicamente, “a transparência azul do céu [...] a cada flor lhe despe a etérea graça” (PTT p. 230), isto é, as pétalas restantes do outono caem irremediavelmente no inverno. Note-se a breve personificação de Pascoais ao tratar as pétalas como uma roupa da flor, assim como Alberto de Oliveira (OAP p. 92) personificara as plantas ao considerá-las viúvas e Feijó ao falar das folhas como uma “túnica viçosa” das árvores (FAL p. 167), lembrando o que já fora visto anteriormente quanto a personificações⁴⁴ e anunciando usos metafóricos posteriores nos quais o verde é projeção da existência humana. É de se supor que Cesário aluda ao inverno no poema “Cristalizações” quando “negrejam os quintais” “nesse rude mês, que não consente as flores, / fundeiam, como a esquadra em fria paz, / as árvores despidas” (VCC p. 114), apontando os dois aspectos vegetais essenciais da flora invernal: árvores desfolhadas e ausência de flores, os mesmos destacados por Junqueiro ao se referir à estação (LGM p. 158).

Em um poema de *Saudades*, Brandão se refere aos “cenobitas da Ilusão”, caracterizados pelo fato de procurarem rosas em meio ao inverno (BJS p. 53). Está implícito que as pétalas da rosa não resistem à estação, e é por esse fato que são iludidos aqueles que as procuram. Na mesma obra, o eu-lírico interpela a paisagem circundante, recorrendo ao *ubi sunt*: “Névoas. O inverno enfim veio frio e gelado. / Onde estais vós, frescas e virgens florações?” (BJS p. 103). Outra vez, a ausência de flores está implícita na pergunta por onde estão. Contudo, Alberto Osório de Castro vê macieiras floridas no luar de janeiro (CAOE p. 75), sinalizando, no contexto do poema, uma ressurreição simbólica.

Segue-se ao inverno a primavera, e são numerosas as referências à estação; cantam-se o despontar de flores e botões, uma vez que “de novo se abrem as flores” (LGC p. 60) no poema de Leal intitulado “A primavera”. Uso semelhante faz Pascoais (PTM p. 91), segundo quem a primavera reverdece os campos para o outono outra vez os desfolhar, representando a estação dos brotos pelo contraste à das quedas das folhas. Brandão exclama seu encanto com “tanta flor

⁴⁴ *Supra* I.1.2.

no jardim!” na primavera (BJS p. 42), abundância reconhecida também por Feijó, não por acaso, em suas *Líricas e Bucólicas*: “A primavera alaga / as montanhas, e alastra as rosas pelo prado” (FAL p. 54). Em Manuel Duarte de Almeida, “a Primavera / desata-se em perfumes, cantos, flores... [...] tudo convida aos bíblicos amores” (AMDT p. 179), em referência vagamente erótica atribuível sobretudo ao *Cântico dos cânticos*, oposta à escolha mariana de Conceição, para quem “par’cia que a própria Virgem Santa / estendera por sobre o mundo em flores / o seu manto de seda imaculado” (CAA p. 201).

Nas *Exiladas*, o eu-lírico localiza a estação por referências pátrias:

Os campos de Mangualde em Abril eram belos.
Dir-se-ia um oiro vivo os tojais amarelos,
Floriam no quintal lírios roxos, lilases.
Que linda a Páscoa, com camélias e novelos! (CAOE p. 54).

A abundância primaveril reflete-se na opção tropológica do autor por um catálogo botânico: tojos, lírios multicolores, camélias e novelos. Reforçando-o, as flores estão todas no plural e, por mais tênue que seja a diferença entre lírios roxos e lírios lilases, a menção a ambas as cores constrói ainda mais o ambiente rico proporcionado pela estação. Destaque-se ainda, nesse caso, a conotação positiva de que se revestem mesmo os tojais, geralmente hostis. Em outro poema, mais sucinto, o poeta menciona o florir primaveril dos rosais (CAOE p. 119).

Ao início da estação, em março, os montes “vestem-se de trevo e rosmaninhos” (JGS p. 82). Cesário o focaliza pela perspectiva agrícola: os trigos estão viçosos (VCC p. 155) e acordam “os grãos e as sementes / que ficam doutros Outonos” (VCC p. 156), acentuando a continuidade entre as estações, bem como entre as respectivas práticas humanas de cultivo. Os lírios são “prendas de abril” (BJS p. 46); no mesmo mês, há “roseiras bravas cheias de botões” (MRA p. 202) e

[...] desabrochava
A flor dos pessegueiros,
E o capelo da relva se colava
Aos ombros dos outeiros (GMSC p. 42).

É quando irrompem das hastes as flores (JGM p. 177) e Castro se refere às folhas que reverdecem nesse mês (CEDC p. 81). O mesmo se observa “em Maio, o mês das flores” (NAS p. 142) ou “gentil mês das rosas” (LGM p. 131), mês das populares festas de maias, sobre as quais canta *O morgadinho* de D. João de Castro:

*Venham os velhos, venham meninos,
 Todos folgar!
 Todos saltar!
 Que está hi Maio cheio de flores!
 Que chegou Maio florindo as cores
 Das sete dores! (CDJM p. 49)*

Outra vez lembrando a ênfase neorromântica no ruralismo enquanto regeneração – as maias unem “velhos” e “meninos”, atando as duas pontas da existência, num momento de “folgar” – regeneração a qual Pereira (1996) exemplificava, entre outros, precisamente no livro de D. João de Castro. As flores brotam, e se lhes é sugerida a cor encarnada pela menção cristã às sete dores, próxima dos cromatismos vermelhos agressivos⁴⁵. Uma imagética da qual, contudo, Castro se desvia adiante, a rogar à Senhora-das-Dores que seque as lágrimas, pois “que a coroa do vosso Filho / não tem espinhos, tem «maias»!” (CDJM p. 51). Uma tal substituição é representativa do simbolismo hegemônico negativo dos espinhos no discurso poético oitocentista. Despindo a tradição do aspecto religioso, Pessanha também se refere, nas “extintas primaveras” que evoca, ao “florir o pomar das maceiras [variante do termo macieira]” e ao uso das flores nos chapéus durante as celebrações (PCC p. 65). Sem se referir à festa das maias, António Feijó vê o mês de maio como aquele em que brotam os amores (FAT p. 430), e mesmo o seu oriental onagro “sonha em Dezembro o mês de Maio e as flores” (FAB p. 275), como Nobre, que espera ver flores no mesmo mês (NAD p. 282).

No soneto de António de Oliveira-Soares, “Vem, formoso maio!”, percebe-se uma confluência entre os temas da passagem do tempo, a amada impassível e da mulher-vegetação. Ei-lo:

Outono frio. Na bizantina janela,
 Há uma flor de neve, hialina, radiante.
 Fechado o seu balcão... Oh! o tempo adoçante,
 Em que eu via, silente, a vespéral Estrella!

Tudo tão branco, tão sereno, tão distante!
 Oprime o nosso peito a imensidão, que gela!
 O Céu é frio, como o seu olhar cortante,
 E a neve do caminho é como a Alma d’ela!

Se eu pudesse ir dar ao coração gelado,
 O Poeta, que vive em meu peito, velado,
 O cândido valor de Aspiraões primeiras...

Mas não, tudo é bem frio. O Sol não dá calor
 Ao sudário da Morta, à Neve, ao meu Amor.

⁴⁵ *Supra* I.1.7.

Ah! quando florirão, de branco, as Amendoeiras! (OSAA p. 5)

A primeira quadra é responsável por identificar a “flor de neve” à mulher amada na janela. Então, se estrutura em torno dessa equivalência a suposta falta de afeto na moça: ela está no alto, atrás da janela e com o balcão fechado, alheia ao cortejo amoroso do eu-lírico (posição equiparável à de uma flor). Todavia, jaz também subentendida uma visão segundo a qual esse alheamento seria uma espécie de morte, como o aponta claramente o segundo terceto, caracterizando o desejo do enunciador (ou o próprio enunciador) como um sol que reavivasse seu objeto. Esse potencial é abordado como natural, a partir da metáfora imposta pelo último verso, recuperando a identificação entre a mulher e a planta, mas, agora, descendo-a do alto inacessível a que se encontrava e transformando-a em uma árvore que, como tal, assume maiores proporções do que uma flor (em verdade, contém ela própria flores em si) e deve estar no chão, ao aberto, exposta à ação constante do sujeito-sol. Por fim, cumpre destacar que a *Prunus lusitanica* (o gênero *Prunus* é o gênero das amendoeiras) é espontânea nos arredores de Coimbra e sua floração ocorre em maio (Prunus, 2025), revelando uma escolha cuidadosa da parte de Oliveira-Soares.

No *corpus*, a estação veranil é mencionada poucas vezes, assim como os meses que a compõem. Encontra-se em uma menção de Afonso Lopes Vieira ao “moço álamo na rama / [do qual] a veranilha cor já reverdece” (VALPo p. 114) e Anto exalta o “solstício de verão, quando nos sabe a Vida, / quando aparece o cravo, a minha flor querida” (NAS p. 251) – desta vez, Nobre oferece uma correspondência com a real época de floração das cravinas. Por negação, Junqueiro refere-se ao verão enquanto afirma a indiferença de Impéria ao Poeta, que a ama. Quando este lhe presenteia uma flor, aquela a despreza; este, então, metaforiza a amada em camélia, após o que ela retorna:

IMPÉRIA
Seja tudo quanto queiras,
Mas deixemos as roseiras,
Que não é tempo de flores.

O POETA
Enganas-te, minha amante.

IMPÉRIA
Uma camélia em Agosto
É coisa que nunca vi (JGM p. 74).

As flores e folhas estão ausentes no inverno porque antecede-o o outono, estação marcada especialmente pela queda das folhas. No poema proemial do *Só*, o enunciador narra a ida de sua mãe à Cova durante um outono; adiante, exorta aos leitores que leiam seus cantos “pelo cair das folhas, o melhor dos meses” (Nobre, 2009, p. 52), imprimindo à obra uma circularidade encerrada no poema final do livro, quando Anto encontra sua mãe no Hotel da Cova. Porém, esse gosto pela estação de transição entre a flora virente do verão e sua forma invernal perturbadora não é exclusividade sua. Segundo Pereira,

Podemos dizer que ocorre no Outono e ao findar da tarde tudo o que de importante se nos depara na lírica decadentista e simbolista. Eles podem figurar uma beleza serena, despida de traços violentos e solicitando a elevação contemplativa; mas, sobretudo, representam bem toda a realidade nostalgicamente enfraquecida, descendente, amadurecida até ao movimento de queda, ou correspondem ainda, com a coloração rubra, ao último paroxismo de uma existência (Pereira, 1975, p. 351).

O índice predileto para a representação vegetal-convencional do outono entre os finisseculares é a queda das folhas a olhos vistos, à diferença do inverno, quando predomina a representação dos galhos e caules já desprovidos desses órgãos. Feijó, em um símile aos próprios versos (em *Bailatas*), os compara a “folhas que o vento arrancou dum arbusto, / na primeira manhã fria do outono” (FAB p. 317). Segundo Alberto de Oliveira, o outono seria distintivo de Coimbra, junto de sua vegetação vagamente mórbida:

[...] aqui parece Outono até na Primavera.
Nunca alegria pelas árvores descubro:
É tão pálido Abril, quanto é pálido Outubro.
Olhai além: em pleno estio, aberto e franco,
As acácias de um tom verde-esmaiado e branco,
Parecem desmaiar, como histéricas. Tudo
Melancoliza. Sai como um lamento mudo
Da terra. Evocam-me terror, luto pesado,
Os olivais, de um tom verde-escuro e magoado (OAP p. 118).

O vento outonal leva “a folha, a pele” dos choupos que Nobre considera tristes e aos quais compara “uma colônia de tísicos” (NAS p. 113). Nas *Despedidas* o eu-lírico exalta-se na contemplação das folhas que caem, vendo nelas um emblema da efemeridade:

Outono, meu Outono, ah! não te vás embora!
Às minhas, eu comparo as tuas estranhezas. [...]

Caí, folhas, caí! Tombai melancolias!

Ide morrer, folhas! Mas morrer que importa?

Lá vai mais uma... Mal nasceu e já vai morta (NAD p. 297).

Brandão também mobiliza impressões anímicas ante o outono: “Já caíam as folhas; era Outono; / e as folhas caem pra nascer saudades...” (BJJ p. 52), passagem na qual se reforça o comentário supracitado de Pereira acerca da nostalgia outonal do discurso poético finissecular. Outros versos de Brandão glosam a estação, quando emagrecem “de saudade os arvoredos”, esfolham-se os choupos, a cor enfraquece e “já não há milhares nem papoulas” (BJJ p. 9), confluência entre uma personificação das árvores, sofrendo saudades, e o registro dos efeitos do período sobre a zona rural – os milhares e as papoulas, afinal, segundo Carapeto, Pereira e Porto (2021, v. 1, p. 52-53), todas as variedades de papoula, espontâneas em campos agrícolas, são flores anuais de floração primaveril. Árvores são personificadas para sofrer ou lamentar o outono também em Pascoais, quando as árvores se queixam e “se sentem, por dentro, empedernir” (PTT p. 244).

De início a fim, o outono é a estação da queda das folhas. No início, constata Feijó, “vamos entrar no inverno; o sol já tem desmaios / e os arbustos sem folha, as árvores franzinas / estremecem de frio” (FAL p. 159). Nos derradeiros momentos da sação, o mesmo se vê, seja em Gil, “no fim do outono, ao cair da folha...” (GAV p. 61), seja em Mesquita, que personifica a estação em si: “Folhas mortas, Outubro, um vago adeus no ar... [...] Dir-se-á o coração do Outono a suspirar” (MRA p. 34). A melancolia experimentada no Outono se elabora na passagem pelo aspecto de colagem entre os três primeiros itens da gradação inicial, “folhas mortas”, “outubro” e “um vago adeus no ar”, seguida das sugestivas reticências. Como época preferida pela poesia simbolista e decadente, via de regra se lhe atribuem sentimentos negativos, conforme se viu em Nobre ao início desta discussão, ou em Roberto de Mesquita: “Macerado fechar de tarde fim de Outono, [...] lastima-se um pesar de exílio ou de abandono / no gemer da ramagem” (MRA p. 64). Conceição compara sua tristeza à “flor do outono” (CAA p. 191); Alberto Osório de Castro, em “Folhas d’outono”, lê na sação um sofrimento coletivo, universal:

O vento
Às folhas secas, em remoinho,
Leva-as frouxas, em torvelinho,
Num melancólico lamento.

Lembra, ao vê-las abandonadas,
À noite agreste e à ventania,
A lenta, inútil agonia
Das pobres almas resignadas! (CAOE p. 90)

Naturalmente, as flores também sofrem a ação do clima outonal, antecipando o escasseamento completo do inverno. Desfolham no outono os rosais (PTT p. 263; LGC p. 157), as laranjeiras (NAS p. 139) os lírios selvagens (BJJ p. 78) ou flores em geral (OAP p. 93), especialmente na “Ária da morte” de Pascoais, no qual após uma extensa enumeração de flores – rosas, cravos, dalias, violetas, perpétuas, camélias, goivos, bem-me-queres, açucenas, martírios e lírios – a Morte anuncia ser “o outono, ó flores! / Dou-vos beijos e abraços de matar!” (PTT p. 317).

Segundo Júlio Brandão, “o Outono empobrece / a cor ao poente, a seiva aos pobres vegetais” (BJJ p. 90). O juízo de valor negativo presente na primeira afirmativa, aos olhos finisseculares, é discutível; a coloração outonal também encontra representações entusiásticas. Alberto de Oliveira celebra especificamente os “poentes de outono! Âmbar doirado das folhagens!”, atribuição dupla de cromatismo e suntuosidade às folhas em processo de queda. O próprio Brandão inserira anteriormente, n’*O livro de Aglaïs*, os versos: “Que lindo Outono o de essa época passada! / Como os choupos do rio eram cachos de luar!” (BJL p. 85). A escolha da sação reforça o cromatismo claro dos choupos (de tronco claro, à exceção do choupo-negro) pela ausência de folhas, afinal, são árvores caducas.

Merecem destaque ainda algumas breves exceções à penúria autunal. Nobre (NAS p. 139, 62) refere-se aos goivos amparando o orvalho com a “boca” (isto é, com as estruturas florais abertas) e a cravos se abrindo, o que põe em xeque o respeito a uma referencialidade extraliterária, porquanto as cravinas (gênero *Dianthus*) em geral florescem entre maio e julho (Dianthus, 2025). Boa parte dos goivos floresce na primavera, o que leva a supor a impermanência das flores durante o outono, com a vaga e muito localizada exceção do goivo-amarelo-da-estrela (*Erysimum merxmuelleri*), endemismo ibérico natural da serra que traz no nome e que floresce em julho (Erysimum, 2025), o qual pouco acrescenta em defesa dessa referencialidade. Alberto de Oliveira opta por representar a floração das margaridas em setembro como índice das geadas das estações frias (Oliveira, 1891, p. 128), embora, segundo as informações encontradas (Carapeto; Pereira; Porto, 2021, v. 3, p. 308-309; Bellis, 2025), a floração das margaridas ocorre entre o inverno e a primavera.

O eu-lírico de Gomes Leal, por sua vez, recorda a falecida amada “entre as murtas do outono” (LGC p. 43); as murtas dão frutos no outono (No inverno, 2024), metaforizando, portanto, a vitalidade da moça. Pode-se ler ainda implícito, por consequência, um doloroso contraste entre as murtas, cujos frutos retornam anualmente, e a amada, que não retornará. As

imagens da mulher e da sua vestimenta floral⁴⁶ resumem a das estações em *Sagramor* a partir das cores, simbólicas do estágio da vida vegetal:

Primavera, verão, outono e inverno
São quatro meninas
De olhar bem terno,
De mãos bem finas. [...]

A primeira usa flor's rosadas,
A segunda flores de escarlata,
A terceira flor's d'oiro, desbotadas,
E a quarta flor's de prata... (CESa p. 86).

3.2 RENOVAÇÃO CÍCLICA

Subjaz às representações botânicas do tempo uma concepção cíclica desse mesmo tempo. Se os ritmos sazonais são medidos pelas plantas e se repetem dentro de uma escala maior (o ano), por consequência, também os vegetais participam de um ciclo. O interesse nessas formas de renovação sazonal é crucial para o desenvolvimento da agricultura e, não por acaso, sociedades fundadas em bases agrícolas tenderam a uma visão cíclica do tempo (Campbell, 2015), um ponto de vista do qual as árvores participam ativamente, salienta Dumas (2007, p. 37). As plantas em geral dão suas primeiras manifestações vitais visíveis (apresentam folhas e/ou flores) entre primavera e verão, geram frutos na sequência, senescem, isto é, alguns de seus órgãos sofrem uma “morte programada” (Aguiar, 2020, p. 25) usualmente entre outono e inverno, ressurgem na primavera e assim por diante.

Pascoais sintetiza essa cosmovisão cíclica acrescentando-lhe, excepcionalmente, uma componente cristã:

É tudo eterno.
A branca rosa murcha, pelo inverno,
Renasce, em novas pétalas de luz,
Na frente de Jesus... (PTS p. 154)

O poeta une a ideologia temporal do Cristianismo, que é linear – toda a História se encaminha rumo ao juízo final, depois do qual não haverá absolutamente mais História – à mutabilidade cíclica das flores. A rosa murcha no inverno e renasce, mas, diz o eu-lírico, é eterna. Em se insistindo na profundidade filosófica implícita nessa discussão, questionar-se-ia se Pascoais cria um paradoxo, pois aquilo que é eterno perdura, diferentemente da rosa, que

⁴⁶ *Infra* I.4.3.

murcha; ou se, pelo contrário, esse murchar é definitivamente diferido de uma morte, sendo apenas a alteração do aspecto da rosa, cuja essência se conservaria intacta, daí ser “eterna”. Como essa profundidade não é nosso foco, cumpre apontar a manifestação de uma ótica segundo a qual o vegetal se move no tempo, porém, de forma circular, reiniciando suas etapas eternamente.

No poema “Renascença”, do *Azul* de Oliveira-Soares, o imaginário vegetal desempenha papel importante em construir a ambivalência do tempo, composto de mortes e renascimentos. O poema é uma série de evocações abstratas à noção de esperança, com abundantes substantivos e adjetivos. Há uma passagem de claro interesse aliterativo (/f/) e assonante (/a/) na primeira quadra:

Viventes visões do Passado, loiras quimeras
De oiro de rubis, de safiras e de esmeraldas,
Florescente florir das fanadas Primaveras,
Das Flores que fanam, nunca fanada Grinalda (OSAA p. 13).

Ora, parece haver também algum contrassenso, pois as flores fanam, mas não a grinalda em que se encontram; isso põe em confronto a constatação de uma mortalidade na senescência dos órgãos vegetais paradoxalmente no mesmo plano de sua imortalidade enquanto um corpo total que continuamente produzirá esses órgãos para novas mortes programadas, e assim eternamente. Devemos recordar, ainda, que “o poeta de *Azul*, colocado num esteticismo altaneiro” (Pereira, 1975, p. 162) é um exemplar representante da estética simbolista e, nessa condição, espera-se encontrar algum sentido metafisicamente vago em sua poesia – o qual, algumas estrofes adiante, será um princípio regenerador/redentor identificado a Deus, sem a ênfase católica que lhe dariam neorromânticos como Júlio Brandão ou D. João de Castro. Porém, evidencie-se ainda o primeiro verso da última quadra do poema de Oliveira-Soares, “longe flore a sempre-viva e o cipreste grave” (OSAA p. 13-14). As plantas em questão se aproximam e se opõem simbolicamente, reiterando o sentido ambivalente do tempo. A sempre-viva traz, no nome, a noção de vigor e perenidade. O cipreste, por sua vez, como árvore tradicionalmente associada ao luto, implicaria a morte, como já se viu em abundantes exemplos⁴⁷, porém, não se deve esquecer que a folhagem persistente tornou essa mesma árvore símbolo de imortalidade (Barreira, 1622, p. 131; Dumas, 2007, p. 33). Ambos os vegetais se

⁴⁷ *Supra* I.2.3.

localizam no mesmo “longe” vago, portanto, no mesmo horizonte de expectativas encerrado pela ideia de “Renascença” que intitula o poema.

As flores como símbolo da esperança num porvir positivo, uma vez que são anúncio do fruto, e que já Frei Barreira identificava desde o século XVII (Barreira, 1622, p. 17), marcam presença no excerto de Oliveira-Soares e em outros autores. Esse é o sentimento que perpassa Feijó, quando seu eu-lírico afirma: “senti-me renascer, voltar à vida ociosa, [...] como quem vê florir a murcha flor da alma” (FAL p. 165). Com base na mesma compreensão, Gil pode pedagogicamente dizer à sua interlocutora:

Palidazinha de olhos magoados
Fica no mundo, não queiras ir...
Secam os lírios pelos eirados,
Palidazinha de olhos magoados,
E a primavera torna-os a abrir... (GAV p. 62)

O exemplo da natureza serve como um consolo aos sofrimentos amorosos da moça: como as flores, a esperança (simultaneamente no amor e na vida) retornará em tempo. Essa tônica simbólica é a dominante na visão cíclica das plantas: ela sugere a esperança de um renovo inevitável. Trata-se, segundo Durand, de “incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno” (Durand, 2012, p. 193-194).

Em Alexandre da Conceição, quando seu enunciador conclama a que “em cada peito o entusiasmo / faça nascer a flor abençoada / da esp’rança do porvir!” (CAO p. 91), o mesmo símbolo cíclico emerge, e também suas produções grandiloquentes e panfletárias mobilizam os renovos do verde como metáforas à transmutação positiva do ser no tempo. Quando seu Camões descobre a *Iliada* e as antiguidades grega e hindu, preparando-se para a escrita d’*Os Lusíadas* – metonímia para o advento da Renascença – “a terra, que chorava, idiota de terrores, / concebe à nova luz e desata-se em flores” (CAO, p. 28); na emergência do Marquês de Pombal, dismantelador da ordem jesuíta em Portugal, “tudo se alegra e esplende e floresce e ilumina / para a celebração desse himeneu fecundo” (CAO, p. 69). Observe-se que há um caráter ambigualmente ativo e passivo nessas metáforas quando situadas na poesia de ação política de Conceição. Por um lado, o desenvolvimento das plantas de acordo com as estações é um movimento passivo; depende unicamente dos fenômenos climáticos que, em última instância, se repetem. Por outro lado, ao atribuir a personagens mitificadas o poder de ação na história – a crença positivista no progresso, fonte em que Conceição bebe assiduamente – e atribuir a esse

poder a metáfora vegetal, ela ganha um caráter ativo, dependendo da vontade de um homem representativo, um agente que conduza a humanidade ao próximo estágio. Resta, unindo essas duas concepções na metáfora vegetal, que Conceição entende o progresso como inevitável quando recorre aos lugares-comuns em questão.

Eugénio de Castro estende esse tema da renovação à hipérbole. Em sua homenagem ao poeta João de Deus, o eu-lírico sente o renovo atravessá-lo quando escuta a voz do mestre: “Sou de novo feliz! Vivo em sossego! / De novo ostenta flor’s a seca haste, / de novo o mudo fala e vê o cego!” (CEDC p. 47). O reflorescer da planta é igualado à cura da cegueira a qual, ontem como hoje, só existe enquanto milagre. A metáfora da renovação vegetal associada ao canto apologético a uma personalidade falecida, por sinal, é identificada por Frye (2014, p. 247) como um resquício das cerimônias e cantos fúnebres mais remotos do substrato cultural europeu, presente, por exemplo, nas canções a Adônis, deus grego atrelado ao movimento cíclico das estações.

Júlio Brandão é o autor mais prolífico na elaboração dessa metáfora. Dentro de uma moldura neorromântica de trato “idealizado e tradicionalista do amor” somado às pressões de um “regressivismo rústico-patriarcal” (Pereira, 1996, p. 391), a lira de Brandão recorrentemente traz os motivos do contato com a mulher amada ou com sua memória como via de uma regeneração anímica materializada em símbolos de matiz rural. N’*O jardim da morte*, no poema exemplarmente intitulado “Enfermeira”, o eu-lírico roga à interlocutora:

Enfermo um dia, quem me pudera
Ouvir-te os passos ao pé de mim!
Transformarias em primavera
Os velhos cedros do meu jardim... (BJJ p. 81)

A mulher, sintomaticamente ama e amada, é o veículo para a renovação primaveril. Note-se de passagem que o enunciador masculino se refere aos “velhos cedros” do jardim (sua alma ou equivalente), escolha devedora a um aspecto já discutido nesse trabalho, o de que o corpo masculino é majoritariamente associado a árvores⁴⁸. Retomando o tema do ciclo temporal, Brandão o representa subordinado à concepção amorosa. A regeneração do indivíduo não é espontânea; depende, antes, da presença da figura amada. Todavia, sendo esse amor neorromântico, de que Brandão é importante ícone segundo Pereira (1996), baseado frequentemente numa não-consumação efetiva desse mesmo amor, Brandão direciona, além da

⁴⁸ *Supra* I.1.6.

mulher amada, a memória dessa mulher para a ideia de um recomeço ao ciclo sazonal. Por essa razão, recordar a amada leva o eu-lírico a constatar que há “rosas, mortas já, que hão de reverdecer...” (BJJ p. 57), e a esperança de tornar a vê-la é comparada ao reflorir de uma amendoeira (BJJ p. 21).

Em *Saudades*, o renovo assume causas abstratizantes mais ligadas à participação do Deus cristão e menos à mulher (que, frequentemente, torna-se a Virgem), mas a flora continua a enformar o discurso poético. A presença de Deus altera a jornada da vida⁴⁹, que de campo infrutuoso se transforma em fartura:

No meu caminho abandonado,
na seara estéril, – agora
tudo é festa, frescura, aurora
abundância, trigo doirado... (BJS p. 14)

Em outro poema, a tristeza do eu-lírico, objetivada pelos medronheiros sem folhas durante o inverno, desfaz-se no contato com Deus e na presença da Virgem que, correspondentemente, trazem a estação virente:

E tudo volta! Nesses destroços,
Já revestidas da floração,
Árvores hoje que lembram ossos
Serão as virgens, na comunhão...

[...]
E Deus [...] passou na terra, parou segundos,
E logo em jorros a Primavera! (BJS p. 109-110)

À moça magoada pelo namorado, que não cumpriu a promessa, o enunciador didaticamente lhe aponta as macieiras há pouco despidas, mas agora vestidas de flores, um renascimento que seria análogo ao das saudades no coração:

Olha as macieiras, nuas há pouco,
Todas vestidas, noivas em flor!
Coração virgem é sempre louco,
Cai-lhe a saudade, nasce outro amor... (BJS p. 75)

Observe-se que a estrofe se divide em duas: nos dois primeiros versos, faz-se uma constatação sobre as macieiras (seu aspecto antes *versus* seu aspecto no presente da enunciação), e nos dois últimos, uma constatação de ordem geral. O elo entre essas duas partes

⁴⁹ *Supra* I.2.2.

sugere uma cosmovisão cíclica a partir do tempo verbal no último verso – “cai”, verbo no presente do indicativo, postulando uma verdade. Esse aspecto permite subentender que a renovação das macieiras, para Brandão, é um processo tão cíclico quanto o renascer de amores no coração humano. O mais surpreendente nesse uso está no fato de ser um *carpe diem* às avessas. Ao invés de conclamar à amada que aproveite o tempo presente e “colha o dia”, não se fiando no futuro, a promessa renovatória apontada pelas macieiras, “nuas há pouco”, serve de alimento para o renovo amoroso.

Um símile da saudade – lembre-se o título do livro, *Saudades* – está no “arbusto a mirrar, e que num dia / alguém regou, e logo verdejante / ficou, cheio de folhas e alegria” (BJS p. 84), embora nesse caso a ênfase recaia sobre uma renovação controlada da planta: regá-la para preservá-la da morte, diferentemente da renovação sazonal das plantas em senescência.

Cumprе mencionar um uso atípico mobilizado por Junqueiro. N’*A morte de D. João*, a renovação das flores metaforiza o desejo insaciável de Impéria:

Caprichosa e fatal, os seus amores
Mudava-os como as rosas do toucado;
E a cada instante renasciam flores,
Se alguma delas tinha já murchado (JGM p. 40).

Dir-se-ia que a alteração dos acentos na passagem – entre dois versos heroicos primeiro e dois versos sáficos na sequência – enfatiza a volubilidade da mulher, contudo, a mesma alternância se repete em demais quadras do mesmo canto. A existência cíclica das plantas não implica uma experiência vital cíclica em todos os outros seres, porém. Em alguns autores, as plantas oferecem antes um contraste doloroso: elas se renovam, mas o sujeito poético ou o seu passado, não. Quando Feijó convida à sua interlocutora:

Comecemos portanto o nosso idílio!
A vida são instantes que decorrem...
Só as «violas palentes» de Virgílio
E os loureiros de Horácio é que não morrem! (FAB p. 276)

Além de um *carpe diem* elegante e inesperado (pois chama a sua amada por “deusa”, portanto, esperava-se que fosse uma figura imortal) e uma homenagem sintomática aos poetas latinos, seu enunciador poético aponta para o fato de a regeneração sazonal das plantas ser uma comparação possível para o ser humano apenas a nível de um discurso poético.

Individualizados, nossa morte é vista por nós como uma perda irreparável. Como afirma Nascimento,

Para os animais, sobretudo para os animais humanos que somos, morrer é uma tragédia que cada um sofre individualmente; para as plantas, não há tragédia, se a sobrevivência da espécie for garantida: a morte de uma delas pode até representar o recomeço de um ciclo (Nascimento, 2021, p. 65).

Ora, mesmo em um teórico atual afeito à desconstrução como Evando Nascimento se reconhece esse abismo efetivo entre os ciclos do reino das plantas e a linearidade do reino dos animais. A tópica da regeneração circular da existência dá lugar aos poetas para a meditação fúnebre de sua condição individual-mortal. A moça de “Saudades”, no António Nobre maduro de *Só*, contrasta sutilmente sua existência única e limitada com a dos choupos que, por serem indiferenciados, se substituem sucessiva e infinitamente:

Já choupos nasceram, já choupos cresceram,
Estou tão crescida!
Já choupos morreram, já outros nasceram...
Como é curta a vida! (NAS p. 119)

Feijó, por sua vez, individualiza a flor singular (em oposição aos ramos coletivos), “no estio os bosques toucam-se de ramos, / mas a flor que morreu não ressuscita!”, para questionar se o amor do passado não segue o mesmo destino (FAI p. 56). Estes exemplos sinalizam outra face das metáforas vegetais para a passagem do tempo: a irreversibilidade desse movimento e de sua ação na vida humana.

3.3 NATIVIDADE E MORTE

Como explica Achcar, a visão da vida humana comparada à das plantas está presente desde o discurso de Diomedes na *Iliada* (Achcar, 2015, p. 61), para o qual as sucessivas gerações dos homens são como folhas caducas. Posteriormente, as “árvores genealógicas” e correlatas se popularizariam, inclusive fora dos campos da genealogia aristocrática (Dumas, 2007). Nobre (NAS p. 196) mobiliza essa conhecida metáfora ao se considerar “um ramo / dessa árvore de Heróis” lusitanos, por exemplo. Lacerda e Cesário o repetem em chave altamente negativa em expressões tais quais “alma sifilizada, / ramo podre da árvore da Vida” e “gomo fim dum ramo condenado / da velha espécie humana” (LJF p. 56, 58) ou com os versos “e que fazer se a geração decai! / Se a seiva genealógica se gasta!” (VCC p. 153). No entanto,

é Conceição quem fornece a estrutura subjacente aos reaproveitamentos desse discurso poético fatalista na lírica finissecular: “Envolve-se a existência em dois mistérios, / berço e campa [...] misterioso círculo da vida [...] que rasga em cada volta uma ferida, / que deixa em cada sulco uma semente” (CAO p. 11). As duas pontas da experiência humana, seu início e seu horizonte, constituem focos de interesse à poesia do oitocentos, no que diz respeito à passagem do tempo tornada imagem floral. Assim, iniciemos pelo primeiro, o berço ou, mais amplamente, a juventude.

É conhecida a expressão corriqueira “flor da juventude” e suas correlatas, presente no *corpus* (BJJ p. 61; FAV p. 146; GMSP p.62; JGM p. XVI), a qual se nutre, em parte, da metáfora em causa e, por outro lado, da conotação de “flor” enquanto auge ou superfície (como em “à flor da pele”). Porém, esse discurso recebe frequentemente um tratamento outro na poesia. A infância é uma “Flora” para Brandão (BJJ p. 11), “uma linda flor” para Pascoais (PTE p. 20) e Fogaça se refere ao “flóreo jardim da mocidade” (FAV p. 197). Se Conceição lamenta “passei curvado sobre os livros / a mais florida quadra de meus dias” (CAA p. 143), a infância, a adolescência e o início da vida adulta, nas quais se realizam estudos colegiais e universitários, respectivamente, são a quarta parte mais florida da vida, assim lembrada também por Junqueiro o referir-se à “flor dos teus vinte e dois anos” (JGM p. XV). Nas *Primeiras rimas* de Gaio, entende-se a infância como “idade engrinaldada em flores”, e a perda dessa época da vida (ocasionada, no poema “O lago”, pela visão da amada impassível) é o fim da “miragem feliz da minha vida antiga, / em que eu sorria olhando um verdejante abril” (GMSP p. 24-25). A expressão “engrinaldada” oferece uma perspectiva sobre a imagem em questão, pois conota metonimicamente o espaço da vivência infantil como sendo o espaço bucólico. Ser criança significa, nesse sentido, estar rodeado de flores. Por outro lado, o excerto implica uma projeção da vitalidade do sujeito enquanto criança sobre o ambiente – a felicidade do eu sustenta uma relação recíproca com a vegetação circundante – enquanto atualiza sutilmente a comparação entre as idades do ser humano e as fases de desenvolvimento da planta, pela referência ao mês de abril, pertencente ao primeiro terço do ano e no qual são abundantes as florações.

Como processo irreversível, a infância não retorna, e as cordas decadentistas cantam essa condição. Alberto Osório de Castro compara a perda da infância à morte das plantas, seja de um isolado castanheiro, seja de todo um jardim, interrogando-as ao modo do *ubi sunt*:

Meu velho castanheiro a florir entravado,
E que o raio uma tarde estival fulminou.
Vossa sombra onde está? Sombras do meu passado!
Minha casa incendiada e casal arruinado,

Meu jardim outonal que um mau vento crestou! (CAOE p. 54)

Nessa sucessão de imagens, a vegetação participa de uma elaboração do ambiente seguro, a casa. Assim como esta, foi-se o jardim – aquela por fogo, este por um vento adverso. A destruição pela ventania repentina é um motivo presente já no livro bíblico de *Jó*. Contudo, Alberto Osório tem o cuidado de emprega-lo para se referir à destruição do jardim respeitando as características próprias da morte vegetal, mudando a ênfase do fator destrutivo no vento mau; não se trata da força mecânica do vento, mas do frio imenso que traz consigo. A escolha do castanheiro fulminado também demonstra um gesto atento da parte do autor: primeiramente, pela eleição de uma árvore característica de Portugal cujas castanhas serão, adiante no mesmo poema, iguaria típica (portanto, signo) da infância do enunciador; em segundo lugar porque, como a casa dos versos próximos, a árvore é consumida por um fulgor, repentino e imaterial como a geada que conclui a estrofe.

Lamentando-se a perda gradual da juventude, o enunciador de Conceição constata que “as rosas da mocidade / me vão caindo uma a uma / aos ventos da soledade!” (CAO p. 78), mesma flor eleita por Antero (QAS p. 45), enquanto o de Castro se refere ao evolir “[d]as flores azuis da mocidade / uma por uma” (CECA p. 23). Em outro soneto de Antero, a “ignorância infantil” se enfeita de “flores mortais” (QAS p. 121), uma adjetivação de duplo efeito: “mortais” acentua tanto a efemeridade das flores quanto os perigos a que está sujeita a criança por sua ignorância. Os versos de Nobre “tombou da haste a flor da minha infância alada, / murchou na jarra de oiro o pudico jasmim” (NAS p. 187) indicam a irreversibilidade da perda da infância pela singularidade das flores: como se observa, os artigos definidos estão todos no singular, de sorte que a perda dessas flores específicas é irremediável. Em Feijó, a mocidade tem termo definido metaforicamente: “quando o outono murchar a derradeira rosa / da nossa juventude”, diz à interlocutora (FAL p. 84), recuperando a equivalência entre os estágios da vida humana e as estações, contudo, sem a esperança de uma renovação para aquela. Rosas também aparecem murchando nos cabelos da alegórica Mocidade de Júlio Brandão, que cheira a rosmaninho (BJJ p. 5), uma sobrecarga no discurso floral típica do autor. Segundo Manuel da Silva Gaio, a mesma noção de juventude se aplica ao vegetal e ao humano,

Pois é sempre a mocidade
– Na planta ou no coração –
A seiva, que depois há de
Abrir em flor ou canção (GMSC p. 95).

Essa passagem apresenta ainda relações com o tema estudado anteriormente⁵⁰ da poesia enquanto flor que brota espontaneamente do coração e, mais especificamente, como a pureza no oitocentos se liga à juventude, do coração moço. Uma metáfora mais sucinta do mesmo autor considera os vinte anos “mosto de uvas primeiras / que encham um farto lagar” (GMSC p. 93), partilhando com o exemplo anterior o interesse pela simbólica seiva/sumo vegetais, nele identificando uma espécie de energia vital. Proximamente, uma comparação de António Nobre acentua a perda da infância com a análoga esterilidade das “oliveiras que davam azeite” no passado, mas secaram no presente (NAS p. 73-74).

Frequentemente, as crianças são metaforizadas em flores, a exemplo dos vocativos “flor” (GMSP p. 84) e “minha flor” (NAS p. 126) ou do aposto “linda flor” (CESQ p. 82), referindo-se a crianças. Sendo uma imagem que muito recorrentemente se lê na representação feminina da poesia do oitocentos, deve-se indagar suas motivações. Frei Barreira (1622, p. 20), que via nas flores o símbolo da esperança, associava-as à mocidade, uma vez que os jovens se alimentam de esperanças (enquanto aos idosos resta apenas o temor e a desconfiança, assevera o frade, razões pelas quais a simbólica floral se lhes não aplica). Porém, a lira decadentista não é tão afeita às esperanças, alimentando-se de outro elo simbólico entre flores e a juventude: a fragilidade.

Como se observou antes⁵¹, a imagética do corpo masculino, quando recebe comparativos ou metáforas vegetais, prioriza árvores, vegetais rígidos e longevos, em oposição às flores, frágeis e sazonais. Isso se refere, dissemos, ao corpo masculino adulto. As características das flores facilmente associar-se-iam às crianças, no século em que se adensa a visão dulcificada dessa fase da vida. As crianças são frágeis; não à toa, uma parcela considerável dos exemplos encontrados se refere a crianças mortas. Sua fragilidade se revela na metáfora de Nobre, ao falar do recém-nascido João colocando-o sob um ponto de vista animal – zoomorfização do destino, irracional e destrutivo: “Para o amigo orangotango / o João seria... um morango!” (NAS p. 189). A escolha de um fruto pequeno e avermelhado é refinada, pois lembra os traços físicos do bebê; e, considerada a raridade com que o exotismo é glosado na poesia nobreana, é de se conjecturar que a rima em orangotango foi subordinada à escolha da fruta, e não o contrário. Em outro caso de menor importância no *Só*, afirma-se que Anto “era

⁵⁰ *Supra* I.1.5.

⁵¹ *Supra* I.1.6.

mesmo um cravo aberto” quando criança (NAS p. 257), escolha essa interligada à predileção de Antão por essa flor e, portanto, a uma caracterização narcísica da personagem.

Como na infância os traços fenotípicos de diferenciação sexual são mais sutis, entende-se outra razão pela qual as crianças masculinas também são metaforizadas em flores. Por isso, a criança que mais tarde se torna “viril” (masculina, portanto) fora antes uma “rosa pequenina” para Eugénio de Castro (CECA p. 63). O eu-lírico de *Jesus de Nazareth*, referindo-se à natividade humilde da personagem que dá nome ao poemeto, compara a cena ao “lírio que deseabrocha / nos alcantis duma rocha, / nas profundezas do abismo!”, estabelecendo uma expressiva antítese entre a brutalidade do mineral e a delicadeza da planta, reforçada por uma afirmação anterior, a de não haver “lírio [...] que seja assim tão suave / como ele era adormecido” (CEJ p. XVI-XVII). Não será ocioso apontar de passagem que várias representantes do gênero *Iris* em Portugal, que constituem algumas das flores designadas por lírio, se desenvolvem em solos rochosos, como o lírio-roxo (*Iris xiphium*) e o lírio-de-poupa (*Iris subbiflora*) (Carapeto; Pereira; Porto, 2021, p. 421). A “*Doida*” de Pascoais, que evocava os filhos mortos, “aflita murmurava: *meus amores, / meus meninos! Minhas flores*” (PTS p. 153); ainda do mesmo autor, o eu-lírico de “A minha história” vê-se como “criança que cisma... o lírio condoído / da própria sombra em flor” (PTT p. 236), trabalhando um trocadilho com os sentidos de “flor”, alusivo à própria criança (o “lírio condoído”) e à sua juventude (na sombra breve, metonímia de sua altura baixa e metáfora para o pouco tempo que viveu até então). Falando sobre uma criança bastarda, pergunta-se Feijó: “Mas que importa saber, se o canteiro tem flores, / quem da semente o greiro impele?” (FAT p. 471); nesse caso, o autor redireciona a metáfora da criança-flor por aludir também à origem (a semente) donde provém.

Também partes do corpo da criança podem receber tratamento linguístico específico, como os cabelos das “crianças gentis louras como espigas” (FAL p. 121) ou os corações que em Vieira são “como cravos a abrir” (VALPa p. 29). A referência positiva à infância pode se dar, ainda, pelas brincadeiras entre flores (FAL p. 82) ou entre amoras, colhendo-as (AMDT p. 100).

A desgraça infligida à criança torna-se mais brutal a partir dessa convenção poética. Junqueiro, atento à problemática dos indivíduos socialmente mais vulneráveis, considera as crianças desgraçadas “pobres botões sem flor” (JGM p. XXVIII) e compara as órfãs não a flores arruinadas, mas sementes:

Ser órfão! [...]
É qual semente perdida

Que ao voltar do seu eirado
O lavrador descuidado
Deixou tombar no caminho.

E quando vem a tormenta
Arrancal-a sem piedade,
A triste não se lamenta
Da sua triste desgraça:
Está oculta... Quem passa
Pode esmagal-a à vontade (JGM p. 23).

A criança sem estrutura familiar é tão frágil quanto a semente fora do sulco. Ela está sujeita à morte instantânea e, enquanto não o ocorre, está ainda por cima impossibilitada de se desenvolver adequadamente. Menos trágica é a boieirinha “fresca como os cravos pelo amanhecer” (JGS p. 30), cujo comparativo floral serve para acentuar sua juventude, apenas. Em um poema de Gomes Leal, a menina prostituída é, além de “melindrosa flor” e “cetinoso fruto” (LGF p. 277-278), um “lírio aberto” (LGF p. 279) e um vime (LGF p. 281). Quando essa criança morre, fá-lo “como uma flor truncada pelo norte” e como “erva rasteira e inglória / num carreiro sem luz” (LGF p. 282-283), acentuando sua fragilidade ante a existência cruel a que foi submetida. Conceição, enumerando as condições dos miseráveis, sugestivamente põe em sequência às crianças as flores:

Pensei de vago [...]
Nos velhos sem agasalho,
Nas criancinhas sem pão,
Flores sem luz, nem orvalho,
Robles partidos no chão (CAO, p. 49).

Trata-se de uma composição em espelho, pois, ao par criança-flor, equivale o par velhos-robles. Em outro poema do mesmo autor, a criança morta, “rosa de um dia”, passa como “o lírio que o vento arranca à leiva” (CAO p. 36). Em um soneto de Leal, o menino é tanto “um lírio que empedra” quanto “como um lilás que não medra”, ao morrer (LGF p. 401), mostrando que tal convenção poética permite também flores diferentes. Ou seja, a categoria “flor” é o importante nesse discurso, alheio à espécie, como muito se tem observado até o momento.

Idealizando o cadáver infantil, expressões florais também concorrem, como na “flor d’encantos” de Conceição (CAA p. 153), isto é, uma criança morta. Em um conjunto de sonetos de Castro, o irmão morto do eu-lírico é “branco mais branco do que a flor mimosa / que se estiola ao prepassar [*sic.*] do vento”, o que antecipa a afirmação, no verso seguinte, de que “aquela rosa” foi levada pelo destino (CECA p. 95), e é comparado à pétala carregada pelo

vento (CECA p. 99-100). Ainda no campo das crianças amortalhadas, encontra-se também o caso do poema “Flor murcha”, de Mesquita. Embora não se afirme diretamente se tratar de uma criança a personagem morta, os diminutivos e as referências à pequenez do caixão sugerem sua idade. Seu rosto banhado pelo pranto (do enunciador, talvez) é metaforizado na “corola já seca e morta duma flor!” (MRA p. 194), uma comparação floral que de certa forma conflita com a menção anterior, no mesmo poema, sobre o fato de o morto repousar entre as raízes das flores (não entre as flores em si), sugerindo estarmos diante de metáforas passíveis de uso descompromissado com a economia imagética do resto do poema.

Esses casos apontam para o fato de que, no limiar oposto da existência, tem-se a morte. Já discutimos⁵² a abundância de jardins-cemitérios e árvores sepulcrais na poesia finissecular, porém, os símbolos do fatal na vegetação podem assumir configurações além da construção espacial. A flora permeia o imaginário da morte na Europa, conforme aponta Arriès (2003, p. 36-38) e reitera Michael Taussig: “Como a vida, apenas um pouco mais, flores são belas e frágeis, e talvez seja por isso que muitas pessoas as considerem apropriadas para a morte e ainda mais para o desastre” (Taussig, 2003, p. 111)⁵³. À sua maneira, também a poesia dá testemunho dessa necrovisão.

Uma prática funerária comum nesse contexto é a deposição ou o desfolhar de flores sobre o jazigo, prática realizada desde os neandertais há 60 000 anos atrás (Flowers, 1987, v. 5, p. 360). A solenidade desse rito encontra espaço na lírica oitocentista, a ponto de “ir-me-ás pôr flores, ó minha viúva” (CAOE p. 127) ser refrão de um poema de Alberto Osório de Castro. Em Brandão, as moças desfolham flores sobre o caixão de Joanhinha (BJJ p. 60) ou o eu-lírico as planta debaixo do crucifixo sepulcral (BJL p. 86). Na aldeia natal de Pascoais, “há lírios, violetas, brancas rosas / que, sobre o escuro tumular das lousas, / à chuva, se desfolham” e, quando a voz poética parte, depõe “numa pobrezinha sepultura [...] magoada rosa de ternura, / a desfolhar-se num adeus eterno...” (PTT p. 234, 240). Em outro poema, não é um ser humano, mas o vento quem faz cair “no outono as folhas dos rosais” sobre uma cova (PTT p. 263), flor eleita igualmente por Junqueiro para o enfeite dos caixões infantis (JGM p. 152).

Oliveira, por sua vez, elege os lilases para a função de flores fúnebres (OAP p. 106), escolha marcada também no título de uma elegia de Almeida, “Ramo de lilases”, em cujo corpo do poema não se cita nenhuma planta, restando a alusão do título a metáfora de que o poema

⁵² *Supra* I.2.2.

⁵³ No original: “Like life, only more so, flowers are beautiful and fragile, and this may be why many people consider them appropriate for death and even more so for disaster”.

em si é o ramalhete⁵⁴ oferecido em homenagem a D. Luiz I, conforme o subtítulo, “para depor no ataúde de Sua Majestade Fidelíssima o Senhor D. Luiz I, compôs M. Duarte de Almeida” (AMDT p. 14). O “idealista” de Leal espalha violetas (LGF p. 111), a flor mais frequentemente citada nesse contexto; em outro poema, porém, fala-se num túmulo com goivos e rosas (LGC p. 52) e, recorde-se, Conceição publicara um poema elegíaco intitulado “Goivos” (CAO p. 105-108) em cujo corpo também não figura a flor referida no título, sugerindo uma constelação metafórica idêntica àquela do poema de Manuel Duarte de Almeida. Sagramor desfolha lírios sobre a cova de Cecília (CESa p. 24), ecoando o vocativo liliáceo pelo qual se referia a ela⁵⁵.

Quando as pétalas não se encontram de antemão no sepulcro, pede-se que se as lance, como o faz Feijó, pedindo à amada que lance camélias orvalhadas (de lágrimas?) sobre seu caixão (FAL p. 22). Na alegoria de Fogaça, a Saudade pede à Morte para pôr violetas sobre o sepulcro da Esperança; mais tarde, “vai ela então [...] pálida e chorando, / orvalhar, junto à noite, essas violetas” (FAV p. 177).

Novamente, será Eugénio de Castro o responsável por alguns usos mais desenvolvidos do lugar-comum. Tal é o caso de “Flores secas”, citado na íntegra a seguir:

Um livro que é um herbário! Ressequidas,
Doce aroma suavíssimo exalando,
Folhas e flor's estão assignalando
As passagens do texto preferidas.

Nestas páginas, horas esquecidas,
Que de sonhos andamos levantando!
Mas tu morreste, lírio puro e brando,
D'olhos leais e mãos compadecidas!

Este feto recorda-me um domingo,
Nestas avencas teus dedinhos vejo,
Nestas algas, do mar ouço a canção...

Mas se olho estes jasmins, já não distingo
O que me deste com o primeiro beijo,
Daquele que tirei do teu caixão! (CESQ p. 49-50)

Paira sobre o soneto uma vaga incerteza sobre o livro partilhado com a amada, se seria, com efeito, um herbário, ou se um livro verbal comum marcado com folhas desidratadas. O quarto verso, referindo-se às passagens preferidas, não oferece certeza: pode se referir a conteúdos escritos no livro ou, metaforicamente, às vivências em comum com o eu-lírico,

⁵⁴ *Supra* I.1.5.

⁵⁵ *Infra* I.4.12 e Apêndice A.

leitura alimentada sobremaneira pelo terceto final. De ambas as maneiras, a memória da moça se mantém pelas folhas, como assinala o primeiro terceto. Porém, assim como o livro é constituído de plantas mortas (e falamos aqui de morte, factualmente, não de senescência), sua evocação da moça, identificada com as flores (vocativo “lírio puro e brando”), é a evocação de uma morta. Daí o encerramento surpreendente do poema, em que a recordação do primeiro contato erótico com a mulher se confunde com a homenagem fúnebre a ela através do jasmim. Indistintos – as flores não têm individualidade –, simbólica ou materialmente ressequidos, os jasmims do início da relação e do féretro não têm diferença. A marca da morte persegue a ambos; dupla morte, tanto pelo uso como parte da cerimônia funerária quanto pelo fato de, junto aos demais fetos e folhas do herbário, estarem mortos.

Uma ambivalência similar no símbolo da flor se espelha na “Inscrição – para o túmulo de uma donzela”, ainda de Eugénio de Castro. A inscrição está em primeira pessoa, pela voz da donzela morta a qual, após anos esperando o homem de seus sonhos, falece e pede ao caminhante que ler sua pedra tumular: “Desfolha algumas flor’s sobre esta cova; / és o noivo talvez que eu ‘stive esp’rando, / talvez eu seja a noiva que procuras...” (CEDC p. 12). Há um duplo sentido nesse uso, porquanto, como se acentua no léxico nupcial, poder-se-ia pensar na oferta das flores não apenas como uma homenagem póstuma, mas também um matrimônio póstumo, um sutil *bal macabre* simbólico com a moça que, mesmo morta, sustenta sua posição de espera.

Mencione-se de passagem a quadra irônica de Augusto Gil sobre o hábito de depor flores, satírica aos exageros de higiene propagados pela expansão do Positivismo da segunda metade do XIX:

Que não quero flores no coval
Onde esses ossos forem residir.
A medicina prova que faz mal
Tê-las a gente em quartos de dormir... (GAV p. 105)

A frequência com que se fala em “flores” anônimas bem como a variedade de espécies empregadas (violetas, goivos, camélias) poderia ser enxergada como outro descaso para com a singularidade de cada flor. Contudo, como observa a autora do verbete supracitado acerca dos ritos funerários neandertais, já a essa altura da aurora da humanidade eram empregadas flores de muitas espécies (Flowers, 1987, v. 5, p. 360) num único sepulcro. Assim, a poesia parece manifestar uma reminiscência esbatida desse fato: a variedade de flores em si compõe o rito ou, no caso, a convenção literária.

O hábito de decorar com flores a vestimenta dos defuntos também figura como manifestação da morte na poesia. Encontra-se em Vieira uma alusão ao uso de cravos na lapela da vestimenta do morto (VALPa p. 17), mas predominam os ornatos florais às donzelas falecidas (como predominam às mulheres em geral no *corpus*). A amada morta de Gaio jaz no caixão engrinaldada com “as rosas gentis, do teu amor irmãs” (GMSP p. 18), a do eu-lírico castriano leva na mão um ramo de açucenas (CECA p. 80) e a do cavaleiro de Brandão está ornada com flores de jasmineiro (BJJ p. 19).

Fora do âmbito do uso ritual de plantas na morte, destaque-se o eu-lírico de Alberto de Oliveira o qual, após afirmar que vai “à Terra descer”, vê no outono uma convocação pessoal à morte:

Chegou o Outono, o pobre Outono! As folhas secas
Chamam todas por mim, já pressentindo as chuvas:
Que sugestiva que é a extensão das charnecas
E as árvores sem flor, e os pântanos sem uvas! (OAP p. 78)

A senescência das plantas, mais uma vez, não se diferencia da morte para o olhar poético. A queda das flores, o ressequimento das folhas e a ausência de frutos exigem do poeta, participe místico da natureza, que abandone suas próprias energias vitais.

Em oposição a esse império da morte sobre a vida humana, há de se destacar o triunfo da vida sobre a morte no castanheiro morto de “Cadáver” n’*Os simples* é visto sob uma ótica positiva, anti-trágica: seu corpo podre é fonte de novas vidas. Consoante a essa visão, a árvore é tratada pela voz lírica como um ser humano, desde o título da primeira parte do poema (“Préstito fúnebre”) às metáforas referentes à vida humana (uso da mortalha no rito funerário, nutrição láctea). É o que se observa nas seguintes estrofes:

E eis no carro morto o castanheiro, enquanto
Melros assobiam nos trigais além...
Heras amortalam-no em seu verde manto...
Deu-lhe a terra o leite, dá-lhe a aurora o pranto...
Que feliz cadáver, que até cheira bem!...

Musgos, líquens, fetos, – química incessante! –
Fazem montões d’almas essa podridão...
Já nesse esqueleto seco de gigante,
Sob a luz vermelha, num festim radiante,
Mil milhões de vida pululando estão! (JGS p. 32)

A meditação do sujeito lírico em torno do castanheiro se expande à dúvida sobre como a árvore “no exíguo ovário de uma flor nasceu / e criou raízes, e se fez tamanha” (JGS, p. 33), forma de maravilhamento diante da mutação do real. Claro, Junqueiro não foge à valorização utilitária do castanheiro, também, não apenas pela opinião de ser um “feliz cadáver” – que certamente não é voz do castanheiro morto – mas pelo elogio na segunda parte do poema os usos de sua madeira tanto para movelaria e construção civil quanto para aquecer braseiros (JGS p. 35-40), bem como mudando o foco do texto para a perdição em que se encontram as pessoas na pobreza.

3.4 EFEMERIDADE

Considerando que folhas e flores se renovam anualmente, num contexto segundo o qual essa renovação é um processo de sucessivas mortes e renascimentos – o contexto da poesia, não o do conhecimento botânico especializado –, é previsível que o olhar antropocêntrico sobre a natureza veja nessas folhas e flores uma efemeridade essencial. Enquanto os seres humanos persistem por anos, elas vêm e vão na alternância de estações, matéria de interesse desde a poesia clássica. Segundo Achcar, a efemeridade é “não apenas um *sentimento* básico da lírica, mas também um *topos* presente nela desde o mais antigo lírico que conhecemos, Arquíloco”, prolongando-se ao Classicismo e ao Barroco (Achcar, 2015, p. 61). Em vista de nosso *corpus*, podemos afirmar que essa extensão alcança ainda o fim do século XIX, pelo menos; despida, é claro, dos preceitos da retórica clássica.

Embora se referindo à “Flor da Primavera”, é significativo que Fogaça verse sobre “a Flor, irmã gêmea da Inconstância” (FAV p. 204), condensando a efemeridade da flor em um simples aposto de cariz alegórico. Os eu-líricos podem ver em flores um símile à brevidade da vida. Disso decorre que a amada morta de Leal seja chamada “botão dum dia” (LGC p. 228), por exemplo. Em Conceição, pede-se: “Dai-me a existência um só dia, / Senhor, como a certas flores” (CAO p. 79). Discurso caro ao Cristianismo, não por acaso Junqueiro trava um diálogo sobre a fugacidade da vida entre o Poeta, uma folha e Deus:

O POETA
Folha, onde vais?

A FOLHA
Ao Destino.
Vivi apenas um dia;
Levada na aragem fria,
Pergunta a Deus onde vou...

DEUS
 Folha de rosa pendida,
 Tu vais, imagem da vida,
 À Vida que te mandou (JGM p. 95).

A folha, de existência breve, torna-se espelho alegórico da Vida (em maiúscula), indistintamente espalhada entre os seres. Todos os seres vivos são breves nessa acepção, contudo, a folha caduca da rosa é quem fornece o emblema dessa condição. Tem-se uma demonstração menos feliz do uso das flores como símbolo da efemeridade na quadrinha popularesca do Afonso Lopes Vieira:

Pouco tempo dura a rosa,
 Pouco dura o bem-me-quer.
 Quem nasceu desafortunada
 Sem fortuna há de viver (VALN p. 32).

Interessa notar a pouca relação semântica entre os dois primeiros versos e os dois últimos. Não está em jogo o revés às vezes abrupto da fortuna, que coadunaria com a efemeridade das rosas e dos bem-me-queres; os dois versos finais tratam o infausto como algo ditado desde o nascimento. Isso ocasiona um elo paratático entre eles, procedimento estético incomum no século XIX europeu em geral. Assim se percebe que o *topos* da efemeridade das plantas permite uma frouxidão semântica particular; pode-se lançar mão de uma referência às flores em meio a um poema sobre outro assunto, desde que rimem entre si. A escolha de Vieira em inserir tais versos em quadras de cunho popular sugere ao mesmo tempo certo alcance desses usos a um público menos especializado.

Apesar de Vieira, a pouca duração das flores pode ser usada de modo plenamente coeso com a economia imagética do resto do poema, como na passagem sobre a camélia que “chega tarde e morre breve [...] sem calor, sem luz, sem Deus [...] como um sorriso de neve...” (JGM p. 72), porquanto a mulher impassível fora representada como camélia antes. Assim, a comparação releva a falta de um amor essencial na figura, restando-lhe apenas desejos efêmeros. Igual concatenação simbólica em relação ao contexto se observa no lamento do eulírico brandoniano que, face à perda do objeto amado, exclama, em dois versos isolados do poema “Aglais”: “Como fogem depressa as aves emigradas! / Como caem depressa as rosas-de-toucar!” (BJL p. 83). Há coesão neste caso porquanto o lamento da efemeridade está a par da morte da moça em plena juventude, participando ainda da identificação metafórica entre as mulheres e as flores que logo será objeto de nossa atenção. Por ora, cumpre assinalar que a

consciência da efemeridade conduz alguns enunciadores ao convite amoroso, e estamos diante de um tópico latino conhecido e já citado ao longo deste trabalho, o *carpe diem*, ao qual cabe dedicar algumas palavras a mais.

O *carpe diem* é porventura o mais famoso tópico latino, o único que se popularizou para muito além dos conhecimentos eruditos de latinistas. Utilizando o lúcido entendimento acerca da efemeridade humana como argumento para o convite aos prazeres do corpo em um contexto no qual as folhas tornaram-se moeda corrente como símbolo da efemeridade (Achcar, 2015, p. 63-67), Horácio exorta à sua interlocutora que colha (*carpe*) o dia (*diem*), fazendo uso de uma metáfora agrícola no qual “colher” e “fruir” são idênticos (Achcar, 2015, p. 93). Sem nos aprofundarmos na discussão sobre a ode de Horácio, que Eugénio de Castro traduzira (CEDC p. 75), constata-se que essa noção se encontra enraizada desde a poesia clássica e, não por acaso, dois conhecedores dessa tradição como Castro e Feijó contemplam a brevidade da existência na brevidade dos frutos.

A pouca duração do sentimento amoroso leva Feijó a versos como “amemo-nos, querida! / O amor é fruto de estação...” (FAT p. 471). Participando da mesma metáfora, os versos de Castro desenvolvem-na com mais vagar:

Repara, Phyllis: a maçã doirada,
Que ainda há pouco na macieira ria,
Mostrando a cor divina da ambrosia,
– Ei-la no chão caída, encarquilhada.

[...]

Não me resistas mais... Tua beleza
Passará como o viço da maçã (CEDC p. 51-52).

Os versos finais acentuam nitidamente um dado literário conhecido: as flores são signo da beleza que acaba, associada no Ocidente à mulher (Seaton, 1989, p. 680; Candido, 1992). Em ambos os autores, a efemeridade não foi representada com a alternância sucessiva de folhas ou flores, constituindo uma exceção aos demais casos listados nesta subseção. A resposta mais sugestiva ao porquê dessa escolha especificamente na referência aos amores (eufemismo à união erótica) pode ser vislumbrada tendo em vista que o corpo, principalmente a boca feminina, são metaforizados ou comparados a frutos. No soneto cujo excerto citamos, a boca da interlocutora é uma romã (CEDC p. 52). A eleição do fruto em detrimento das folhas imprime uma carga sexual considerável ao *carpe diem*: Castro e Feijó comparam o amor e a beleza do ente amado a um fruto, passível de devoração e de toda a rede de um imaginário

erótico aí implícita – mordedura, penetração, liberação de fluidos. Além disso, acentua-se a visão sobre a decrepitude do corpo envelhecido; se às flores ressequidas o doce odor apenas passou, o fruto podre cheira mal, provoca os sentidos com mais violência. Em outras palavras, o “*carpe fructus*” (se for permitida a corruptela) de Castro e Feijó intensifica o erotismo sem recorrer a um vocabulário pornográfico, demonstrando uma rara e rica escolha botânica, algo escasso dentro do *corpus* em análise.

Igualando seres vivos distintos entre si e mesmo a não-vivos, a efemeridade da vida atinge o epítome, no poema “A inconstância” de Pascoais, pelo último item da enumeração, o vegetal: “Como é frágil tudo quanto existe! [...] A criatura humana, a terra, a flor / são espectros dum ser que não existe” (PTS p. 131). Em outro poema, meditando, porém, o mesmo tema da inconstância, pergunta-se: “Quem pode surpreender / o corpo duma flor?” (PTT p. 287), afinal, o ser da flor é breve no tempo. Eugénio de Castro opta por uma comparação trinitária vida-flor-pomba: “a pomba esmorecida / que ao longe, ao longe corre, / iguala a flor da vida / que nasce... e voa... e morre... / e cai no esquecimento...” (CEJ p. XX), embora seja possível ver na “flor da vida” a expressão “flor” conotando o auge, a juventude da vida – o que, em última análise, não demove seu valor metafórico neste caso. A efemeridade das flores é lastro para a diferenciação do humano e do sobre-humano pelo eu-lírico castriano em *Constança*, quando a personagem homônima inveja Inês de Castro:

Neste desejo,
Humaniza-se o Anjo que ela era,
O celeste clarão quer ser o barro,
Quer ser flor passageira a estrela d’ouro! (CEC p. 19)

Note-se, ainda, que nesse exemplo a flor implica duplamente a efemeridade e o estatuto social, afinal, Constança pertence á realeza enquanto Inês é uma nobre de posição inferior. Podem-se encontrar ainda usos alegóricos alimentados pela efemeridade vegetal, como em Feijó, para quem “a Eterna Quimera, a distância, a iludir-me, / murcha em meu coração como a flor dum momento” (FAI p. 37), ou em Brandão, que escolhe a mesma ideia abstrata: “Desfolha-se bem cedo o lírio das quimeras!” (BJJ p. 55). Afinal, algo pouco diferente se encontrava no *carpe diem* e, à medida em que estudamos esse tópico, notamos a emergência do próximo e último núcleo temático: a representação floral da mulher.

4 VEGETAÇÃO E MULHER

“Você me deu jacintos primeiro há um ano;

Eles me chamavam de moça dos jacintos”

T.S. Eliot (2018, p. 115), *The Waste Land*

Um último núcleo temático de destaque nas figuras florais poéticas finiseculares se refere à mulher. Abundam representações do corpo feminino em metáforas ou símiles compostos por flores. Personagens femininas, em graus de abstração diversos, são associadas objetivamente a plantas: circundam-se de campos, jardins e varandas floridas; chegam mesmo a se vestir com/como flores, de forma bem mais ostensiva do que a flor na lapela dos paletós masculinos. Predomina nessa presença vegetal uma idealização positiva, reforçando um aspecto já discutido no início desse trabalho⁵⁶, embora algumas exceções também ocorram. Feitas essas considerações gerais preliminares, é oportuno iniciar pelo conjunto de clichês mais caro a esse tema, aquele referente à representação do corpo feminino sem maiores especificidades.

4.1 CORPO GENERICAMENTE CONSIDERADO

Em *A morte de D. João* de Junqueiro, na serenata cantada pela personagem que dá nome à obra⁵⁷, leem-se os seguintes versos:

Vi as rosas tropicais,
Vi os lírios de Alemanha,
Vi as marquesas de Espanha,
E as filhas dos cardeais (JGM p. 180).

Não é necessário continuar o poema para que se perceba a contiguidade entre as mulheres e as flores. Na mesma enumeração que culmina nas “marquesas de Espanha” e “filhas dos cardeais”, referentes indubitavelmente femininos, inserem-se as “rosas tropicais” e os “lírios de Alemanha”, aludindo, possivelmente, aos lírios brancos e à cor de pele das moças, por consequência. Talvez, em ambas as referências, paire um olhar sutilmente negativo amortecido pelo léxico poético: há marquesas e filhas de cardeais em outros espaços que não

⁵⁶ *Supra* I.1.1.

⁵⁷ Mais conhecida entre o público brasileiro pelo nome original, em espanhol, de D. Juan, porquanto era frequente no Portugal do oitocentos a tradução de nomes próprios (Leão Tolstói, Carlos Baudelaire, Paulo Verlaine são alguns exemplos).

os trópicos e a nação alemã a qual, como se sabe, passa por um processo de unificação tardio em relação aos demais estados nacionais europeus. A metáfora floral supre essa carência de *status* pelo elogio genérico que constitui enquanto clichê; a mulher-flor é positiva em si – sobretudo para a ótica masculina. E mesmo essa argumentação pode ser despicienda em face de outros exemplos em que a figura feminina é reconhecida por sua posição/beleza nobre, como a referência em Alberto Osório de Castro à mulher que é “aristocrático jasmim do Cabo” (CAOE p. 98) ou, como não poderia faltar, na excelsa amada do eu-lírico de *Oaristos*:

Ao vê-l’A surgir triunfalmente fria,
Grácil como uma flor, triste como um gemido, [...]
Flor cujo corpo é aprilino oásis, [...]
Flor bizarra que eu vi à hora vespertina,
Flor marescente que eu constantemente sigo,
Flor que olho sem cessar, [...]
Flor de trigueiras mãos (CEO p. 31-32).

Desconsiderem-se, por agora, os vocativos “Flor” utilizados para essa figura no decorrer do texto castriano, que cristalizam a metamorfose nominal da Eleita em planta, e seu aspecto de mulher impassível/amada desdenhosa, a serem discutidas em momento oportuno⁵⁸. Inicialmente marcada por uma comparação simplista – “grácil como uma flor” – aos poucos se constrói a excentricidade e raridade da personagem pela excentricidade e raridade dos epítetos, cada vez mais afastados do referente flor: seu corpo é “aprilino oásis”, subsistindo ainda certa afinidade com a vegetação, mas progressivamente se torna “bizarra”, “marescente” e dotada de “trigueiras mãos”, isto é, se afasta de metáforas que a permitiam ser associada, em primeiro lugar, às flores⁵⁹, confirmando pelas escolhas figurais o interesse decadentista-simbolista destacado por Pereira (1975, p. 329) em um feminino misterioso, bizarramente provocante. Mais adiante, retomando o vocabulário floral de forma não menos problemática, a amada do sujeito poético é “tulipa bicolor do mais bizarro aspecto!” (CEO p. 39), repetindo a adjetivação de bizarra em que, dessa vez, a escolha floral parece participar, uma vez que as tulipas são raramente mencionadas ao longo do *corpus*⁶⁰. Discípulo de Castro, Henrique de Vasconcelos idealiza sua musa também como “flor bizantina de Requite e bizarra, / flor bela!”,

⁵⁸ *Infra* I.4.11.

⁵⁹ Suponho que os *Oaristos* sejam uma das principais obras em mente quando Pereira se refere às “flores de características e origem estranhas, em atmosfera de estufa” (Pereira, 1975, p. 45), uma vez que essa é uma das poucas afirmações de ordem geral em seu trabalho desprovida de alguma nota fundamentando-a copiosamente com exemplos.

⁶⁰ Registrei quatorze (14) ocorrências do termo “tulipa” ao longo das obras analisadas; seis (6) provinham de Eugénio de Castro, três (3) sendo dos *Oaristos*, e uma, n’*Os esotéricos* de Henrique de Vasconcelos, surge, não por acaso, em um soneto que homenageia a obra de Eugénio de Castro.

atribuindo-lhe ainda o nome raro de anacampseros (VHH p. X-XI), um preciosismo lexical que se manifesta também na recordação da mulher como “volkameria cheia de rosas / e de beijos que são como grandes orquídeas”, carregando “antre [*sic.*] lírios um ramo / d’oliveira” (VHH p. LXXIII-LXXV).

A aplicação desse tipo de metáfora ou comparação, contudo, não se restringe às aristocratas. Na realidade, à parte casos isolados, como a vizinha costureira, “doce lírio que treme a um vento vário” (LGC p. 242) em Leal, ou casos inferidos por contexto (sobretudo camponesas), os clichês florais aplicados ao corpo da mulher ocorrem em inúmeras personagens pouco caracterizadas nos poemas. Desprovidas de um rígido esteio narrativo que o justifique, tais figuras são descritas ou referidas, muitas vezes, por menções florais sem nenhum adensamento discursivo. Colhem-se, assim, aqui e ali no *corpus*, expressões substantivas ou adjetivas referindo-se genericamente às mulheres (a corpos femininos), tais como: “uma flor” (CAA p. 148), “alva cecém”, “formas de rosa” e “flóreo corpo” (FAV p. 6, 15, 35), “como um pomo d’ouro” (LGC p. 171)”, as quais podem ser resumidas sob a expressão abstratizante de Feijó: “toda mulher é flor divina” (FAB p. 276). Destacando a estrutura dessa metáfora de Feijó, um predicativo composto de núcleo e adjunto(s), ter-se-á a lei de formação da maioria dos exemplos a seguir. Trata-se, portanto, de um clichê, conforme conceituado na introdução deste trabalho.

Frequentemente, o clichê em causa alia uma flor ou um aspecto da flor (sua cor, seu aroma ou, em casos mais raros, sua forma) a alguma abstração que, ao fim, conota os mesmos atributos valorizados na mulher finissecular em geral. Como destaca Morão, um dos grandes vetores da representação feminina na poesia secular persiste na “imagem da mulher-anjo romântica” com “a inocência e a pureza, ligadas no plano social e das mentalidades aos valores da família e da manutenção da ordem” (Morão, 2004, p. 201).

Esse compósito de beleza, docilidade e juventude marca forte presença nas convenções florais de representação do corpo feminino. Assim, o Nobre maduro das *Despedidas* pode dizer à interlocutora que “essas graças que tendes [...] só nas flores as vejo, em mais ninguém” (NAD p. 294) e Feijó, além de se referir à “flor grácil que me domina” (FAB p. 274) ou à “melindrosa flor a quem eu hoje adoro!” (FAB p. 276), pode constatar não haver “uma flor tão feiticeira, / nem rosa mais delicada” (FAL p. 90), forma simplificada de instaurar o dualismo positivo e negativo na visão finissecular da mulher, pois é flor “feiticeira”, isso é, que turva a razão e os sentidos, mas é rosa “delicada”. Mais decididamente negativo, embora com uma empatia questionável, é Leal ao considerar as “desoladas mães e as amantes transidas / goivos fatais da

histeria” (LGM p. VIII). Nas *Alvoradas* de Alexandre da Conceição, a mulher é desde a expressão angelizante “flor dos céus” (CAA p. 19) ou o “lírio que fecha o cálice e o perfume celeste / no zéfiro das tardes envia aos céus” (CAA p. 22) – versos ligeiramente redundantes, pois “celeste” diz respeito justamente ao céu – a:

O salgueiro de trêmula coma
Que desenha no rio o luar.

És a rosa onde a brisa suspira
como beijos furtando-lhe a rir (CAA p. 103).

O acúmulo de caracterizações metafóricas, neste poema de Conceição, somando à mulher a caracterização de salgueiro e de rosa ao mesmo tempo, faz parte da sua estrutura; todas as estrofes iniciam-se com reiteração do verbo de ligação e alguma metáfora desenvolvida logo adiante. Destaque-se ainda que, a par da poeticamente comum rosa, o salgueiro, como qualquer árvore em geral, é raramente associado ao corpo feminino, seja no todo, seja em partes. Outra comparação arbórea no *corpus*, bastante simplificada, encontra-se em Júlio Brandão, quando a mulher é “grácil como um ulmeiro” (BJS p. 43).

A insólita Aparição em Guerra Junqueiro, que tem “as formas da palmeira” (JGM p. XIV), deixa atrás de si “o aroma virginal da flor da amendoeira” (JGM p. XXIX); a leitura fluida do extenso poema narrativo talvez permita que se passe apressadamente pela expressão, mas note-se que, em primeiro lugar, não se questiona qual seria o sentido de um “aroma virginal” – um aroma raro, nunca experimentado por olfato humano? Ou seria um atributo da Aparição em si, o de ser uma mulher virgem? –, em segundo, a sobreposição de metáforas nas quais a mulher é palmeira e amendoeira não causa embaraço ao poeta. Tanto é o caso que exatamente as mesmas espécies assim sobrepostas, acumuladas na caracterização metafórica do objeto do discurso poético, são mobilizadas também por António Feijó ao falar de mulheres “graciosas como ao vento os leques das palmeiras, [...] belas como em abril os bosques d’amendoeiras” (FAI p. 10). Com outras espécies, encontra-se situação similar em Brandão, para quem as espectrais “pálidas Esposas” são “como lírios em bando” mas, ao mesmo tempo, “pobres dalias” (BJL p. 40); a opção pelos lírios corrobora visualmente com a palidez da caracterização feminina e simbolicamente com o ambiente conventual evocado no poema (as referentes, nesse caso, são chamadas Santas em outra altura do texto), enquanto as “dalias” se sobrepõem sem uma justificativa maior que a rima com “sandalias” no verso seguinte.

Esse tipo de desacordo entre as metáforas utilizadas não ocorre apenas na sobreposição de plantas diferentes, mas na sua combinação com elementos estranhos; veja-se o caso de Gomes Leal: “Ó sereia das tranças cetinosas, / e falas melodiosas, / toda cheirando a rosas...” (LGF p. 146). O acúmulo de características da mulher não se importa em usar imaginários discordantes; os dois primeiros versos se referem às sereias, mas, de repente, elas exalam uma fragrância de planta terrestre. Alberto de Oliveira, referindo-se às “tricanas, que são como goivos a andar” (OAP p. 105) recorre a um duplo processo de metáfora e personificação, pois as camponesas são goivos (metáfora às camponesas, portanto), mas goivos que andam (personificação do goivo), sugerindo um excesso de tropos discursivos sem sequer mencionar que, adiante, Oliveira comparará seus cabelos e olhos aos choupos, avolumando ainda mais a carga metafórica. Não muito distante disso está outra passagem descritiva da Flor dos *Oaristos*, que “quando caminha lembra uma tulipa a andar”, movimento depois convertido em um símile mais propriamente vegetal: “lenta e sutil, parece até que vai no ar, / como um caule de flor, levada pela aragem” (CEO p. 33), pouco após ser comparada ao junco e ao lírio.

Pela recorrência dos exemplos (em poetas muito celebrados em seu tempo como Leal e Junqueiro, diga-se de passagem), já se pode observar o poder do clichê floral na representação feminina, que ignora uma coesão imagética consigo próprio. Portanto, como se antevê, ignora também a coesão com o resto do texto, havendo poucas ocasiões de clichês motivados. Reitere-se a importância em se destacar a palmeira que é também amendoeira, ou a sereia exalando rosas, ou a mulher que é como um goivo capaz de andar porquanto o contexto em causa é o finissecular; décadas seriam necessárias, ainda, para a emergência de um Surrealismo e sua absorção em Portugal. Antecipando por ora uma última conclusão, vale observar esses exemplos sob um apontamento de Roland Barthes:

Grosseiramente falando, as palavras associam-se entre si segundo determinada escala de probabilidade: *cão* associa-se facilmente com *latir*, mas dificilmente com *miar*, embora sintaticamente nada proíba a associação de um verbo a um sujeito; dá-se às vezes a esse ‘preenchimento’ sintagmático do signo o nome de *catálise*. Ora, a catálise tem relação estreita com a especialidade da linguagem literária; dentro de certos limites, que devem precisamente ser estudados, quanto mais aberrante é a catálise, mais patente é a literatura (Barthes, 2004b, p. 143).

No que tange à imagística feminina do decadentismo-simbolismo, então, os limites do preenchimento sintagmático do signo às vezes ultrapassam o mero gosto por figuras inovadoras abarcando mesmo o abertamente contraditório, discordante ou dispendioso. Porém, retorne-se à discussão dos clichês de representação feminina.

Conforme afirmado, a adjetivação preza pelos atributos padrão do ideário feminino (conforme expressão/interesse masculinos) do oitocentos. A beleza, fortemente vinculada à juventude, faz parte desses atributos. O elogio mais ou menos genérico à fisicalidade do corpo feminino abriga também, portanto, uma série de clichês metafóricos. Afinal, de acordo com Seaton:

Consideramos as flores belas de se ver e gostamos do aroma delas, e entendemos, mais ou menos, seu papel no ciclo reprodutivo das plantas; a maioria dos escritores foram homens que gostaram da beleza e do cheiro das mulheres, assim como de seu papel na reprodução (Seaton, 1989, p. p. 680)⁶¹.

Para a autora, o século XIX assiste a uma apropriação corpórea da representação floral-literária (Seaton, 1989). Essas considerações nos permitem compreender a sexualidade latente em alguns dos clichês, se não considerá-la um aspecto simbólico de todas as personificações florais femininas do século XIX. Isso está suposto, por exemplo, tanto na mulher que, alegoricamente, é “da Volúpia um fruto cor de rosa” em Fogaça (FAV p. 106) quanto nas “Flores de carne”, título de um conjunto de quatro sonetos de Feijó (FAL p. 57-61) referentes a personagens mitológicas fisicamente experimentadoras do desejo⁶². A mesma expressão diferentemente flexionada ocorre, além de em Gaio (GMSM p. 50), duas vezes em Gomes Leal. Na segunda, expandindo a concepção sexual, lê-se:

Sim – eu amo estes divãs – eu amo estas roseiras,
Estas plantas ideais, estranhas, capitosas,
Que me fazem sonhar noutes voluptuosas,
Como um luar de amor, entre jasmims do Cabo... (LGF p. 178)

No primeiro, falava-se apenas na “bela flor da Carne” (LGF p. 178). A acentuação abstrata da beleza é um vetor importante nesse sentido: os castiços “linda como as rosas” (BJJ p. 65) de Brandão ou “uma moça tão bonita / que era a flor de este Lugar” (CDJM p. 38) de D. João de Castro se tornam, em Eugénio de Castro, “como eu sou linda! / Fina como uma flor, flexível como um vime!” (CESi p. 117), adjetivos sintomáticos de uma ótica do desejo masculino projetado sobre as formas da mulher. A beleza agrega o caráter delgado do corpo,

⁶¹ No original: “We consider flowers beautiful to look at and enjoy the fragrance of most of them, and we understand their role, more or less, in the reproductive cycle of plants; most writers have been men who enjoyed the beauty and fragrance of women, and likewise their role in reproduction”.

⁶² Respectivamente: Laís de Corinto, Lésbia, Santa Teresa de Jesus e Rigolboche. De forma um tanto ousada, Feijó enumera uma santa em meio a duas personagens helênicas associadas a um imaginário de prostituição e à famosa dançarina de can-can cujo nome se transformou, mais tarde, em adjetivo para comportamento alegremente frívolo ou, mais negativamente, para a devassidão.

que se compara à flor, enquanto, num polo simbolicamente oposto, valoriza a flexibilidade, que implica um potencial de expansão do corpo no espaço (avesso, portanto, ao apagamento pressuposto pela finura). Valores similares estão em causa na amada que é “flexível como um junco e esvelto como um fuso, / seu núbil corpo tem, num dualismo confuso, / a finura do lírio e o garbo das serpentes” (CEO p. 33), dupla afirmação da magreza como alimento ao desejo projetado na própria moça, como se acentua na imagem da serpente. Essa representação do corpo da mulher como fino compõe, noutros autores, o quadro da mulher finissecular doente, como na “Pobre tísica!” de Nobre, que “perpassa leve como a folha” (NAS p. 219) e é “magrita como o junco” (NAS p. 221).

Retornando a Eugénio de Castro, em algumas passagens de *Silva* é notório o direcionamento erótico dos lugares-comuns da representação feminina finissecular, como se observa também na seguinte passagem:

Teu corpo – aprilino prado
 Por onde o meu Desejo, pastor brando,
 Serenamente, há de viver, pastoreando
 Meus beijos, desinquietos cordeirinhos (CESi p. 3).

A uniformidade e o pouco atrativo sensorial propostos pela metáfora do corpo da mulher em prado são compensadas pela metáfora do Desejo do sujeito, personificado e em maiúscula, em pastor de cordeiros, os quais são ávidos precisamente por esse prado. A visão, um sentido privilegiado na Europa desde a tradição greco-latina, é um importante veículo nessas construções sexuais. Por detrás da sóbria composição e do léxico requintado, algumas passagens de Feijó n’ *A ilha dos amores* demonstram uma elaboração sexual do corpo feminino, prevista pelo título intertextual de seu livro (alusivo ao episódio correspondente n’ *Os Lusíadas*): “Porventura surgiu das águas cristalinas / o teu corpo imortal, como uma flor de espuma / que navega ao luar entre as Horas divinas?” (FAI p. 14). Claro está que o próprio substantivo “flor”, nesse caso, é metafórico à medida em que não pressupõe um vegetal de fato, mas uma determinada abstração que harmoniza a imagem caótica da espuma marítima. Contudo, esse uso implica inclusivamente por essa razão – já observamos como a flora se presta a uma sobreposição de metáforas florais e, neste caso, concedendo ao caos informe do mar a manifestação organizada da flor, estamos em face de um brevíssimo resquício da imagética da rosa enquanto epifania (Bosi, 2019, p. 142-145), matizado pelo teor parnasiano do autor, hostil ao hermetismo simbolista.

Quem leva à paródia essa visão erótica é Cesário Verde em “Num bairro moderno”. Nesse poema o eu-lírico, vendo as hortaliças, imagina-as como que comendo figuras femininas. Assim, “descobria / uma cabeça numa melancia, / e nuns repolhos seios injectados”, tranças de cabelo nas azeitonas, membros nos nabos, olhos nos cachos de uvas, corações nos tomates, dedos nas cenouras e, arrematando a agressividade sexual latente nessas metáforas, “como dalguém que tudo aquilo jante, / surge um melão, que me lembrou um ventre” (VCC p. 101-102). Note-se que, para tal composição, o poeta recorre a um vocabulário vegetal dir-se-ia menos poético: o campo semântico das hortaliças, afastado das inúmeras rosas e lírios e violetas e jasmims. Em todo o *corpus*, apenas esse autor se refere a cenouras, melancias, nabos e repolhos. Esse procedimento estilisticamente peculiar de Cesário retira o clichê da atmosfera de bom-tom superficialmente pudica dos demais autores do *corpus*. Não o recusa totalmente; antes, expõe um de seus aspectos de base e vê sua aplicabilidade em contextos menos fidalguescos que aqueles pressupostos pela poesia lírica finissecular.

A sensorialidade presente nas construções erotizantes pode se alimentar também do aroma, como se depreende da passagem de Seaton há pouco citada. Nobre (NAP p. 10) e Castro (CEH p. 38; CESQ p. 58) mencionam o cheiro das mulheres como essências florais; Bastos integra à componente sexual do aroma e do fruto uma comparação crepuscular: “a viscondessa é fresca e perfumada / como um fruto apanhado à flor da madrugada” (BFV p. 38). Contudo, seja em forma substantiva seja em forma adjetiva, a sinestesia do “frescor” (ora tratada como aspecto visual, ora olfativo, quase nunca tátil, ou por vezes como metáfora à flor recém-aberta), frequente nesses clichês, torna-se um vetor para outra característica, a juventude. O verso “sua graça e frescor de frágil flor lacustre” (FAB p. 295, o grifo é meu), polidamente, prioriza um jogo de assonâncias nas consoantes destacadas. Em João Lúcio, “Virgínia [...] vem fresca como um lírio acabado d’abrir” (LJD p. 64), a juventude da moça emerge como um valor floral. Em um exemplo chocante para o leitor atual, destacam-se os versos de Fogaça: “de certo não há rosa, / que tenha mais frescura / e seja mais mimosa...” (FAV p. 70), referindo-se a uma criança de seis anos – lembrando que a infantilidade participava, por vezes de forma radical, da representação feminina da segunda metade do oitocentos. Na mesma linha, Inês, em *Silva*, é “lírio, na puberdade” (CESi p. 31). A equação entre a mulher-flor e a juventude é o pressuposto necessário para se compreender o porquê de, segundo Castro, não caírem bem à mulher idosa as roseiras (CEDC p. 101), ou a expressão de Nobre: “era uma flor, mas parecia uma velhinha...” (NAS p. 252). A partícula adversativa e as reticências acusam a incompatibilidade simbólica entre a flor e a velhice na ótica oitocentista, uma conjuntura que, no entanto, muito a

antecede, pois já no século XVII o tratadista Barreira argumentava em favor desse mesmo entendimento: “não pode a velhice ser significada em a flor, como a idade juvenil” (Barreira, 1622, p. 20).

A referência física à mulher comparada ou metaforizada em planta implica também a coloração das flores como análoga à pele da mulher. Em poucos casos, compõe-se uma imagem sadiamente rosada de corpo humano. Junqueiro é bastante claro na substantivação ao se referir à mulher que “tinha a viveza acre dos morangos / e os aromas dos fructos do Equador” (JGM p. 208), e Eugénio usa dois adjetivos cromáticos para representar a vitalidade de Inês ao descrevê-la “rósea / e loura, qual macio pessegueiro / abrindo as leves flor’s ao sol doirado” (CEC p. 2), o que tragicamente contrastará com sua morte posterior no enredo de *Constança*. Bastos também se refere aos “corpos gentis cuja epiderme / tem o palor dos pêssegos maduros” (BFV p. 31), embora especifique, no caso, que se trata da pele das moças tropicais. O cromatismo vegetal vivo é também destacado em uma comparação de Gaio – “a deusa, corada e linda como um pomo” (GMST p. 21) – e, surpreendentemente, em uma figura feminina do *Só*, porquanto metaforizada em papoula (NAS p. 233), flor necessariamente vermelha.

Contudo, a nota dominante é outra. Trata-se da cor branca que define as virgens pálidas e luarentas do gosto finissecular. Augusto Gil não é o único quando afirma:

Lembra-me a háslea comprida
Dos lírios brancos em flor,
A elegância apeteçada
Do seu corpo tentador (GAM p. 69).

A correspondência simultânea entre haste e flor ao corpo (esguio) da mulher e à alvura de sua pele são um aspecto singular desse uso; na maioria dos casos, o enunciador se limita a dizer que a mulher inteira lembra determinada flor branca, inserindo seu discurso no clichê a partir da estrutura predicativa mencionada ao início desta subseção. Assim, a Antígona de Gaio é “ebúrnea flor” (GAV p. 134) e em Nobre, “Miss Charlote, a flor que eu amo, é branca, branca” (NAS p. 153).

Outra vez, acumular flores ou objetos diferentes no processo de construção da metáfora não parece ser um problema. Versando sobre uma personagem chamada Rosa Branca, no poema homônimo, Brandão afirma: “Era linda como rosa / ou cravo branco, inda a abrir...” (BJJ p. 111), indecisão que novamente convida a ver no autor um uso vazio do clichê. Nesse caso, enfrentam-se dois objetos de um mesmo plano (flores). Tanto é o caráter convencional dessa

forma de associação que surge em uma das produções juvenis de Eugénio de Castro, nas *Canções d'abril*:

Como a tulipa em flor que mostra docemente
As pétalas gentis duma elegância rara,
Ela mostrava, a rir, o seu perfil tremente
Com a brancura ideal do mármore de Carrara (CECA p. 12)

Recorde-se a já mencionada intersecção entre pedraria rara e plantas⁶³, outra vez presente em Eugénio que, no mesmo poema, ainda considerará a moça “flor d’imaculada alvura” (CECA p. 12). Destaque-se a eleição incomum da tulipa e o desenvolvimento complexo da imagem em um símile, transcendendo a estrutura típica do clichê.

Situação um pouco diferente se encontra em Junqueiro, embora alimentada pela mesma convenção literária que permite associar o campo semântico do feminino ao campo semântico floral, mesmo sem uma rígida distinção dos componentes desses campos. Quando se lê que “os soluços d’amor nos peitos das Ofélias / rebentavam chorando, alvos como as camélias” (JGM p. 173), o primeiro problema que se levanta é se o termo da comparação às camélias é o peito das moças ou são seus soluços; a resposta materialista seria atribuir a comparação ao objeto concreto que, como tal, pode ser opaco e, portanto, ter cor – o peito. A conformidade sintática com o poema sugere, contudo, ser mais provável que o adjunto em questão se ligue aos “soluços d’amor”. A brancura, nesse caso, indicaria a pureza do sentimento amoroso; a camélia entra no discurso como realce dessa noção de pureza a partir da associação romântica entre a natureza e uma bondade natural. Aí se pode enxergar outra motivação para a persistência desse lugar-comum entre mulher e natureza no século XIX: ambas são vistas como um fenómeno “natural”, com todas as suas conotações românticas-positivas e finisseculares-negativas. A partir disso, pode-se explicar esse acúmulo de planos semânticos diferentes na representação feminino-floral dessa poesia. Portanto, quando, em outra altura, Junqueiro fala da mulher que “tinha a brancura láctea das camélias” (JGM p. 201), mesmo que o lácteo (isto é, relativo ao leite) sugira um campo completamente alheio ao vegetal, a força da convenção demanda que, mesmo assim, esse “lácteo” empregado para descrever a figura feminina se refira a uma planta. Também Leal, após se referir ao corpo marmóreo da noiva, questiona à flor da laranjeira se “acaso a cútis tua / é mais branca que a tez da minha noiva amada” (LGM p. 117).

⁶³ *Supra* I.1.1.

É conhecido o gosto decadentista-simbolista por corpos femininos de palidez excessiva: “Donzela da minha dor... / Perfil de flor [...] roxo lírio, branca rosa” (PTT p. 225). A sobreposição de cores não engana, nesse caso; o sofrimento representado pela mulher se evidencia nas suas cores, entre o roxo e o branco, inserindo a caracterização da moça no meio-termo finissecular entre a mulher pura e a morbidez. É o que simbolizam os vegetais escolhidos por Brandão em “ela era branca como as teias e as estrigas, / e ela tremia como os choupos do sol-posto!” (BJL p. 86), que outra vez mostra uma indecisão (entre teias e estrigas para acusar a cor clara) mas, diferentemente do último excerto citado desse autor, revela também um desenvolvimento do lugar-comum em símile – ela tremia como tremem os choupos – que motiva a reduplicação de vegetais. O choupo, ripícola, associado, portanto, a um imaginário aquático, se mostra condizente com a representação mórbida da mulher. Essa dualidade branco-mórbido é explicitada também nas referências à palidez (JGM p. 209) ou ao palor (CECA p. 31) das açucenas; Feijó é ainda mais explícito ao elogiar certa “graça real de flor branca e doente” (FAI p. 21). Contudo, a convalescência floral pode prescindir da adjetivação cromática, como as moças tuberculosas “já no último grau, tão magrinhas tão simpáticas! / Parecem flores de estimação” (CESi p. 97).

Isso conduz a uma última característica geral das convenções florais na representação feminina: a fragilidade do corpo da mulher. Naturalmente, o cadáver feminino contemplado pelo protagonista de *Oaristos* pode ser considerado “frágil como um jasmim que o vento sobressalte” (CEO p. 40) como qualquer cadáver, indefeso que é face ao mundo. No entanto, a fragilidade das flores e, em especial, das trepadeiras é um fator simbólico declarado em várias ocorrências (e, talvez, implícito nas demais mulheres-flores). Os corpos femininos são magros/finos/frágeis como vides, vimes e flores (NAD p. 294; BJL p. 84, 85; LGC p. 154), e o termo empregado por Brandão, “quebradiça” (BJL p. 84) prenuncia a violência misógina latente (aos preceitos éticos atuais) nos versos de Almeida: “Eu podia quebrá-la como um vime, / assassiná-la por me distrair” (AMDT p. 35). A própria menção a uma trepadeira em si sugere essa constelação de características; veja-se Nobre, para quem a moça é “magrinha como um choupo onde se enlaça a vide” (NAS p. 91). Mesmo uma árvore, ligada à força, se torna sinônimo de magreza quando ligada à vide, como que por uma contaminação simbólica em cujo fundo paira, talvez, uma noção de passividade: a moça pode ser comparada a uma árvore quando esta tem seu tronco constricto por outra planta (por mais esguia que seja esta), figura interpretável sob a ótica do domínio masculino. Afinal, como já foi observado em outra altura

do trabalho⁶⁴, as árvores pertencem a um imaginário corpóreo masculino, bem demonstrado pelo encômio de Conceição “A uma artista”:

Metamorfose sublime,
Audaz, sublime conquista,
Surgiu um roble dum vime...
A mulher tornou-se artista (CAA p. 167).

A mulher torna-se artista – um *status* socialmente superior ao de personagem doméstica – e, com isso, deixa de ser “vime” e passa a “roble”. O masculino não precisa passar por essa “metamorfose sublime”, sua condição por excelência, aos olhos finisseculares, é a de árvore. Os valores rígidos da vegetação arbórea não se ligam à representação feminina finissecular: esta se incorpora apenas em flores, salva a exceção da mulher que, para Salomão, é “mais delgada e esvelta que uma palma” (CESa p. 117), representação na qual se percebe o pendor orientalista na representação de uma mulher do Oriente Médio. É mais possível, inclusive, que um referente árvore seja metaforizado em mulher, quando se quer conferir ao espaço uma feição bela ou mórbida; como os exemplos colhidos são oriundos majoritariamente de Eugénio de Castro, é lícito enxergar nesse procedimento uma peculiaridade estilística desse autor. Em *Saudades do céu*, duas comparações consecutivas das árvores a mulheres alimentam uma noção de desejo; no contexto bíblico do poema, a humanidade, que ainda expia a privação do paraíso terreno, encontra um espaço vegetal aprazível, onde há árvores “graciosas quais donzelas” (CESC, p. 18) e “cada amendoeira, rindo em florescências, / faz parecer, de longe, um dorso de mulher” (CESC, p. 17). Já em *Silva*, o caráter tenebroso das árvores as converte em “sveltas Imperatrizes” que “choram hirtas, despenteadas” (CESi p. 62) e em “santas moribundas” (CESi p. 63).

4.2 MORTE DA MULHER

Como já se observou⁶⁵, algumas representações eufemizadas da morte dependem da conversão do corpo morto em corpo vegetal. Ora, dado o volume de associações da mulher a essa esfera de imagens, é previsível a contiguidade simbólica e o aumento no número de ocorrências relativamente à morte de figuras masculinas. É oportuno lembrar também um preceito de Poe que se aplica ao interesse literário finissecular em geral, seja em tendências

⁶⁴ *Supra* I.1.6.

⁶⁵ *Supra* I.3.3.

decadentistas, simbolistas ou neorromânticas: “a morte de uma mulher bela é, inquestionavelmente, o tópico mais poético do mundo” (Poe, 2003, p. 436)⁶⁶.

Quando há algum pretexto, isto é, alguma motivação para a comparação de uma mulher morta a uma planta – muitas vezes sem qualquer ocorrência prévia de clichês do corpo floral feminino no mesmo poema –, emerge alguma referência à fragilidade ou à efemeridade, a qual pode-se interpretar como um pressuposto para todos os casos (assim como o era ao corpo vivo), como se infere na mulher que, morta, tem a “cor dos junquinhos” (LGM p. 82). A falta de um adjetivo sugere, pela representação idealizada da mulher e, conseqüentemente, de seu cadáver, que se trate de junquinhos brancos, e a flor tenha sido eleita para sustentar a terza-rima do excerto (com “trilhos” e “filhos”). Contudo, não raro há uma caracterização explícita dos atributos mórbidos do corpo feminino morto. Vejam-se as referências à brancura de determinadas flores acusando, mais que um tom de pele, a perda de uma força vital:

Até que um dia, por fim,
Ouvi dizer que morrera...
Que esse nevado jasmim
Para sempre emurhecera (GMSC p. 85).

“Pálida como um nenufar” (BJJ p. 19) é a Noiva n’*O jardim da morte* de Brandão, mas Gil opta pelas pétalas dos lírios para a mesma adjetivação (GAM p. 22), flor utilizada também por Castro e Feijó: “foi assim que eu te vi passar de leve / como um pequeno lírio desbotado” (CECA p. 80), “lírio que murcha ao despontar do dia, / foi descansar no derradeiro leito” (FAL p. 45). No último caso, a efemeridade passa para o primeiro plano, como nas ocorrências a seguir.

Antonio Candido (1992) destacara o quanto o *carpe diem* pode se estender em uma ameaça do eu-lírico à sua amada, pois ela perderá a juventude que a torna bela⁶⁷. A perda da juventude por vezes abarca a perda da vida inteira: são efêmeras como as flores, então, as mulheres idealizadas do fim-de-século. Essa morte de um corpo fruído, por assim dizer, pelo eu-lírico masculino é a nota dominante na estrofe de Bastos:

Era uma flor! Bebi-lhe o aroma peregrino,
As pétalas a uma e uma se esvaindo,

⁶⁶ No original: “[...] the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.

⁶⁷ Candido parece desconhecer, no entanto, uma ode fundamental ao tema que lhe interessa no artigo em questão (“As rosas e o tempo”). Trata-se da ode instauradora do tópico “colhe, virgem, as rosas” (*collige, virgo, rosas*), “O nascimento das rosas” (*De rosas nascentibus*) de autoria de Ausônio. A respeito dessa temática, consultar a discussão e a tradução ao texto latino feitas por Silva (2007), constante nas referências teóricas deste trabalho.

E assim como esmorece o murmurar dum hino
Esmoreceu também essa mulher... sorrindo... (BFV p. 33)

Outra vez, percebe-se o acúmulo imagético: em quatro versos, a morta é flor desfolhada e hino findo. Brandão, em um raro momento destoando do casticismo neorromântico que o caracteriza, se vale desse mesmo tipo de lamento erótico: “Ai da flor que morrera / sem lhe aspirarem o perfume embriagador!” (BJS p. 92). Em outro poema do mesmo autor, três figuras equiparam a morte precoce da amada à morte de uma flor por razões diversas: “pequenina rosa / que um dia abriu em roseiral bravio / e que o vento sul cortou piedosa” (BJJ p. 63), “como uma flor que fecha, se é noitinha” (BJJ p. 64) e “rosa cortada / mal entre as fragas apontara um dia” (BJJ p. 70), revelando desenvolvimentos vários da imagem ao longo de um mesmo texto condizente com a expectativa anunciada pelo título do volume, *O jardim da morte*.

No poema “O conto de Mimi” de *Exiladas*, o enunciador se refere à moça/menina (dificilmente se pode precisar-lhe a idade) duas vezes como “minha dália fria” (CAOE p. 104-105). Na primeira ocorrência, essa adjetivação concorre para conotar à figura o caráter impassível: desprezando a tudo e a todos, inclusive ao sujeito poético, “unicamente a minha dália fria / amava um gato lazarote e preto” (CAOE p. 104), isso após, na quadra inicial do poema, se lhe referir como “minha doce flor”, sugerindo, outra vez, que a escolha da flor pouco importa. Na segunda, porém, a frieza da “dália” decorre da morte da moça, aludindo à sua condição cadavérica. A repetição da flor, no caso, é vetor de uma retomada que multiplica os sentidos da caracterização de “fria”; a escolha da dália, contudo, continua arbitrária, apesar de incomum ao longo do *corpus*, sugerindo algum grau de preciosismo vocabular.

Junqueiro emprega o clichê ao lado de um intertexto ao comparar as vítimas de D. Juan a Julietas “que dormem, como tristes violetas, mirradas na aridez da sepultura” (JGM p. 146). Mesmo Cesário Verde, autor de uma poética reiteradamente singular para seu contexto epocal, cede a esse clichê: “nós perdemos essa flor precoce, / que cresceu e morreu rapidamente!” (VCC p. 140); “flor cortada, susceptível, alta, / que assim secaste prematuramente!” (VCC p. 153).

O vento é o mais das vezes o principal agente para a morte metafórica dessas mulheres-flor. O vento (CAA p. 123) ou a geada (PTE p. 42) levam a flor, como um vento adverso. Brandão, contra a tendência antinarrativa dos simbolistas, desenvolve um símile nessa direção:

Pois como o vento, de repente levantado,
Arranca e leva em torvelinhos, doidamente,
A mais cândida flor silvestre do montado;

Certa manhã de tons gelados e violeta,
Assim morreu essa princesa redolente (BJL p. 41).

Toda a atmosfera compõe o cenário fúnebre, pois não apenas o vento repentino arrebatava a flor, mas a manhã tem “tons gelados e violeta”, de nítida associação ao corpo morto. Conceição também elabora um símile próprio, embora acompanhado de outro, tornando a mulher, numa mesma estrofe, flor e nuvem:

Como a flor delicada, ou nuvem cor de rosa
Que um temporal desmancha e o vento dissipou,
Assim também ela, fina flor luminosa,
Branca nuvem, no azul se desfez e passou (CAO p. 59).

Em ambas as figuras, a moça é frágil a ponto de ser levada pela brisa – cumpre recordar a tísica de Nobre, “leve como a folha” (NAS p. 219). Contudo, essa morte aérea não impede essas flores de, em outros contextos, serem enterradas. Brandão vê as tísicas como “lilases a enterrar em féretros esguios...” (BJL p. 58), o que pode ser lido também como um acento ao trágico e ao inconcebível para o enunciador: mulheres mortas por um agente tão sutil quanto a tuberculose ataçam uma negação lutuosa expressa por uma metáfora que expõe a falta de sentido da existência, como sepultar flores. Em Pascoais,

Menina que encontrei, na terra, à luz do céu.
Relâmpago que tudo escureceu!
Flor murcha, num instante, em plena primavera!
Flor murcha, à luz dos círios!
Flor sepultada em rosas, cravos, lírios (PTT p. 240).

Múltiplos são os sentidos possíveis a esse acúmulo floral. Por um lado, sugere alguma consciência do clichê por parte do autor. Há, nos três últimos versos, uma gradual metamorfose: a moça é flor que surpreendentemente morreu na estação em que deveria vigorar; depois, é flor esvaída à luz de velas, introduzindo um componente humano do rito funerário. Por fim, torna-se flor sepultada entre outras flores, o que pode apontar tanto seu novo *locus* (debaixo da terra, portanto, entre outras flores) quanto o gesto de depor flores no túmulo (mobilizado por outros autores⁶⁸) e, dentro do panteísmo de Pascoais, pode ainda sugerir a passagem da moça para outro plano animado da existência, composto inclusive das plantas.

⁶⁸ *Supra* I.3.3.

4.3 VESTIMENTA FEMININA

Outra forma de idealizar com flores o corpo feminino num contexto sexualmente reprimido pelo Cristianismo ou, contrariamente, de impor-lhe valores abstratos castiços está no retrato da vestimenta da mulher. Nem sempre está no primeiro plano uma *mimesis* da indumentária europeia finissecular.

Quando Henrique de Vasconcelos roga à sua visão onírica “que de flores simbólicas te adornes” (VHH p. XXV), seu gesto não é isolado. Acompanha-o, desenvolvendo amplamente os preceitos éticos neorromânticos do amor, Brandão: “E tu deslizas eteral [*sic.*], modesta, / com açucenas na coroa honesta, / espiritual como a Visão do Dante!” (BJL p. 4). A mulher não precisa ser metaforicamente uma açucena, vesti-la basta para a associação com essa flor e sua implicação de pureza.

O vestido das noivas inclui a tradicional flor de laranjeira, como atestam os poetas. Chamada de “flor dos noivos” (FAL p. 144; NAS p. 139; DJFl p. 13) ou “flor nupcial” (LGM p. 115), as mulheres poéticas, ao sonharem seus casamentos, veem-se engrinaldadas de flores de laranjeira (CDJM p. 48, 60; CESi p. 4; FAL p. 154; FAV p. 33), inclusive com miosótis azuis (LGM p. 116). Não é necessário que a flor esteja ornando a testa apenas, diga-se de passagem, como acusam alguns exemplos (CDJM p. 48, 60; LGM p. 117). É por essa via que se pode compreender o sentido dos versos nos quais a Esposa de D. João de Castro, “noivando-me de amor, / pôs no caminho nu da minha vida parda, / uma viçosa laranjeira toda em flor!” (CDJM p. 19), ou dos versos do lamento de Madalena face à morte do esposo espiritual, Jesus: “a laranjeira do meu noivado / que mal floria, / quase morreu!” (CDJJ p. 41). Dentro dessa mesma noção de matrimônio espiritual, entende-se o “hábito branco, com flores de laranjeira, / [das] virgens, espirituais, as Irmãs de Jesus” (OAP p. 35), embora o pendor progressivo para o binômio branco-pureza se anuncie aí e embase a “touca branca como uma açucena” (GAM p. 83) vestida pela irmã da caridade de Gil, se desenvolvendo discursivamente na pena de Leal:

– Ó flor da laranjeira, ó flor da laranjeira!
Meu símbolo ideal de casta virgindade,
Certa noite em ti li minha existência inteira.

Branca e cheirosa flor! Com que doce ebriedade,
O momento aguardei da noiva, *palpitante*,
– Sob os teus mil botões, corar, com suavidade! (LGM p. 115)

O canto d'*A mulher de luto* do qual se retirou essa passagem se intitula “A minha noite de noivado”, prescindindo de mais comentários. Vale mencionar de passagem que, na direção oposta da metáfora, floridas, “as laranjeiras estão de branco, como as noivas...” (CESi p. 102), destacando o forte elo mantido pela poesia finissecular entre as flores de laranjeira e o matrimônio, com todos os seus respectivos valores burgueses oitocentistas.

Pode-se acentuar a dimensão material da vestimenta feminina, por outro lado, o que incide em uma valorização menos castiça desse corpo. Resta no mínimo um estranhamento ao ler os versos em que Fogaça se refere a “um vestido de esplendores, / que é branco e azul e matizado a flores / de laranjeira” (FAV p. 33), ao supor haver uma diferença material entre o branco e as flores de laranjeira; no melhor dos casos, o destaque à flor é uma antecipação metafórica do fato de a mulher desejada pelo enunciador estar noiva, o que se revela ao fim do poema. O gesto de Fogaça em cortejar uma mulher comprometida implícita a voluptuosidade de que se reveste a representação da roupa feminina na acepção dos sujeitos masculinos; vide Feijó, para quem a “paixão principiou a arder / por causa dum colete de ramagens...” (FAB p. 277), evidenciando a relação causal, ao seu ver, entre a vestimenta floral – no caso, com flores bordadas – e o avivar do desejo.

Essa chave pode dar a compreender o interesse dessas vozes poéticas ao se referirem a flores próximas aos seios das mulheres (LGC p. 24; NAS p. 112, 155), uma das quais Leal chega mesmo a suplicar à dona (LGF p. 270). A nota sensual na vestimenta pode surgir também pela referência à cor vermelha cujas conotações, como já se observou⁶⁹, culminam em uma fisicalidade da carne. É esse um dos sentidos atribuíveis à vivacidade que Pascoais destaca no vestido da camponesa: “Vede a *Maria* a arder em vivas cores; / lenço amarelo, saia azul e, no corpete, / riem vermelhas flores...” (PTS p. 161). Menos eroticamente carregada, como era de se esperar, é a imagem de Nobre, para quem a mulher “faz-me assim lembrar / no seu vestido rubro, uma papoila a andar” (NAS p. 229), muito similar à já discutida passagem em que Oliveira metaforizava mulheres em flores caminhanças, porém, afeita ao imaginário nobreano o qual, vale a menção honrosa, via nas algas farrapos de vestidos de sereias, metáfora ensaiada em sua poesia juvenil (NAP p. 26) e aproveitada na maturidade (NAS p. 78). Sujeitos poéticos também sugerem ou ordenam que as mulheres vistam rosas (BJS p. 33) e cerejas como brincos (CDJM p. 60).

⁶⁹ *Supra* I.1.7.

Aponte-se uma situação em que a roupa contribui com um sentido que não o erótico ou o espiritual. Trata-se da boieirinha de Junqueiro, cujo “chapéu é palha que inda há um mês deu trigo, / a saíta é linho inda há bem pouco em flor!” (JGS p. 30). Neste caso, embora se trate de uma roupa manufaturada, o poeta faz questão em evidenciar a proveniência. Dois efeitos principais emergem dessa escolha: o realce à origem humilde da personagem, fortemente atada ao meio rural, metonimicamente representada na roupa, e à sua juventude, análoga às do trigo e do linho recém-colhidos.

Em teor negativo, uma musa impassível em Dantas “veste sempre de verde e tem, por consequência, / o detestável ar dum vegetal humano” (DJN p. 90). A passagem sugere, primeiramente, que a vestimenta em cor verde fosse incomum para o contexto, uma vez que o autor é claro em colocar uma relação de causa e consequência entre a cor e o aspecto de “vegetal humano” da moça. Em segundo lugar, aponta a indiferença e mesmo falta de intelecto nessa que, ao seu ver, é “um monstro de indolência, / [que] diz coisas por acaso e por engano” (DJN p. 90). Em terceiro, demonstra com clareza a fitofobia, segundo Nascimento (2021): um humano parecer um vegetal é “detestável”.

Feitos esses apontamentos gerais sobre os corpos-flores e vestimentas florais da mulher, vejamos em detalhe a figuração de cada parte do corpo, quando detalhadas pelas vozes poéticas.

4.4 CABELOS

Paula Morão, em artigo dedicado exclusivamente ao tema, destacara o apreço finissecular pela cabeleira feminina como fonte de sensualidade (Morão, 2004, p. 202). Será talvez por essa razão que o eu-lírico de Augusto Gil, ao falar da “coma ideal da minha santa mãe”, seja tão enfático (ou enfadonho) em associá-la na sequência duas vezes à cor da pureza, o branco, por plantas: a coma do cabelo materno é “alva como um lilás, branca como a cecém” (GAM p. 9), assim optando por uma cor associada à pureza e, sobretudo nos cabelos, à idade mais avançada, duas formas oitocentistas de afastar sua figura do espectro da sexualidade.

Gil não está isolado ao seguir uma contracorrente de representação castiça dos cabelos. Os cabelos brancos da freira idosa são “cor da flor-de-laranjeira” (OAP p. 130); os da ama, também idosa, “cabelos brancos, como branca estriga” (FAB p. 312), uma associação menos gratuita por se valer do formato da estriga (fina e extensa) e não apenas da cor. O corte dos cabelos praticado pela monja recebe também uma metáfora alusiva à vegetação, resvalando no

duplo sentido de “cachos” como partes do cabelo enrolado e como conjunto de frutos: “Tive de cortar todos os meus cabelos, [...] chorei muito, muito, por não ter previsto / dos meus cachos negros a cruel vindima” (FAB p. 309); o mesmo trocadilho aproveita-o António Nobre duas vezes, para se referir aos cabelos de Purinha – “seu cabelo em cachos, cachos d’uvas” (NAS p. 91) – e da velhinha fantasmagórica (NAS p. 240). O cabelo desta, ainda, “parece uma vinha de luar em flor” (NAS p. 240), uso que o autor empregara em um poema da juventude ao versar sobre o “cabelo loiro / caído para trás, [que] lembra uma vinha de oiro” (NAP p. 92) de Nossa Senhora. Porém, à medida em que a coloração das tranças deixa de ser branca e participa das figuras femininas juvenis, aproxima-se da valorização erótica.

Sem nomear propriamente os cabelos, Conceição a eles alude quando seu eu-lírico afirma que quer “saber depressa / em que jardim d’amores / nascem daquelas flores / que ela traz na cabeça” (CAA p. 69) – uma pressa claramente desejante. Em outra circunstância, as tranças cumprem função metonímica:

Que linda!... Ai! Eu não sei se a flor curvada
Ao beijo perfumado de uma aurora
Tem mais mimo e frescor do que ela agora
Assim, soltas as tranças reclinada (CAA p. 85).

Outra forma de manifestar o desejo sexual nos cabelos-vegetais é a opção por frutos comestíveis como termo metafórico ou comparativo. Mesmo Nobre assim procede: em “se o vosso corpo é magro como as vides, / os cachos d’uva que o cabelo tem!” (NAD p. 294), correlacionam-se vide e uvas – a metáfora ao fim é motivada pelo clichê ao início – acrescidos da partícula condicional “se”, indicadora da autoconsciência do autor sobre transitar em um lugar-comum discursivo de seu tempo. Já em Eugénio de Castro, os cabelos de Teodora são “ruivos como as tangerinas” (CEH p. 37); ambas a cor viva e o fruto suculento concorrem para a erotização dessa cabeleira, constituindo, aliás, a única menção à tangerina em todo o *corpus*, revelando outra vez o preciosismo vocabular que tanto caracteriza a poética do autor das *Horas*. Outra imagem deste, agora com léxico mais habitual à poesia finissecular, concilia a tecelagem (prática feminina, no século XIX), o céu diurno, os cabelos da tecelã e a planta:

Sua estriga, doirada como o dia,
Tão perto está de seus cabelos belos,
Que a gente fica sem saber o que ela fia,
Se o loiro linho, se os seus cabelos (CESi p. 31).

Por vezes, encontram-se “tranças d’estrigas” (NAS p. 112), “tranças cor de amora” (GMSM p. 23; CESi p. 28, 74) ou cor de linho (CESi p. 28), sendo o último caso mais impreciso (o linho é tanto uma planta quanto o fio que dela se produz)⁷⁰ e incluído aqui apenas pelo fato de estar presente no mesmo verso em que consta a referência à amora, sugerindo um mesmo campo semântico vegetal. Em outros autores os cabelos loiros das raparigas são comparados a espigas, inclusive com a rima rapariga-espiga (AMDT p. 37), ou comparados a girassóis (CESi p. 31).

Nos cabelos da alegórica Mocidade, de Júlio Brandão, “murcham as rosas do festim divino” (BJJ p. 5), há grinaldas “de luar” e “de ilusões” nos cabelos de algumas personagens (BJJ p. 91, 97) e é um “longo bosque loiro” o cabelo da amada de outro poema do mesmo autor (BJJ p. 8). Em se tratando de uma mulher onírica, manifesta em uma visão fantástica, o eu-lírico se pergunta quem pôs no seu cabelo o “diadema celestial com estrelas e flores?” (BJJ p. 23), porém, em D. João de Castro, a figura feminina idealizada, com matizes de santa, possui um cabelo especialmente elaborado para a caridade:

*O seu cabelo estendido
É um feixe de palha-triga,
Como os que colmam as choças
Da gentinha que mendiga* (CDJM p. 25).

Alberto de Oliveira, de passagem, menciona as “tranças cor de choupo” das tricanas (OAP p. 105). Henrique de Vasconcelos, na sua “Elegia” (subintitulada “Às feias”), dá voz ao Desgosto (em maiúscula) que amaldiçoa as mulheres fora do padrão de beleza. Entre as pragas do ente alegórico, consta que “*nunca no cabelo vermelhem as flores*” (VHH p. XXXII), expressão ambígua à leitura mais detalhada: estar fora do padrão de beleza significa não ter os cabelos em cor vermelha? As musas loiras, de “tranças de oiro” ou outras convenções da representação feminina oitocentista são prova em contrário. Será o vermelho associado ao desejo e, portanto, de forma tautológica, a afirmação do enunciador é de que as mulheres indesejadas nunca despertarão desejos? Será que, de forma complementar, elas nunca merecerão, para esse eu-lírico, a idealização poetizada? Estas alternativas soam mais condizentes. Os termos da metáfora se repetirão *pari passu* adiante, aplicados aos lábios: “*nunca em vossos labios nasçam rubras rosas*” (VHH p. XXXIII). Isso corrobora a leitura segundo a qual a metáfora de Vasconcelos não prioriza os cabelos ruivos, pois repete-se nos

⁷⁰ O linho, com efeito, é frequente no *corpus*. No entanto, optei por omitir os casos de indecisão entre os sentidos, embora essa polivalência recorrente seja em si fonte de interesse.

lábios. Já na sua “Écloga”, Cassandra tem cabelos pretos, os quais “os bosques odoravam; / e p’ra ela por nas suas negras tranças / as belas rosas dos jardins brotavam” (VHH p. XLIV). Embora adiante no poema identificar-se-á a personagem à mulher mitológica com seu nome, a mitificação de Vasconcelos atua sutilmente no trecho acima, dando-lhe contornos deíficos pela subordinação das plantas à sua vontade e/ou ornamentação. As flores nascem com o fim expreso de adorná-la.

Esse interesse no adorno dos cabelos femininos com flores é valorizado por mais de um autor, como Brandão que constata sobre sua amada: “tens no jardim, pras lúcidas madeixas, / goivos abertos, rosas de toucar...” (BJJ p. 98). Em Feijó, “ninguém, dum cravo a mancha purpurina / com mais donaire na cabeça ostenta” (FAT p. 445), e a amada impassível tem uma rosa branca morta nos cabelos (FAI p. 53), o mesmo ocorrendo em Castro (CESC p. 16); vale mencionar o retrato da vaidade de Fulvia que, segundo Sagramor, colocaria rosas e cravos nos cabelos no Dia do Juízo, receando que Deus a visse como recém-desperta (CESa p. 33). Já em Fogaça, as “formosas” trazem “nos cabelos doirados as violetas” (FAV p. 120) – flor escolhida também por Duro (DJFl p. 25) – e espera-se que a Musa vá “envolver nos cabelos / grinaldas e festões” (FAV p. 65). Uma “grinalda pequenina / de lírios em botão” recobre a cabeça de Maria no *Jesus de Nazareth* de Eugénio de Castro (CEJ p. XII). Feijó dá um passo adiante e compara os cabelos da moça a uma grinalda:

Desprende os cabelos
Como lustrosos novelos
Duma sombria grinalda,
Sobre a espádua (FAL p. 91).

Dentro de um uso institucionalmente mais específico, o uso de flores na cabeça como adorno cerimonial do casamento aparece em D. João de Castro quando seu enunciador, o Morgadinho, promete enviar às moças da aldeia “bonitas rosas para a cabeça” (CDJM p. 9) quando elas se casarem, similarmente ao rogo de Madalena para que as “rosas do meu horto / vinde toucar-me, vós, para o noivado!” (CDJJ p. 50). As flores ornando o cabelo, no entanto, não precisam necessariamente ser nupciais, como no caso dos cabelos de Salomé “onde sangram rubins” (CESO p. 18) – isto é, se se tratar da flor e não da pedra preciosa.

4.5 OLHOS E ROSTO

Ao falar dos olhos da senhora, Brandão os associa abstratamente às flores. Isto é, seus olhos são “mais lindos que molhos / de estrelas e flores” e “mais frescos que a rosa” (BJJ p. 85), isso em um poema no qual a mulher será caracterizada mais tarde como “a rosa / de um longo deserto...” (BJJ p. 88). O exagero nas comparações positivas está justamente no acúmulo de metáforas: olhos mais lindos que flores e estrelas (ênfatize-se a conjunção aditiva entre campos semânticos tão distintos), mais frescos que a rosa – referência, porventura, à juventude da mesma moça à qual, em tom de medida medieval, o enunciador se refere como senhora? – e, concluindo a caracterização, seu ser inteiro é uma rosa, quase que se opondo à caracterização anterior de uma parte desse corpo que superaria, justamente, as rosas. Em outra obra do mesmo autor, essa forma abstratamente genérica de se referir aos olhos ocorre: são “cesta de rosas sobre linho puro” e “frescos como duas flores” (BJS p. 20-21), mais uma vez repetindo flores por referência simultânea ao hipônimo flores e ao hiperônimo rosas, mesmo desconsiderando o linho, pois, no caso, é mais viável se tratar do tecido branco em relação à pele da mulher. Como já se apontou aqui, Brandão é porventura o autor que mais se vale dos clichês florais.

Isso não impede de encontrar em sua obra alguns clichês motivados. Observe-se com atenção o caso da morta que tem “no olhar glicínias lacrimosas” (BJJ p. 56). O aspecto lacrimoso pode ser lido como projetivo: são lágrimas do enunciador. Por outro lado, poderiam ser vistas como um lamento *post-mortem* fantástico da própria mulher, ao tomar consciência do impedimento de fruir seu amor novamente. De uma forma ou de outra, o lacrimoso se instaura na atmosfera fúnebre. Complementando-o, a escolha das glicínias interessa porquanto essa trepadeira floresce no inverno, estação simbolicamente e associada à morte de maneira ambígua, afinal, as estações se sucedem em ciclo, como já se discutiu⁷¹. Essa ambiguidade ocorre no poema de Brandão uma vez que o eu-lírico entende que sua amada florescerá no céu, colhida por anjos.

À exceção de Júlio Brandão, são poucos os casos em que a metáfora floral se referindo aos olhos prioriza algum caráter abstratizante. Em Nobre, “os cravos, o jasmim, o malmequer e as rosas, / diluídos, num fino e delicado misto, / dão a cor desse olhar, que lembra o olhar de Cristo...” (NAP p. 41); o acúmulo de flores pode ser interpretado como proposital, por sugerir uma mistura cromática que resulte no marrom (olhos castanhos, portanto), embora o verso final mude o campo semântico vegetal para a alusão bíblica de pureza. Sinesteticamente, Junqueiro

⁷¹ *Supra* I.3.1.

se refere a olhos nos quais há “aromas penetrantes das magnólias” (JGM p. 201), unindo o fascínio em torno da troca de olhares com a típica referência ao cheiro que penetra a racionalidade, desviando-a ao desejo. Interessado também nessa construção de um desejo motivado pelo olhar, Fogaça constata “que os raios do teu olhar / são como espinhos de flor” (FAV p. 109), de que resultam os pares olhos-flor e desejo-espinho. Esse desejo manifestado pelo olhar sobressai nitidamente nos versos de Feijó, a seguir, que muito lembram as metáforas sexuais-herbívoras de Cesário Verde discutidas anteriormente⁷², contudo, em tom de um erotismo menos agressivo, apoiado na polissemia de “olhos”:

Teus olhos, quem há que ao vê-los
Tão doces na tua face,
Não lhe apeteça comê-los
Como dois olhos de alface? (FAT p. 448)

No mais dos casos, predomina o interesse cromático sobre as flores eleitas para o clichê. A brancura do globo ocular sugere olhos “cor de choupo” (OAP p. 105), “niveais, fendidos em amêndoa” (CEO p. 57) – rara menção explícita à forma do vegetal – ou que têm “a magnólia, que lembra um antártico mar” (AMDT p. 165), expressão que, por razões de verossimilhança, sugere apenas a magnólia branca.

O preto das pupilas anima comparações com uvas (FAI p. 10) ou amoras (LGC p. 18; MRA p. 68), com breve destaque ao último caso por realizar um jogo de palavras com a palavra “moura”. Leal ainda se refere a olhos que são “leais tulipas pretas” (LGC p. 45), porventura aludindo ao romance do célebre Alexandre Dumas, *La tulipe noire*. Por sua vez, Cesário escolhe um vegetal pouco poético⁷³: “teus olhos tão ramudos, / cor de azeitona escura” (VCC p. 50).

A grande predileção é pelos olhos azuis. Estes são como miosótis (CAOE p. 95), glicínias (BJS p. 74) ou flores do linho (FAI p. 9; FAL p. 133), e talvez isso esteja pressuposto em “olhos cor de violetas” (BJL p. 88) ou em comparações entre olhos e flores sem especificação do atributo comum, como nos olhos “de violetas” (CAOE p. 98) ou que têm “liliais meninas” (FAB p. 273). Em alguns casos, essa sugestão cromática se alia a projeções sentimentais. Isso permite compreender a “palidazinha de olhos magoados / e olheiras roxas como violetas” (GAV p. 61) ou os versos de Leal:

[...] Tem na luz do olhar

⁷² *Supra* I.4.1.

⁷³ O termo “azeitona” ocorre duas vezes em Cesário, uma em Junqueiro – em contexto de descrição do espaço rural – e uma na obra paródica de Rimbó.

Quais violetas quando as fecha o sono,
 Não sei que doce ou lânguido abandono,
 Não sei que triste que nos faz cismar (LGC p. 253).

E, previsivelmente, alimentam nessa mesma toada pelo menos uma imagem de musa finissecular morta, a mulher cujos “olhos, em jarras preciosas, / olharão, como duas violetas” (LGC p. 228), sugerindo a palidez do corpo morto. Não foram registrados clichês vegetais para se referir a olhos verdes, ironicamente.

A caracterização floral do rosto (ou da pele do rosto, se houver razão em assim especificá-lo) também preza pelo branco absoluto ou pelo róseo vivaz, delimitando uma ausência total dessa vertente literária para a representação dos rostos de mulheres campestres, as “trigueiras”, segundo o vocabulário poético do período.

É provável que Leal aluda ao alvor quando versa sobre as “faces de jasmim das reais camareiras!” (LGF p. 178), em se comparando com as “faces de pálido jasmim” a que se refere Almeida (AMDT p. 175). A face branca pode ser de “alvíssima camélia” (NAP p. 19) ou, com desenvolvimento maior:

Tens na face aveludada
 Uma brancura tamanha,
 Que parece copiada
 Das violetas da montanha (NAP p. 95).

Embora paire à primeira leitura uma sugestão de que Nobre está comparando tanto a cor quanto a textura do rosto da moça às violetas, sintaticamente, essa possibilidade inexiste. A oração subordinada dos dois versos finais pode se referir apenas ao objeto direto da oração principal (“uma brancura tamanha”); a vírgula única entre as duas orações impede que se refira ao adjunto adverbial de lugar (“na face aveludada”). Contudo, a sugestão continua, e a maleabilidade sintática é um recurso estético simbolista. A proximidade entre atributos simultaneamente atribuíveis à pele e à flor, a brancura e o aveludado, permite uma integração maior da metáfora à caracterização.

A Eleita de *Oaristos* tem no rosto “o ar de um lírio que se fana, / melancolicamente, à beira duma jarra” (CEO p. 57), uma comparação em que o aspecto cromático está em segundo plano (o lírio também sugere cores claras, se se referir às variedades brancas). Essa comparação desenvolve, por outro lado, um aspecto potencialmente sugerido por boa parcela das comparações corpo feminino-lírio: pendente, emurchecendo, “melancolicamente”, a forma

esguia da flor acentua um imaginário de mulher branca, magra, frágil e emocionalmente afetada, curvada em função das duas últimas causas.

Sintomática é a indecisão de Fogaça: “Não sei, Minha Senhora, se o seu rosto [...] é como a espuma, o Sol, ou como as flores” (FAV p. 114). Três objetos diferentes podem preencher a comparação, sendo justamente essa abertura o fator que motiva a dúvida do enunciador. A cor em comum entre os três é o branco, e essa opção por uma cor vaga e abstratizante (dentro do contexto europeu) coaduna com o tom tardo-medieval/renascentista de “Minha Senhora”.

As demais metáforas relativas à cor do rosto acentuam tons avermelhados, como as “rosas vivas sobre a quente alvura” (AMDT p. 213), que dispensam rosas brancas. Nas *Bailatas*, Feijó se refere a faces de papoula (FAB p. 275), cor de tomate (FAB p. 276) e à viola, instrumento das serenatas amorosas, que ruboriza as faces das moças: “Quando a lua nasce, quando a viola arpeja, / todo o rosto branco fica de cereja” (FAB p. 284). Nesses versos perfeitamente cadenciados, próprios para a referência musical que lhes é interna, avulta a dimensão do desejo ligada às faces avermelhadas confirmada pelos demais usos do clichê, inclusive em outra obra do mesmo autor:

Teu rosto é como
Um róseo pomo,
Que eu só desejo
Morder num beijo (FAL p. 97).

A comparação do rosto com um fruto ocorre também em Gaio, que destaca a textura e a juventude ou, em suas palavras, o “penujar da fruta mal madura, / na árvore apanhada” (GMSC p. 98). A noção de um desejo despertado por um agente externo se explicita em outra passagem dos *Oaristos*, uma vez que o rosto da Flor é “um moreno botão de rosa-chá, – seu rosto, / grácil botão que exala uma essência secreta, / botão onde poisou noturna borboleta” (CEO p. 33). O fechamento do botão alude à impassibilidade da mulher, enquanto seu oculto desejo se manifesta na invisível essência originada pelo oculto toque da borboleta.

Sejam mencionadas ainda as metáforas que acentuam a juventude através do “frescor”, já discutido neste item, e que incluem tanto a pétala, em Junqueiro (JGM p. 77), quanto a alface, na opção de Pascoais: “Eu acredito nessa tua face... / Do teu rosto na húmida frescura, / como as tenrinhas folhas duma alface...” (PTB, p. 75). Essa escolha incomum de vegetal se explica pelo fato da obra em questão ser considerada pelo autor uma écloga, com a diferença, porém,

de que seu campo semântico pastoril integra o pastoril conforme a tradição literária europeia a um pastoril materialmente próximo do português. Assim, Pascoais opta por um vegetal pouco poético como a alface.

4.6 BOCA

Das partes do corpo feminino com alusões vegetais eroticamente carregadas, a boca é um polo a se destacar. Abundam clichês nesse campo.

Um autor de presença tímida no trabalho até esse momento, Henrique de Vasconcelos, demonstra um particular interesse pela equivalência metafórica entre flores e boca feminina, pois ocorre em mais de um poema d’*A harpa de vanádio*. Arrolam-se a seguir alguns exemplos: “Cheio de mel o seu grave sorriso, / cheia de rosas a sua boca que ninguém beijou” (VHH, p. X); “era o beijo em seus lábios uma flor / jamais colhida e sem jamais secar, / que faria um rubim talvez supor” (VHH, p. XLIV); “beije, Rainha, com lábios castos, / lábios floridos como jasmims” (VHH, p. LXIII); “de Glaucia a boca em peônias brandas / abriu-se e a brisa trouxe-me os aromas” (VHH, p. LIX). A metáfora é reiteradamente expressa em:

Vem comer rosas na minha boca
Ó Cavalleiro de belos olhos,
A pele é alva como uma touca,
Tenho na boca rosas aos molhos.
Vem comer rosas na minha boca
Ó Cavalleiro de belos olhos (VHH, p. XVI).

Nem só flores permeiam esse campo de seu discurso poético, todavia, pois a boca de Gláucia é também “mais fresca que um pomar” (VHH, p. XXXVI). Em *Amor perfeito*, subentende-se o elo metafórico boca-flor no poema de abertura, “Tua boca”, nos versos “quando te beijo, a boca fica presa / nesse jardim de beijos e d’aroma” (VHA, p. 7), e “talvez em tua boca eu possa comer rosas” (VHA, p. 10). O que se depreende desses usos é que o autor prioriza a rosa para essa figura, embora ainda possa generalizá-la mediante o uso da expressão flor, mais ampla.

O alcance do lugar-comum glosado por Vasconcelos é tanto que João Lúcio chega a ponto de teorizar a seu respeito, brevemente, ao afirmar que o perfume agradável das bocas pode ter origem no fato de que a matéria que compõe as mesmas bocas foi, um dia, flor (LJD p. 78), um metamorfismo moderno acerca da realidade concreta. Contudo, essa meditação

metafísica é particularidade de Lúcio; os demais representantes do *corpus* se detêm na metáfora associando a boca a flores ou, acentuando o pendor erótico, a frutas.

É previsível, a essa altura do presente trabalho, que Júlio Brandão ofereça copiosa abundância de exemplos para um clichê floral. Da boca que floriu (BJJ p. 8) aos lábios sobre os quais há uma “flor celestial” (BJL p. 50), passando pela enumeração:

Tua boca, – esse panal divino
De mel, de riso claro, de graça e de nardo –

Um beijo amor-de-irmã, um beijo camélia albente,
O lis que vai morrer num paul outonal (BJL p. 18).

O autor aponta uma fácil inserção da metáfora em qualquer contexto, de que resulta uma qualificação positiva vaga exposta sobretudo no aposto ao “riso – festão de cravos e alegria!” (BJL p. 77). Metaforizar a boca em um lis que “vai morrer num paul outonal” não permite que se afaste a atmosfera de satisfação esperada em uma boca que, antes, era “mel”, “riso claro”, “graça”, “beijo amor-de-irmã”. Brandão não modula o clichê para uma direção que lhe seria estranha, afinal, a idealização finissecular da morte corrobora com a preservação semântica do lugar-comum no exemplo citado há pouco.

Para torná-lo negativo, esse clichê demanda um contexto enfático. Uma dessas raras ocorrências é praticada por Leal, não por acaso em *Fim de um mundo*. Na “Carta a um monstro lindo”, encontram-se espiadas ao longo de três estrofes versos como “os teus lábios sensuais, vermelhos como cactos, / ocultam a traição, quais pomos putrefactos”, e “se sorris, teu sorrir lembra o olor venenoso / da tropical flora”; daí que a metáfora segundo a qual os lábios da mulher são cravos (LGF p. 14) ganhe conotação negativa. É necessária uma elaboração discursiva ampla para torná-lo negativo, dificuldade que atesta Feijó ao afirmar que “o teu sorriso tem venenos corrosivos, / e contudo rescende à flor de laranjeira!” (FAI p. 18). A partícula opositiva demonstra o vetor tendencialmente positivo desse clichê. Discutir-se-á mais a dimensão negativa dessa associação metafórica adiante.

Para Bastos, “vê-se a boca e então / olha a gente, e o que parece? / Que é uma flor. Ilusão!” (BFV p. 111). Esse bem-humorado galanteio se valendo de uma visualidade é uma exceção compreensível à medida em que o poema do qual é oriundo versa especificamente sobre a boca; não se trata, como na maioria dos casos, de uma representação ocasional de parte do corpo da mulher. Outra exceção a se considerar nesse sentido está em Alberto Osório de Castro, o qual, no mesmo poema, retrata da mulher a “floração divina do seu riso”, o “sorriso

em flor” e “sua boca pequenina em til / [que] tinha uma graça púrpura, nervosa, / como o florir do hibisco” (CAOE p. 64). Em parcela considerável das ocorrências, a boca da mulher simplesmente é crisântemo em flor (DJFl p. 24), mais fresca que as rosas (DJFl p. 19), pétala de rosa (LJF p. 24), um rosal em si (CAOE p. 61), como o florescer de um cacto (CAOE p.57) (num poema que já associava o perfume da mulher a cravos), viçosa como as flores (JGM p. 229) ou sândalo rubro (CAOE p. 69). Num mesmo poema de Almeida, é magnólia, flor de cacto, lírio e cravo (AMDT p. 32)

A ênfase no vermelho reflete nas referências aos lábios de/como cravos (GMSC p. 97; LGC p. 45, 107; FAL p. 142). À medida em que novos adjuntos se somam ao clichê, sua tendência ao acúmulo de referentes dispersos também se avoluma. Assim, num mesmo poema de Castro, a construção inicial “da tua boca as tão viçosas flores” atinge “se falas, tens na boca um lírio ideal, d’estrelas, / que vence, em cheiro e cor, as lácteas laranjeiras” (CESi p. 107-108). Ideal e de estrelas tornam a passagem sobrecarregada, embora o autor dê grande desenvolvimento à proporção superior dos lábios-lírios às laranjeiras. Sinestésica, a fala da moça ultrapassa, “em cheiro e cor”, uma das flores favoritas do lugar-comum da pureza da noiva – sendo identificada, contudo, à outra flor favorita desse mesmo lugar-comum.

Outra construção acrescida do poeta de *Horas* é enunciada por uma voz angélica:

Vem ouvir os castos dictames
D’esta minha boca solteira,
Cactus rubro, que tem por estames
Botões de flor de laranjeira (CEH p. 40).

A boca em si preserva a coloração de “cactus rubro”, porém, um cacto que desenvolve flores de laranjeira, que são geralmente brancas. Ora, os “castos dictames” afastam de si qualquer intenção erótica: a boca é um cacto, portanto, pune aquele que dela se aproximar, enquanto é simbolicamente coroado pelas flores do matrimônio. Coadunam completamente com o teor de oração contrita do protagonista do poema, ao qual a voz mística se dirige. Na mesma obra, as Servas, cantando, riem “com bocas que eram harpas e peônias [...] às horas vesperais, em musicais teorias” (CEH p. 67), acentuando o tom geral de uma obra cujo título denuncia a proximidade à mística cristã.

O procedimento torna-se um pouco mais genérico na “boca de flor” (CESa p. 74) ou nos “lábios de violetas e ambrosia...” (CEDC p. 66), embora a menção ao alimento que preserva a juventude do panteão clássico englobe temas muito caros ao autor. Diferente é o caso de

Gomes Leal quando este afirma: “é tua boca um botão, / e o teu riso a lua nova” (LGC p. 169). O acúmulo não é motivado por elementos contextuais. Trata-se de um uso inconsequente que mistura referências botânicas e astronômicas – quando muito, argumentar-se-ia ao seu favor acusando a diferença entre a “boca” (hiponímia para os lábios) e o “riso” (hiponímia para os dentes). Contudo, é evidente o uso enquanto um clichê capaz de preencher versos.

Ter-se-á notado a presença de uma parte (os lábios) para se referir ao todo (a boca), uma forma metonímica ora também se valendo dos sorrisos ou dos beijos, esse gestos que “desfolham rosas sobre a boca” (CESa p. 124). Se Bastos separa essa contiguidade ao afirmar que “a boca sem sorriso é uma planta sem flor” (BFV p. 110), enfatizando na contrapartida o revestimento positivo dado às flores nessa ótica literária, Feijó a acentua: “tua boca divina onde florescem beijos” (FAI p. 22), “a melindrosa flor do teu sorriso / há de ostentar as pétalas vermelhas...” (FAL p. 30), “penso que andam no ar beijos da tua boca, / como rosas d’abril que a viração desfolha / e deixa sobre mim cair folha por folha...” (FAI p. 28). O autor de *Sol de inverno* glosa o lugar-comum valorizando aliterações e assonâncias,

Ditoso aquele que um dia colha,
Como uma graça que vem dos céus,
A flor do beijo que se desfolha
Folha por folha
Dos lábios teus... (FAT p. 431)

Ou acumulando referentes:

[Teu sorriso] não há na terra,
Com tal frescura,
Rosa mais pura,
Quando a manhã

Lhe empresta afagos...
É como os bagos
Duma romã! (FAL p. 99)

Neste exemplo, Feijó se direciona para outro acento do clichê: a valorização erótica, plasmada sobremaneira em frutos, passíveis de deglutição simbólica pelos enunciadores homens. Isso não impede associações eróticas com flores, como é evidente na passagem da mitológica Pasiphae de Gaio: “crendo flores chupar, o branco toiro / a boca e os duros seios me chupava” (GMST p. 18). O erotismo nos clichês ligando a boca a frutos conduz à valorização dos fluidos trocados com o beijo, os quais, em eufemismo literário, tornam-se néctar (AMDT p. 32). Assim, os sujeitos líricos desejam “beber dos lábios seus o néctar sensual” (GMSP p.

48) ou “nectarizar” a boca da mulher-espectro (BJL p. 6), sustentando ainda os binômios patriarcais atividade-masculino e passividade-feminino. Afinal, as frutas são passíveis de deglutição pelos enunciadores homens.

Isso se torna nítido na fala da mulher que oferece seu corpo ao amante, em *Silva*: “gostas mais de fruta? / Aqui tens meus lábios, aqui tens cerejas” (CESi p. 32) – cerejas são mencionadas também em outras obras, com (FAL p. 145; LGF p. 214) ou sem (AMDT p. 28; BJL p. 59; CEDC p. 69; CESa p. 30; VCC p. 119) a especificação “cor de [cereja]”. Fogaça agrega lubricidade ao seu satírico frade da mesma forma:

Ao sentir, cioso e bruto,
Duma criança o beijo inconsciente,
Mordia os lábios gloriosamente,
Como um gaiato que apetece um fruto (FAV p. 67).

Paira também uma sugestão ambígua dos versos seguintes de Feijó: o arbusto tratar-se-ia da furtividade do namoro, praticado às escondidas, ou de uma muito ousada alusão sexual?

Os beijos namorados
São como certos frutos do Equador:
– Devem ser nos arbustos apanhados
Para terem sabor... (FAI p. 43)

A proeminência da figura pública de Feijó leva a sustentar a primeira leitura, mas a segunda permanece possível. Observe-se por último o verbo utilizado por Alberto Osório de Castro: “os teus lábios de lacre / eram um fruto a arder em mosto” (CAOE p. 93). Ardência, sensação tão cara à lírica portuguesa desde o Renascimento. Portanto, a alusão a frutas especificamente nessa parte do corpo feminino – corpo esse, como vimos⁷⁴, predominantemente associado às flores – carrega um teor erótico ainda que suavizado. Pode-se inferi-lo nas menções vagas a outras frutas. À parte a favorita segundo sua quantidade no *corpus*, a romã (CEDC p. 52; FAI p. 15; FAL p. 99; GAM p. 90; GMSC p. 46, 73; JGM p. 173; LGC p. 19; NAD p. 340; NAS p. 91), incluem-se no clichê também os morangos (CAOE p. 66; NAS p. 104) e frutas anônimas (GMSC p. 58; GMST p. 24), além de ocasionais medronhos (CEI p. 27), uma amora (FAI p. 63) em contexto rural e um “pimentão” (BFV p. 64)⁷⁵.

⁷⁴ *Supra* I.4.1.

⁷⁵ Em 1871, o dicionário de Fr. Domingos Vieira (1871, v. 4, p. 804) atesta o vocábulo “Pimentão” como se referindo a uma “espécie de pimenta grande, vermelha”. “Pimento” reporta então a “pimenta”, sem esclarecer se valeria para pimentões amarelos ou verdes. Hoje, utiliza-se em Portugal o termo “pimento” para denominar aquilo

4.7 BRAÇOS, MÃOS E DEDOS

Os braços da amada, em Feijó, são “grinaldas e festões, doricamente” (FAB p. 276), aliando às metáforas um ideário clássico de beleza. Já os de Gláucia, musa de Henrique de Vasconcelos, enunciam a própria caracterização:

Nós nunca apertamos
Senão o seu corpo.
Somos altivos como os altos ramos,
Jamais abaixados a abraçar um corpo (VHH, p. XXVII).

Por extensão, Gláucia inteira seria uma árvore. Essa autodescrição dos braços prioriza a altura metafórica de Gláucia – os ramos são elevados, não se abaixam para o contato com inferiores. Nobre, ao seu turno, metaforiza os ramos da árvore sem folhas como os braços de uma freira rezando (NAP p. 137), associação que depende da direção ascensional em que se desenvolvem os galhos corresponder à direção à qual os braços apontam na oração.

Um par de mãos “mãos implorantes, cor de barro cozido, / [que] parecem flores pisadas” (CESi p. 102) ressalta na comparação floral uma projeção da situação social da pedinte à beira-estrada, ou seja, as mãos são metonímia para a moça como um todo. A preferência pelo hipônimo, nesse caso, sugere uma ausência de flores poéticas próprias para a representação idealizada da pele não-branca – trata-se de um poema sem forma fixa e heterométrico, além de oriundo de um autor lexicalmente rico. O adjetivo óptico das “Bentas mãos [...] diáfanas, mimosas, como abrilinas flores” (CEH p. 38), por significar a translucidez, pode tanto implicar em mãos muito magras quanto mãos brancas como a luz (estamos, portanto, no plano conhecido da representação feminina europeia oitocentista); a comparação com as flores num mês de profunda vitalidade⁷⁶ remonta à esperança acalentada pelo gesto religioso praticado pelas mãos.

No mais, o clichê é empregado na acepção cromática, com uma preferência indubitável pelos lírios/açucenas, acentuando, outra vez, a cor branca, de teor variavelmente mórbido. Exemplificam-no as mãos-açucenas luarentas de Feijó (FAI p. 25, 82) ou as “mãos magrinhas, desmaiadas, / como lírios convalescentes” (CESi p. 13). Ainda no último poema (intitulado “Mãos”), um acúmulo descritivo digno de destaque encontra-se em “o vosso gesto é como um

que no Brasil se denomina “pimentão”. Com isso, saliento que o termo empregado por Bastos não configura um léxico dialetal brasileiro, apesar de o autor sê-lo.

⁷⁶ *Supra* I.3.1.

balouçar de palma, / pálidas mãos que sois como lírios doentes” (CESi p. 13); à brandura do movimento das folhas da palmeira ao vento, árvore exótica em relação a Portugal, Castro equipara o gosto finissecular por donzelas adoentadas, reforçando novamente sua posição axial de um ponto de vista estilístico-histórico e a tendência na primeira metade de sua carreira artística a um cosmopolitismo literário.

Leia-se também a exclamação de Sagramor em vista das mãos de Cecília – “Que delícia de mãos! Que maviosos gelos! / Parecem duas flor’s que caíssem da lua!” (CESa p. 18)”, as quais, mesmo não nomeando as flores, se referem ao branco, como os “gelos” e a lua supõem. Da mesma forma, sem afirmar a cor, está implícito o branco quando Leal fala em mãos de lis (LGF p. 229). As mãos “assetinadas como as folhas das begônias” (VHF p. 35) não especificam cor, configurando o caso mais duvidoso, porquanto se tratam de uma figura feminina negativa, abrindo possibilidade de se referir a cores menos castiças como o vermelho, por exemplo.

Vale mencionar Salomé:

No entanto Salomé, divinamente bela,
Pelas grades estende as mãos prateadas,
Que os leões cheiram, em lânguidos delírios,
Julgando que são lírios... (CESO p. 17)

Os lírios servem a múltiplas funções no excerto: reforçam a cor das mãos “prateadas”; alimentam a ambientação entorpecida não apenas dos leões mas da própria Salomé, que languidamente passeia pelas opulentas demonstrações de riqueza em estrofes repletas de reticências; sugerem, ainda, uma irônica inocência à figura que, em breve, ordenará a decapitação de um santo. Tal comparação alucinatória das mãos aos lírios será reforçada, adiante, no fato da princesa carregar em cada mão uma açucena (CESO p. 25), dado observado por Paula Morão (2001) em outras representações de manifestações artísticas finisseculares diversas na Europa acerca da mesma personagem bíblica. Também Brandão concede à sua figura espectral alabastrina que redublique a cor branca do corpo pela ostentação de uma açucena na mão (BJJ p. 36).

O elo mulher-natureza atinge as dimensões do mítico, porém, quando o eu-lírico de um poema afirma que beijará as mãos da sua “flor rara e bela como uma orquídea” e “nelas nascerão as peônias” (VHH, p. LI-LII); nesse momento, não se trata de uma mulher carregando flores, ou de uma comparação com a respectiva partícula comparativa, mas de flores que nascem das mãos femininas. Dentro das regras do poema, brotam peônias das mãos.

Mesmo os dedos individualmente são passíveis dessa idealização floral. Henrique de Vasconcelos iguala os dedos aos jasmims em “Os vossos dedos, magros jasmims” (VHH, p. LXIII), verso imediatamente seguinte a outro em que comparara os lábios da mulher também ao jasmim. Isso denuncia a relativa desimportância das espécies florais para a criação poética – uma mesma flor pode ser empregada em duas partes distintas do corpo da mulher. Enxerga-se a pertinência do conceito de fitofobia, de Nascimento (2021), ao lado do recurso ao clichê. Observe-se ainda a redundância em “floridos como jasmims”. Ora, se o jasmim é entendido como a flor do jasmimeiro, dizer “florido como jasmims” possui o mesmo sentido de “florido como flores”; se o jasmim é o jasmineiro independente da etapa do ciclo vital (com ou sem flores), a expressão só faz sentido em assumindo a florescência, portanto, também implica em “florido como flores”. Pode-se interpretar essa redundância, então, como uma evidência do quanto o tema floral é um tópico poético oitocentista: ele se permite à repetição inconsequente, alimentada por traços estilísticos de Vasconcelos, segundo Pereira (1975, p. 439), os “duvidosos [...] efeitos tentados pela repetição, no mesmo verso, de uma palavra ou [...] de uma raiz vocabular”.

Um uso comparativo voltado, por sua vez, para fins de repetição sonora (e não lexical) se encontra na quadra de Feijó:

[Teus cinco dedos] são como finos, filiformes fusos,
 Rubros como cinábricos medronhos,
 E finam-se a fiar fios confusos
 Na verde maçaroca dos meus sonhos! (FAB p. 273)

As repetidas fricativas, o rótico tepe e as vogais [i] compõem, com efeito, uma “verde maçaroca”, de que os medronhos apenas participam enquanto reforço cromático, num verso redundante que inclui dois outros adjetivos relacionados à mesma cor vermelha do fruto. Claro está, a redundância se ratifica pelo interesse sonoro evidente nessa quadra das *Bailatas*.

A mulher Civatrí, no poema exotista de Leal, possui “dedos de lírio” (LGF p. 381), o que parece sobretudo acentuar um aspecto puro (e pouco exótico) na caracterização da moça; o mesmo autor se referiria a “dedos cor de lírios” em outra obra (LGM p. 182), e também Castro metaforiza os dedos de Cecília pela mesma flor (CESa p. 16).

O grau de detalhe exigido pela atenção aos dedos explica a razão de boa parte dos exemplos serem provenientes de um autor tão detalhista nas descrições quanto Eugénio de Castro (e, secundamente, Henrique de Vasconcelos, a quem se pode considerar seu discípulo).

Mesmo as unhas são comparadas a amêndoas na ponta de dedos que são *digitális* (CEH p. 37), e aqui pende-se para o acúmulo, mas, em outra passagem, ao se observar a bordadeira, constata o eu-lírico que “os seus dedos de flores / revelam claramente um mister delicado” (CESQ p. 57). Os dedos são delicados como as flores (lembre-se dos pares paradigmáticos flor-frágil árvore-rígida) e, de certa maneira, também o olhar do enunciador o é delicado, por prestar atenção num detalhe tão pequeno quanto os dedos, ou as flores, ou à mulher em si. Por ora, note-se ainda a ousada metáfora em “os teus dedos são espargos [aspargos]” (CESi p. 4), uma escolha vegetal feita unicamente por Castro, nessa passagem, em todo o *corpus*, revelando o gosto por vocabulário inovador e contrastando com a rima seguinte em “amargos”.

4.8 OUTRAS PARTES DO CORPO FEMININO

De passagem, emergem no *corpus* representações florais do pescoço da mulher, seja pela “olência de begônia” (FAB p. 273) ou pelo contrassenso “do lírio a rígida firmeza” (LGC p. 118) no qual, considerando o contexto do poema, não identifico uma ironia. Em duas ocorrências, especifica-se a parte da planta a que se refere, estabelecendo uma correspondência estrutural em maior detalhe entre o corpo da mulher e o da planta, seja com o caule (VCC p. 141), seja com um “cáliz” em rima com “*digitális*” (CEH p. 37). Em Castro, colhe-se também um exemplo de “ombros de lírio” (CESi p. 114).

Um “peito sempre em flor” (CEO p. 44) é uma forma simples de empregar o adjunto “em flor” para conferir-lhe juventude eterna. Contudo, o indisfarçado interesse de vários sujeitos líricos novistas pelos seios femininos conduz a representações mais significativas no vocabulário floral.

Novamente, um procedimento comum é a menção a flores brancas. Compara-se às flores brancas em “seio mais branco do que o nenufar” (FAV p. 102), ou em “branco como as rosas” (CDJJ p. 52), ou no exemplo de Vasconcelos:

Eu fui abençoar o vosso peito,
E ele ficou como a gardênia,
Branca e perfumada gardênia,
E largo quanto d’antes era estreito (VHH, p. XXIX).

Outra vez, contudo, o lírio tem presença ostensiva. Quando Pascoais descreve a moça “tendo a lua no peito, um branco lírio aberto” (PTT p. 262) a cor branca implica tanto a cor da pele da mulher quanto a luz do luar, e alimenta a pressuposição de que as referências às flores,

nesse campo, dirijam-se apenas às variantes brancas. É o que se confirma em Castro, nos “seios de luar” que também são chamados “seios líriais” (CESO p. 104-105).

Assim, as cortesãs têm “peito de cecém” (GAM p. 89) ou o peito é “jardim de lírios” (CEDC p. 52). Registrem-se também comparações ao jasmim (LGF p. 366), com destaque à construção acumulativa de Castro: “moça, mal começou seu peito a arredondar-se / como onda de jasmims e delicadas rosas” (CESQ p. 58). Flores servem igualmente como termo de comparação ao perfume dos seios, incluindo, além do jasmim (FAT p. 441), o rosmaninho (GMSC p. 55; GSM SM p. 23, 25).

O clichê ganha contornos progressivamente mais eróticos quando mobiliza frutas. Mesmo Nobre, autor de uma poética apagada sexualmente, exemplifica essa ótica na seguinte quadra de seu “Perfil de Miss”:

Morangos e cerejas de veludo
 Nos seios põe – cestinhas virginais...
 Quisera devorá-los: seio e tudo,
 Com os meus dentes sólidos, iguais! (NAP p. 54)

A rigor, os seios são comparados apenas às “cestinhas virginais”, encerradas por reticências duplamente significativas face ao gesto pouco virginal que lhes sucede, mas as referências a frutos pequenos e avermelhados não passam despercebidas. São especificações aos bicos dos seios. Deglutir tais frutos é uma forma de consumo sexual agressivo, como já observado⁷⁷. Esse imaginário erótico agressivo propugnado por autores e enunciadores masculinos pode ser encarado como um pano de fundo sob todas as demais manifestações desse clichê, mesmo em construções simples como “do seio os redondos frutos” (CEI p. 71). Os seios que são “pêssegos verdes mas não amargos” (CESi p. 4) ou “saboroso melão partido ao meio” (FAB p. 273) e o jardineiro que morde frutos correspondendo ao amante em ato sexual com a amada (CESi p. 82) expõem a fruição dessa parte do corpo da mulher por um sentido acessível apenas através da boca, um cunho de entrega passiva epitomizado nos versos da enunciadora feminina: “a framboesa que cada um [dos meus seios] tem no meio... / Que sobremesa para um Deus, o meu divino seio!” (CESi p. 113). Destaque-se ainda a opção de Bastos pelos limões:

Doce lhe arfava o seio como [com?] a aragem
 E moviam-lhe as pomas, de vagar,
 Como limões maduros, ao luar,
 Entre os verdes da múrmura ramagem (BFV p. 17).

⁷⁷ *Supra* I.4.1.

Trata-se de uma escolha com antecedente notável: a descrição dos limões da Ilha dos Amores n’*Os Lusíadas*, “os fermosos limões, ali cheirando, / estão virgíneas tetas imitando” (Camões, 2010, p. 357, IX.56), diferindo axialmente pelo fato de Bastos colocar em primeiro plano a representação dos seios e Camões, a dos frutos.

As pernas visíveis sobre a meia negra são “dois lírios cor de neve em dois vasos de ônix” (FAB p. 296), reunindo novamente flores e pedraria rara. Feijó também idealiza “pés formosos e tenros como azaleias” os quais “lembravam duas flores de magnólia” (FAB p. 284), mais uma sobreposição convencional de clichês.

4.9 PUREZA

As figuras observadas nesta seção apresentam uma tensão principal entre dois polos. A um lado, a valorização erótica do corpo calcada em metáforas digestivas e eufemismos; a outro, uma valorização discursivamente explícita da pureza e de noções correlatas. Esse trinômio mulher-flores-pureza oferece considerável leva de exemplos de “um imaginário que não sabe bem o que fazer com as encarnações do feminino positivo”, como avaliava Morão (2011, p. 241) quanto aos meados da década de 1870. Uma das respostas (padronizadas) a essa dificuldade é a inserção de clichês associando a pureza (ou a inocência ou a virgindade ou qualquer outro correlato segundo a burguesia europeia oitocentista) às flores e às mulheres.

Desde a Idade Média, o lírio simboliza a pureza e a castidade; a rosa, o aspecto passional da experiência religiosa (Seaton, 1989, p. 686). Essa distinção não se afigura aplicável ao contexto português finissecular, talvez por outra associação destacada pela autora, o elo iconográfico entre o culto mariano e as rosas (Seaton, 1989, p. 686-687). A transitividade entre ambas essas flores é observada na moça de Pascoais, que é:

A Perfeição, o Lírio, a Virgindade;
A mística Donzela fabulosa;
Quimérica Rosa,
Flor sobrenatural da minha soledade (PTT p. 244).

Destaque-se a presença de maiúsculas alegorizantes, revelando o quão explícitas são essas associações entre seus praticantes. Igualmente claros são D. João de Castro e Leal, mesmo

não se referindo a mulheres: “Não sai um lírio dum monturo? / Não sai o virgem do não-virgem?” (CDJJ p. 20); “– Quem fez a pomba, cor / do lírio virginal?” (LGC p. 200).

A interlocutora do poema “Virgindade”, de Dantas, além de tem flores no peito, especificados adiante como “lírios d’oiro” (DJN p. 61-62). Outro pequeno excerto indicador do quão convencional é esse clichê se mostra em Cesário: “Dizem que tu és pura como um lírio” (VCC p. 61). Atribuindo-o a um discurso socialmente partilhado – a uma inteligência anônima, diria Gourmont (1899, p. 283) – o poeta revela o seu aspecto coletivo, não-original.

Convida-se a amada para viverem “sós / como os cândidos lírios virginais” (JGM p. 114), explicitando a cor branca, outro signo da pureza no contexto em causa. Assim, a moça, duplamente branca/casta, é a “branca açucena da aldeia, / e tinha a alma da cor dos novelos” (BJL p. 45) ou a “alma ingênua do lírio” (FAV p. 52). A noiva se move “eteral, modesta, / com açucenas na coroa honesta, / espiritual como a Visão do Dante!” (BJL p. 4), em uma castidade infantil assegurada pela referência intertextual à musa protetora da *Comédia*.

O mesmo Brandão comparará outra noiva às rosas, contudo, assegurando a equivalência simbólica entre rosa e lírio: “tu foste no mundo entre as noivas e as rosas / a mais espiritual, a melhor e a mais bela!” (BJJ p. 44). Noivas, rosas, o espiritual e o belo são todos um mesmo agregado semântico. Além de pureza (BJS p. 43; NAP p. 11), a rosa confere aos seus destinatários poéticos a “graça inocente” (BJS p. 28) e o “bem” (CAA p. 170), sem esquecer o diferenciador de classe transparente nos versos de Cesário, nos quais a proprietária da terra, apenas, pode receber o comparativo floral, não as tricanas:

Unicamente, a minha doce irmã,
Como uma tênue e imaculada rosa,
Dava a nota galante e melindrosa
Na trabalhadeira rústica, aldeã (VCC p. 140).

Além disso, a adjetivação (galante, melindrosa) não deixa dúvida dos vários sentidos atribuídos à rosa. Essa posição pode ser ocupada ainda por outras flores brancas, como o jasmim (NAP p. 10), a camélia (LJF p. 23, 28; OAP p. 35) ou o nenúfar (FAV p. 121), particularmente evidente na referência monótona à “branca irmã dos brancos nenufares” (FAV p. 168). Da mesma forma, flores anônimas são receptáculo desse sentido, acentuando o valor uniforme da categoria “flor” a todos os seus integrantes, mas, note-se, o termo genérico “planta” também concorre (árvores também seriam puras, portanto?). Assim, ao clamor “ó inocente como são as plantas” (BJS p. 25), Brandão sucede o seguinte símile à mulher magoada:

Alaste para o céu a tua mágoa imensa!
 Tal uma flor entre os silvedos, melindrosa,
 Nos córregos da aldeia, ao poente espiritual,
 Ergue ao céu todo azul a vista piedosa,
 Entre as plantas hostis, sem lhe fazerem mal... (BJS p. 93)

Na mesma toada encontram-se epítetos como a “santa flor materna” (LGF p. 63) ou a “bondade em flor” (GAV p. 122), ou ornamentos como a “flor da virgindade” (PTT p. 253). O mesmo clichê, associado imagetivamente à noção cristã de nódoa moral (Frye, 2022), emerge em versos confusos de Leal:

Diz se a urna de ouro e de cristal partida,
 Atirada ao bordel, mulher prostituída,
 Pode ainda conter, em lágrimas perlada,
 A delicada flor, virgínea, aveludada,
 Virginal como o amor num jovem coração...
 A flor que nos condói, a santa flor perdão? (LGF p. 20)

O grandiloquente cede lugar ao sintaticamente estranho. Em meio a metáforas e comparações entrelaçadas, resta a associação entre a flor, um aspecto “virginal” e a mulher. A ênfase na pureza ganha contornos reforçados quando D. João de Castro alude a “uma mulher que é uma Santa, / pois sua vida pura é mesmo a vida de uma planta” (CDJM p. 12). A rima é pouco forçada: as alusões religiosas no período, continuando a tradição medieval apontada por Seaton (1989, p. 686-687), reiteram o lugar compartilhado entre mulheres puras e a religiosidade cristã, sobretudo na figura cimeira de Maria. É a ela que alude Vasconcelos pelo título de “Rosa // Mística e branca dos Noivados com Jesus” (VHH, p. LIV-LV), retomando uma ambivalência amplamente cultivada pela mística e pela alquimia medieval, a posição simultânea de Maria enquanto mãe e enquanto esposa (poder-se-ia acrescentar irmã). Todavia, a Rosa Mística – como, além de Vasconcelos, apenas Nobre se lhe refere (NAP p. 93) – possui espaço reduzido na lírica finissecular; mais frequentemente, a Mãe de Deus é representada a partir de lírios.

A Virgem ocupa importante posição no poemeto dramático *Jesus de Nazareth*, pertencente à obra imatura de Eugénio de Castro e, como tal, é previsível que se lhe associem alguns clichês especialmente motivados pela tradição iconográfica da personagem sacra. Além de uma “grinalda pequenina / de lírios em botão” (CEJ p. XII), uma representação mais ousada: “e na cinta, – um prodígio d’escultura! – / a graça virginal duma açucena” (CEJ p. XII). Ora, a referência ao escultural, no contexto do oitocentos, repleto de nus femininos esculpidos, acentua

uma representação corpórea, habilmente disfarçada pelo poeta em descrição de vestimenta e, independentemente, a “graça virginal duma açucena” mostra um esforço por neutralizar qualquer relevo erótico. Maria Imaculada, portanto, leva lírios (presumivelmente brancos) na cabeça e na cintura. Em uma mesma passagem mencionando rosas, estas dividem espaço com os lírios: quando da anunciação, “cada lírio de neve emurcheceu; / penderam tristemente as brancas rosas” (CEJ p. XIV), uma mitificação da personagem a partir da forma como toda a natureza reage ao seu destino, similarmente observada já em referências a Cristo⁷⁸, e outro reforço à cor branca enquanto sinônimo de pureza. Seja apontado que Maria não aparece apenas no representante mais previsível da obra castriana, mas também nos mais imprevisíveis. Mesmo em meio ao catálogo de mulheres lúbricas que é *Silva* fala-se em “Maria, a pura como um lírio d’altar” (CESi p. 74) e, nos *Oaristos*, na “lilial Virgem Maria” (CEO p. 47). Pode ser também uma referência dúbia a Maria (ou à impassível Eleita) o poema XIII, o qual alterna versos de Castro com excertos da oração do Pai-Nosso, do qual interessa a última estrofe:

Doce Refúgio, doce Inspiradora,
O meu trigueiro e místico cíclamen,
Unge-me com teu negro Olhar, agora
E na hora da minha morte. Amém (CEO p. 67).

“Místico cíclamen” (pode-se grafar ciclamên atualmente) evoca a Rosa Mística, mas, parodicamente, Castro lhe aplica um hipérbato e alterna a comum rosa pelo vocabulário ostensivo que é comum à sua obra, sobretudo aos *Oaristos*. A tempo: Castro é o único a registrar esse nome vegetal (duas vezes em *Oaristos* e uma em *Horas*). Referências menos ostensivas à Virgem são mobilizadas também na “Virgem Cristã, a Mística Açucena / que sobre o globo ostenta o seu perfil judeu?” (FAI p. 14) ou no céu em torno a Nossa Senhora onde, segundo Brandão⁷⁹, “tudo são flores” (BJS p. 11).

Madalena também marca presença floral no poema de Castro lançando mão de sua simplicidade, enquanto ser humano, face ao sagrado: “alevantando as pálpebras molhadas, / começou a tremer como a açucena / que desfalece ao beijo das nortadas” (CEJ p. XXVI). A riqueza nessa comparação está no jogo entre um elemento tátil (a açucena) e o elemento aéreo intangível. Reitera-se sua pequenez em relação a um transcendente, sua limitação de corpo em

⁷⁸ I.1.2.

⁷⁹ Tendo acentuado várias vezes ao longo deste trabalho o volume de flores mencionadas por Brandão, é de se sugerir a hipótese de que essa presença ostensiva dialoga com o profundo marianismo de sua obra poética, atrelando, então, um imaginário religioso intenso em Portugal com uma literatura de fácil vendagem.

relação à presença ambígua do espírito, que ao mesmo tempo vivifica a alma atormentada pelo pecado e fá-la desfalecer. Essa passagem complementa outra, mais extensa:

JESUS

A branca flor pequenina
Que ao prepassar [sic.] do tufão
Toda se dobra e s'inclina,
Até que roça no chão,
Revive, se acaso o sol
Que é generoso e clemente,
Lhe manda um raio tremente
Da mesma cor do arrebol (CEJ p. XXIII-XXIV).

A ausência de partícula comparativa trai a alcunha de *símile* a esse excerto. Revela, por outro lado, o desenvolvimento no autor de um processo tipicamente simbolista de apagar os nexos lógicos, atrelado ainda ao tom de parábola que tanto marca a personagem. Como uma flor é Madalena: frágil ante o pecado e ante a presença do divino, esta última é capaz também de, como um sol, revigorar-lhe. Menos regenerador é o “lírio poluído, branca flor inútil” que é a Madalena de Pessanha (PCC p. 64), realizando uma gradação de flor específica e conspurcada, no primeiro hemistíquio, a flor genérica e sem valia, no segundo. Se a flor é “inútil” por excelência, um luxo *per se*, portanto um pleonismo, a mulher metaforizada em “branca flor inútil” sofre um desdém redobrado, paralelo, dir-se-ia, ao rebaixamento imposto a Madalena por Simão na narrativa bíblica.

Além da Virgem e Maria Madalena, Marta é uma “alva açucena” (LGC p. 36) e, fora das personagens bíblicas, Santa Íria “foi levada na corrente, / como um lírio a boiar sob a Lua demente...” (BJL p. 53), reiterando a predileção marcante pelos lírios como índices de pureza.

Mulheres qualificadas como santas recebem também caracterização floral. No poema dedicado à irmã na abertura d’*A mulher de luto*, de Gomes Leal, ela é “Bíblia, ideal encarnado em rosas, / estátua do Pudor trazendo um lírio ao peito” (LGM p. V); em Gil, a moça é “macerada como as santas, / esbelta e leve como um lírio aberto” (GAV p. 28). Os fantásticos espectros femininos são “visões – flores ideais de Santas ciliciadas” (BJL p. 39) e, enfim, o floral atrelado à mulher pode implicar um mergulho na religiosidade cristã:

E a tua voz, água translúcida entre flores,
Vem-me falar de Deus e falar-me de amores.

A minha alma, a imergir nas águas religiosas,
Era um jardim de inverno, e inunda-se de rosas... (BJJ p. 45)

Menos encomiástica é a visão de Cesário sobre a mulher que foi ao convento. Esta torna-se “triste e só como um cipreste, / e como a campa jazes fria e muda” (VCC p. 59), dupla afirmação da “morte” anímica da mulher, tanto pela comparação com o túmulo quanto com a árvore funerária favorita da Europa. O poeta revela o (ou um dos) avesso(s) da medalha da castidade feminina: a mulher votada ao convento tem sacrificadas a vida afetiva e social.

4.10 AMOR

Se as flores significam a satisfação⁸⁰, o corpo da mulher⁸¹, se compõe a vestimenta das noivas⁸², se são alegóricas⁸³ e indicam a castidade⁸⁴ em um contexto no qual o matrimônio é tanto uma relação supostamente amorosa quanto regida por um estrito tabu de virgindade da mulher, é compreensível que o discurso em torno do amor seja acompanhado de flores em manifestações diversas.

Primeiramente, sejam apontados os usos alegóricos propriamente ditos. Acumulando noções abstratas a um modo bastante romântico, Nobre considera o amor “árvore do bem” (NAP p. 116); apesar da mistura entre ideias díspares, a visão do amor enquanto árvore sugere um amor construído e solidificado com o tempo, o que opor-se-ia aos amores-flores predominantes no *corpus* que, pareados a flores, apontariam para uma visão mais efêmera e/ou acessória. Contudo, esse sentido de efemeridade não se explicita; os sentidos gerais de satisfação e brotar autônomo dominam. É sob esse pano de fundo que se pode interpretar o porquê de desejo, amor e inspiração serem “três verbenas que têm a raiz no coração” (FAV p. 94) e, de modo igualmente simplista, o amor é como lilás aberto no peito (FAL p. 134), ou seiva que faz florir nas vidas (CDJJ p. 63). É sintomático o refrão das *Flores* de Duro: “Diversas flores, de diversas cores: / Qual é de vós,izei, os meus amores?” (DJFl p. 9).

Em Lacerda, o Desejo é a mais bela flor do Amor, e o Amor, a da Vida (LJF p. 90); esse amor cresce “como na lama / nasce e cresce uma flor” (LJF p. 95) no poema homônimo de *Flor de Pântano*, acusando a ideia do amor enquanto um fenômeno de brotação espontânea. Para Conceição, o amor é “entre os espinhos flor” (CAA p. 10), um lugar-comum do sentimento

⁸⁰ *Supra* I.1.1.

⁸¹ *Supra* I.4.1.

⁸² *Supra* I.4.3.

⁸³ *Supra* I.1.4.

⁸⁴ *Supra* I.4.9.

amoroso enquanto origem de prazeres (flor) e dissabores (espinhos) também aproveitado por Antero:

A flor rubra e olorosa da paixão
Abre lânguida ao raio matutino,
Mas seu profundo cálix purpurino
Só ressuma veneno e podridão (QAS p. 35).

O uso alegórico-floral do amor em Antero acentua uma componente negativa. Esse sentimento enganosamente belo – essa flor “rubra” e “olorosa” de “cálix purpurino” – envenena ou, em outro poema, é “flor com sangue regada” (QAO p. 23), isto é, se alimenta monstruosamente da vida humana. Não está longe o amor que é “lírio d’ouro que nasceu / sobre a dor; [...] porque a dor é um terreno / dos melhores...” de Dantas (DJN p. 101). No entanto, Antero e Dantas são vozes isolada nesse sentido; à parte a concessiva de Fogaça – “embora nasçam abrolhos / do nosso amor em botão” (FAV p. 111) – a maioria dos lugares-comuns finisseculares envolvendo flores e amor preza sentidos positivos. Afinal, como diz Castro,

Bem mais duro espinho,
Desgraça muito maior
Seria a morte do amor
Que nos enflora o caminho... (CEDC p. 32)

É essa valoração positiva constelando amor e flores que se percebe na obra de Júlio Brandão, em larguíssima escala, constituindo porventura o lugar-comum mais glosado dos três volumes poéticos seus pertencentes ao *corpus*. O autor portuense recorre constantemente a flores quando versa sobre o amor o que, ao meu ver, pode ser um dos pilares fundamentais para se compreender o “quixotismo sentimental” (Pereira, 1998, p. 919) neorromântico em sua propensão aos “tropismos de banalização semântica, de estereotipização retórico-estilística e de previsibilidade pragmática” (Pereira, 1998, p. 923)⁸⁵. Poder-se-ia ler como chave estilística sua:

Ninguém vai procurar rosas no polo, é certo,
Mas onde o amor passou sempre as pode encontrar:
Há lírios nos areais, há fontes no deserto,
E vê-los-ei florir porque ainda posso amar! (BJJ p. 106)

⁸⁵ Acentue-se ainda que, em seu posterior estudo sobre o neorromantismo, Pereira (1999) reinsere as três obras de Brandão elencadas na *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Em um autor da envergadura estruturalista de Pereira, esse gesto é revelador do quão expressiva é essa corrente na formação do poeta portuense.

Assim, suas “Visões-do-Amor” são “um bando / de açucenas, que vai fugindo e vai cantando” (BJL p. 56); açucenas insólitas, pois têm poderes de pássaros, como o voo e a articulação de sons, o que leva a questionar por que razão, em princípio, mencionam-se açucenas, se não como uma figura fácil e repetida fartamente entre seus contemporâneos. Nessa senda, o Amor é “lagoa florida” (BJS p. 38), amores têm “aromas ervados” (BJS p. 69) e, na moça malograda no namoro, “o amor nasceu-te – lírios e rosas / que desfolharam sobre pauis...” (BJS p. 75). Mesmo em contexto marítimo, pouco afeito a uma imagética terrestre, Brandão insere flores – “Mas se a Lua nos traz recordações de amores, [...] os monstros verdes lá se vão dos escarcéus, / que a Lua no alto mar tudo enche de flores!” (BJL p. 11) – e, simbolicamente, caem rosas do céu sobre os amantes “como no amor de alguma lenda antiga, / de algum príncipe loiro, que morreu...” (BJL p. 31), lembrando a observação de Seaton (1989, p. 684) segundo a qual a mitologia clássica tende a fazer brotarem flores a partir da morte das entidades humanas ou sobre-humanas, um motivo adaptado pelo poeta aos “ritmos de romanceiro e cancionero” (Pereira, 1996, p. 392) como frequentemente o é a de sua poesia.

Ao rogo genesíaco “que no meu jardim abram cravos, / e no meu coração amores!” (BJS p. 47), sucede outro, similar, desta vez substituindo os cravos pelos lírios:

Ó lírios alvos deste afeto [...]

Crescei, viçai nas almas claras,
Moitas do céu, todas em flor!
Vós sois mais férteis que as searas,
A vossa semente é o Amor (BJS p. 46).

Ambos os casos se referem ao amor materno, o que torna indistinta a escolha das flores. De modo geral, a pureza do lírio não encontra paralelo no cravo, cujo tom avermelhado geralmente se acentua, demonstrando outra vez a lassidão semântica entre as flores. O amor ainda coroa os amantes de grinaldas de rosas e açucenas (BJJ p. 7), rosas e mirtos (BJS p. 29) ou mirtos apenas (BJJ p. 43).

O amor enche o caminho do noivo de rosas (BJS p. 19); a imagem da noiva esbatida entre mulher e Nossa Senhora sugere certa motivação para o clichê na escolha das rosas, ainda que, como visto⁸⁶, no contexto em causa predominem associações da Virgem aos lírios. Em uma passagem surpreendentemente pragmática do ponto de vista burguês, a noiva afirma que

⁸⁶ *Supra* I.4.9.

“há de voltar o meu noivo, com flores, / muito dinheiro, e com muita alegria!” (BJL p. 68), a qual dispensa maiores comentários.

Essas convenções se repetem de maneira mais esparsa entre parcela considerável das obras que compõem o *corpus*. O amor brota (FAL p. 83) espontaneamente “no mês de Maio [...] não como flor, mas como raio...” (FAT p. 430) atrelando ao clichê a noção da velocidade desse sentimento que “num só olhar pode enflorar-se!” (FAV p. 117); pode-se substituir a velocidade pela quantidade como o faz Almeida em “brotam a flux lucitremes flores: / – Nelas, meu astro! nosso amor diviso” (AMDT p. 215). O desejo brota também no coração dos amantes de longa data, em cuja despedida lê-se:

E agora adeus... mais um beijo,
Que seja a última flor,
Em que nos brota o desejo
No tronco dum velho amor (GMSC p. 84).

A concepção amorosa aproxima-se, neste excerto de Gaio, ao Nobre segundo o qual o amor é árvore: seu crescimento exige tempo e, compensatoriamente, estabelece-se com rigidez, permitindo a renovação do desejo-flores. Já o amor ágape do santo, “trigo d’amor”, não se mede pela solidez de seu resultado, mas por medrar “em terra dura” (GMSM p. 82), isto é, em condições adversas – num período marcado por visões negativas da existência como um todo – demarcando a opção por uma espécie vegetal cara à tradição cristã.

Assim como as flores, o amor exige manutenção; pelo menos assim o pensa Leal:

E, contudo, o amor só dura
Entre as lágrimas da mágoa,
– Como uma violeta escura
Que se morre à mingua de água! (LGC p. 160)

A rigor, o excerto não o esclarece, mas o fá-lo contexto: a sobrevivência do amor depende da dor, figurada em elemento aquoso (as lágrimas). Também Feijó argumenta em favor da necessidade de algum alimento à flor, como a luz da beleza da amada (FAL p. 17-18). Opinião contrária sustenta Gaio, para quem o amor “é como em terra fecundante a flor, / viceja e medra, embora se não trate” (GAM p. 91). Sobre os três paira o entendimento do amor ser um fenômeno espontâneo, ainda que não exatamente autônomo.

A imobilidade das flores é o ponto de apoio para a comparação do eu-lírico castriano, que queria amar as mulheres

Como o rio as flor's da margem debruçadas:
 Vê-las, beijá-las, abraçá-las,
 Perfumar-me nas suas bocas perfumadas
 Dum perfume sem par,
 Prendendo-as sem me prender,
 E abalando, como o rio para o mar,
 Pra nunca mais as ver... (CESi p. 74)

Menos motivadas são as expressões de teor exclamativo de Alberto Osório:

Canas do amor, canas,
 Canas do amor!
 Canavial está frolido,
 Rosas do amor! (CAOE p. 79)⁸⁷

Como não raras vezes faz de forma assistemática ao longo de sua obra, Castro também trabalha com essa convenção de forma inusitada. Trata-se do poema “O elmo”, o qual abre pela descrição de um campo onde outrora ocorreu um sangrento conflito militar mas, no momento da enunciação, trata-se de um prado verdejante e pacífico. O eu-lírico revela um elmo, então, a cujo abrigo viça uma flor. A seguir narra-se como a peça de armadura terminou ali: seu usuário foi ferido mortalmente e, lá prostrado, “o elmo ouviu então do moço moribundo / o último pensamento”, uma lembrança da mulher amada, levando o eu-lírico à conclusão exposta nos versos de encerramento:

De quanto palpitou no elmo refulgente
 Só não morreu o amor,
 Que simples, virginal, balsâmico e inocente,
 Revive nesta flor! (CESQ p. 48)

Outra manifestação recorrente desse lugar-comum representa as vides ou heras as quais, em sua maneira peculiar de estabelecer o habitat pelo espraiamento sobre superfícies verticais, fornecem uma imagética do contato físico no enlace amoroso, literalmente. Roga-se à amada

⁸⁷ Em momento posterior, após leitura de uma passagem de Vasconcellos (1909, p. 40), avantei a hipótese de se tratar de uma alusão a Gil Vicente. Na *Farsa de Inês Pereira*, o Escudeiro, prestes a cantar uma romança, é interrompido pelo casamenteiro Latão, que lhe pede que cante “Canas do amor, canas! / Canas do amor! / Polo longo dum rio / Canavial está frolido. / Canas do amor!” (Vasconcellos, 1909, p. 40). Essa relação textual seria alimentada pelo fato de Alberto Osório optar por uma grafia arcaizante, substituindo a letra “s” pela forma pretérita “f”, e pelo fato de a quadra em questão ser cantada por uma Voz em maiúscula, no poema de Alberto Osório, durante a madrugada, porém, ao estacar diante duma cova, a estrofe é repetida alterando as canas e rosas pelos fúnebres goivos. Desse ponto de vista, a substituição de “canas do amor” por “rosas do amor” pode remeter precisamente ao lugar-comum da rosa enquanto flor associada à corte amorosa e ao desejo, enquanto a retirada do verso “polo longo dum rio” libertaria ambas as estrofes do poema de *Exiladas* de uma verossimilhança incompatível.

que se enlace ao enunciador como as heras (NAP p. 33, 73) ou as vides (BJL p. 47; LGF p. 271), esses vegetais que trepam “em volúpias d’amor” os troncos (CECA p. 13). A visão da amada “como a hera sustenta o velho muro, / sustém e anima esta existência triste...” (FAL p. 158), em uma imagem arquitetonicamente questionável; do ponto de vista poético oitocentista, contudo, a hera sustenta o muro ao invés de miná-lo. O amor pode ter a “força invencível das heras” (CESQ p. 64) ou ser ele próprio uma trepadeira que trepa dos peitos humanos (CEO p. 57); Leal chega mesmo a afirmar, em tom político, que “o povo é forte e eterno como o amor da hera” (LGF p. 100). Não muito longe de Castro, que as considera “protótipo da amizade” (CECA p. 93), para Conceição, trata-se de uma imagem do consolo e da solidariedade prestada pelas plantas umas às outras:

A hera tem o muro onde se abraça,
A flor tem outra flor que a compreende,
Toda a mágoa tem dó,
A vide tem o olmeiro onde se enlaça (CAA p. 51).

Predomina nas menções vegetais sentimentais, contudo, a ideia de um compartilhamento amoroso, da fruição desse afeto. Tomadas enquanto objeto material, as plantas servem de meio para a expressão do amor entre namorados e noivos. Uma forma poeticamente tradicional de fazê-lo é gravando os nomes dos amantes, ou louvores de amor. O gesto é mencionado nas *Bucólicas* (Marão, 2024, p. 41, V.13-14) e, na literatura lusófona, continuado, por exemplo, em *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga (Gonzaga, 2012, p. 9, I.58). Leal alude a essa prática (LGC p. 249-250), bem como Eugénio de Castro, que o vaza em hipérbatos correspondentemente classicizantes:

Quero ao cedro voltar, que imperava sombrio
Num monte áspero e branco,
A ver se o tempo as duas letras já sumiu
Que eu lhe gravei no tronco... (CESQ p. 18)

Outra forma de homenagem sentimental é a oferta de flores. Note-se que não foi encontrada no *corpus* menção clara à linguagem das flores, a prática de correspondência amorosa oitocentista calcada nos respectivos dicionários de linguagem das flores franceses que, por sua vez, inspirar-se-iam supostamente no *selam*, uma forma de correspondência codificada em objetos vários utilizada pelo Império Otomano (Kranz, 2017). As ofertas amorosas de flores

registradas não apresentam marcas dessa prática, inclusive pela recorrência do termo genérico “flor” substituindo as espécies que determinariam a mensagem⁸⁸.

Em um poema de glosa a uma personagem clássica, o eu-lírico oferece à amante/prostituta “um cacho moscatel num cabaz de violetas” (CEDC p. 59) em homenagem ao seu aniversário, gesto social que se repete num poema de Gil de ambientação contemporânea, substituindo o presente por um ramo de lilases e açucenas (GAM p. 94).

As juras de amor se materializam pelo envio de flores: “Aí vão as rosas, onde a tua boca / poisaste, afável, antes que m’as desses, / certo dia em que eterno amor juramos...” (CESQ p. 28). A flor transmite, nesse caso, o contato erótico com a amada; carrega em si a marca do beijo dado, torna-se ela própria a lembrança do amor pretérito e da promessa de perenidade desse amor. A flor (genérica) é também intermediária da relação amorosa no rogo de Leal à moça: “Colhe tu uma flor branca e raiada... / – Que nessa flor te enviarei minha alma” (LGC p. 250). De forma igualmente simplista, Junqueiro afirma:

Quem tivera mil amores
Para todos t’os mandar,
Como um punhado de flores
Que andam dispersas no ar... (JGM p. 56)

Mais desenvolvida na mesma obra, porém, é a oferta amorosa do Poeta à impassível Impéria:

[...] a flor
Que eu quero dar-te, princesa,
Foi um milagre de amor.

Criei-a com tal pureza,
Com tais mimos, com tal frescura,
Que não há um jardineiro
Que tenha no seu canteiro
Coisa tão rara e tão pura (JGM p. 71).

A pujança da flor é devida ao afeto de quem a criou; signo de pureza *per se*, a flor é duplamente pura, porquanto criada pelo cultivo de um sentimento nobre. Junqueiro não é o único a empregar essa imagética do amante enquanto jardineiro, latente desde o imaginário bíblico (Frye, 2022). Rapidamente, Feijó insere-o em uma de suas *Bailatas* – “não viu a rosa o

⁸⁸ Lembrando ainda, como apontam Kranz (2017) e Seaton (1989, p. 696), que as mensagens não eram uniformes; a proliferação dos dicionários de linguagem das flores mostra discrepâncias entre os sentidos atribuídos a cada flor. Em contexto português, obtive acesso a um único desses dicionários

jardineiro agreste” (FAB p. 292), referindo-se à moça que sofre por amor – sem que isso se ligue ao contexto do poema, a escuta à música que a mulher toca lamentosamente no piano. Quem trabalha ricamente com essa imagem é Castro em seu “Rimance” (CESi p. 77-82). Encontrando-se a horas mortas com seu amante, à porta do quarto em que dorme a mãe idosa, os ruídos da relação sexual continuamente despertam esta, que os questiona paralelisticamente ao longo de cada estrofe. A cada pergunta, a moça afirma serem sons do jardim; ao final, o amado, a quem correspondia o vento, é antropomorfizado quando a moça associa os últimos e mais intensos sons ao “jardineiro” que morde frutos (seus seios) no jardim.

Outra manifestação material da flor dentro da poesia novista como objeto de amor se encontra em um poema de Alberto Osório de Castro. Após a morte da mulher amada, o enunciador encontra entre os “brancos malmequeres”, junto de um retrato seu, cartas de um alferes, descobrindo, portanto, uma traição (CAOE p. 70). A escolha da flor interessa, nesse caso, em função da brincadeira tradicional de desfolhar o mal-me-quer alternando, entre cada pétala, as falas “bem-me-quer” e “mal-me-quer”, tomando a última a ser pronunciada como presságio do namoro. No poema, o eu-lírico descobre postumamente a realidade negativa de sua relação amorosa, sendo a flor um recurso para apontar esse contraste entre o ser que se julgava amado e, agora, se julga desamado. Há referência ao desfolhar de malmequeres também em outros autores (BJJ p. 91; DJF1 p. 14; FAT p. 475; JGM p. XLIV).

4.11 NEGATIVAMENTE

Apesar da predominância de sentidos positivos para a associação entre mulheres e flores, também o discurso negativo pode se valer desses clichês, contanto que os modulando para tal finalidade com os necessários adjuntos e enredo que estabeleçam com clareza a negatificação da figura. Não por acaso, o mesmo autor das sorridentes *Flores* inseriria mais tarde, em *Fel*, uma divisão chamada “Flores malditas” com poemas versando majoritariamente sobre mulheres prostitutas (DJFe p. 77-91)⁸⁹, tendência seguida também pela pena realista de Leal no poema “Camélia negra” (LGF p. 141-142) – no qual, apesar do título, nenhuma referência posterior se encontra à camélia; na verdade, o poema abre com uma comparação às rosas. Visões negativas, terrificantes, ameaçadoras do feminino compõem, afinal, de um imaginário

⁸⁹ Ignoro ainda o uso de “rameira” como termo para se referir a “prostituta”, presente no *corpus* (CAO p. 18; LGF p. 9), porquanto trata-se de um emprego dicionarizado da palavra, não de uma metáfora oitocentista. O termo consta sem indicações como “figurado” ou “poético” em Fr. Domingos Vieira (1871, v. 5, p. 75), inclusive com provérbios, indicando seu uso substancial na linguagem corrente.

amplamente arraigado na poesia finissecular, como o têm salientado os estudos de Morão (2001, 2004, 2011)⁹⁰.

O catálogo das musas decadentistas impassíveis inclui frequentemente clichês florais. A “altiva e delicada rosa” é também “flor desdenhosa” (FAI p. 53); a Flor dos *Oaristos* é também “o Lírio tenebroso, / cujo ar desprezador me fere e vampiriza” (CEO p. 32). Os atrativos não excluem o potencial agressivo dessas personagens: elas mobilizam silveiras (CESi p. 73) e venenos (FAI p. 16; FAV p. 107; LGF p. 13; OAP p. 19). Oriundas da lama (LGF p. 14) ou da estrumeira (CESi p. 108), esses frutos iludem os sentidos conotando a desmoralização por que são responsáveis ou a corrupção do próprio corpo. Assim, fala-se em mulheres “belas como em abril os bosques d’amendoeiras / de flor tão perfumada e fruto tão amargo!” (FAI p. 10), o que se poderia considerar um uso paródico dos clichês positivos por parte de Feijó. Aproveitando ainda a adjetivação positiva (“flor tão perfumada”), o poeta d’*A ilha dos amores* introduz a nota dissonante ao se referir aos frutos da árvore, ignorados no clichê. Um tom paródico se percebe também em outra altura da obra, quando, segundo o eu-lírico, a mulher felicita o fato de as rosas terem espinhos (FAI p. 46), glosando o lugar-comum do sentimento amoroso enquanto uma rosa: belo, agradável, mas perfurante.

Essas ambíguas “patricias álgidas de neve, / lírios d’amor, quase fanados” (OSAA p. 7) rebaixam os enunciadores masculinos (pelo menos segundo o ponto de vista único destes), metonimicamente reduzidos a flores, revelando a impiedade das mulheres. Das lágrimas de Antero nascem flores que a mulher porventura pisará distraída ou, rindo, esfolhará (QAS p. 35). Com amargor, Conceição diz àquela que recusou seu amor:

Vai, adeus... porque choras?... que te importa
A flor que tu pisas no caminho?
Que importa ao vendaval levar um ninho?
À torrente da serra a folha morta? [...]
Desfolha a minha flor, tens outra... (CAA p. 187-188)

Nesse caso, a flor não representa a mulher, mas o sentimento (ou o ego) do homem; contudo, por essa mesma razão, participa do campo semântico da sentimentalidade, ao qual o oitocentos atrela inevitavelmente o feminino. Daí que seja mobilizado tal símbolo: onde houver mulheres na poesia do fim de século, há grandes chances de haver flores também, mesmo que estas não participem da representação daquela.

⁹⁰ Apesar das análises incisivas de Morão, considero ainda, contudo, em vista do *corpus* elencado nesta tese, que o imaginário prevalente na poesia finissecular é o da positivação da mulher.

Os clichês florais possuem dupla face na ampla caracterização da impassível prostituta Impéria d’*A morte de D. João*, esse exemplo, conforme destaca Morão (2011, p. 241), de figura feminina “a servir de veículo temático à metaforização dos males sociais”. A um lado, tais clichês competem à visão ingênua que o Poeta (personagem) tem dela; a outro, a voz poética e mesmo a própria mulher utilizam o vocabulário vegetal para representá-la negativamente. À percepção do primeiro, Impéria é flor (JGM p. 78) ou, mais especificamente, “branca flor” (JGM p. 106). Consciente da perdição amorosa em que se encontra – isto é, dos paradoxos afetivos provocados pelo amor, não do desdém da amada ou de sua posição moral dentro da sociedade –, o Poeta pergunta: que “importa que a tua c’roa / de rosas seja, ou de goivos?!” (JGM p. 108). Ora, essa oposição não é esclarecida no contexto, e as rosas são frequentemente mencionadas na obra (e em todo o *corpus*), todavia, o goivo é mencionado geralmente em situações alusivas à morte. Dessa maneira, a pergunta da personagem reflete sua entrega ao amor, mesmo que esse amor esteja fadado ao sofrimento.

A própria Impéria se descreve em metáforas pouco afáveis: “Sou a árvore maldita, / a mancenilha do amor” (JGM p. 79), em que o segundo verso especifica o sentido do primeiro, revelando em que aspecto Impéria é “maldita” e especificando a “árvore” de acordo com uma espécie de frutos venenosos. A personagem também se considera “negra flor do mal silenciosa e calma” (JGM p. 194), excerto menos redundante (flores são silenciosas e seu caráter sésil favorece que se projete nelas a calma) que acentuador de certo cinismo na mulher. Menos generosa é a voz poética narradora da obra a qual, além de repetir o epíteto de “flor do mal” (JGM p. 111) e acrescentar-lhe “sinistra flor” (JGM p. 46), afirma:

Tem um ar de princesa de ópera bufa:
Gestos febris, excêntricos olhares,
Como planta de formas irregulares,
Exageradas no calor da estufa (JGM p. 34)⁹¹.

A irregularidade da planta é tamanha que abre para uma comparação ginomórfica para com seus “gestos” e “olhares”. O absurdo da comparação pode ser lido, nessa passagem, como o próprio efeito de sentido por ela suscitado: Impéria é excêntrica. Sua indisposição ante o mundo que a circunda é igual à da planta cultivada na estufa e, portanto, incapaz de enfrentar condições climáticas para além daquelas de sua pequena realidade artificial. Por último, a voz

⁹¹ Suponho que esta seja a passagem em mente quando Pereira se refere às “flores de características e origem estranhas, em atmosfera de estufa” (Pereira, 1975, p. 45), uma vez que essa é uma das poucas afirmações de ordem geral em seu trabalho desprovida de alguma nota com copiosa soma de exemplos.

poética desqualifica a mulher através da descrição física: ela tem as pernas “da cor do lírio roxo e da cor das gangrenas” (JGM p. 260), uso irônico do clichê por representar a feiura em lugar da beleza, pareando o lírio à gangrena pela cor roxa (a nível de redundância), uma das raras ocorrências dessa flor em que tal variante cromática é explicitada.

Apesar da idealização de musas mórbidas entre decadentistas, Junqueiro não é o único a inverter esse valor, como observado nessa passagem. Lacerda, em tom satírico, adota-o: a noiva, “flor estéril da Pureza” (LJF p. 86), tem:

Corpo gracioso,
Fino, nervoso,
Tu tens a cor
Da pobre flor
Que o sol não beija
E a luz deseja! (LJF p. 78)

Assim, da idealização do corpo “fino, nervoso”, a comparação floral emerge como indicativo anêmico (a flor sem acesso ao sol não pode completar seu processo de nutrição), atinente ao tom irônico do poeta ao longo da obra. O corpo adoentado feminino absorve o discurso floral também em Nobre. As mães que perderam os filhos no mar são “emurhecidas plantas – / anêmicas, da cor dos malmequeres...” (NAP p. 77), uso repetido quase integralmente em outro poema do autor versando sobre as mulheres que sofrem, e são “curvadinhas, como plantas, / anêmicas, da cor dos malmequeres...” (NAP p. 114). O mal-me-quer carrega no nome a desdita, regulando a escolha de Nobre. Em Alberto de Oliveira, a violeteira “cresce virgem, morre casta, / que dentro em pouco, arroxeadada pela doença, / entre a violeta e ti ninguém fará diferença!” (OAP p. 51), um uso especial por se considerar o cromatismo da planta sem necessariamente enunciá-lo (embora o mesmo nome valha para a flor e para a cor), o que implica uma valorização da espécie escolhida, a par com a função social que se lhe é atrelada de vendedora de flores.

4.12 VOCATIVOS

Uma última e não menos importante manifestação desses clichês se encontra na forma como os sujeitos poéticos interpelam as mulheres a que dirigem seu discurso. Os vocativos, em sua condição secundária dentro do discurso da poesia finissecular, revelam a amplitude dos clichês, dando corpo às formas mais simples e repetidas aos esforços mais nítidos por diferenciação dentro das regras compositivas de um período estilisticamente marcado por

orações completas quanto à sintaxe. Esses aspectos menores da poesia do *corpus*, devido a essa condição, possuem uma elasticidade que permite aos autores a mobilização de forma simplista, para fins de preenchimento silábico, bem como um investimento lexical intenso. Recorrendo aos dados reunidos no Apêndice A, cumpre observar a importância dos vocativos florais referentes a figuras femininas para a manutenção dos clichês em causa, com alguns limitados olhares de ordem estatística.

Duzentos e dois (202) vocativos foram registrados ao longo do *corpus* de setenta e duas (72) obras, o que resulta em uma média aproximada de mais que dois vocativos (2,80) por obra. Contudo, tais números, como geralmente é o caso nos Estudos Literários, oferecem *per se* dados pouco fiáveis. A obra com maior número de vocativos florais é a recolha póstuma dos *Primeiros versos* de António Nobre, com trinta e três (33), seguida dos *Versos da mocidade* de Fogaça e das *Claridades do sul* de Leal, ambas com vinte e dois (22). Portanto, três volumes sozinhos preenchem mais que um terço dos vocativos localizados e, vale observar, o amplo recurso a frases nominais é um traço estilístico de Nobre, como se observa no poema “A Nossa Senhora” do qual se coletaram seis (6) vocativos envolvendo vegetação (NAP p. 92-93).

Para a confecção da tabela, convencionou-se destacar em linhas mais escuras os vocativos que se encontrassem em um mesmo poema ou mesmo canto, no caso de poemas narrativos extensos como *A morte de D. João* ou *Sagramor*. A recorrência de vocativos, diferentes ou iguais, não é particular a nenhum autor: como se observa pelas linhas em cor escura, vários utilizam mais de um vocativo no mesmo poema. Brandão se refere progressivamente a “minha branca açucena”, “açucena” apenas e “lírio” (BJJ p. 47-49); variantes para lírio também são encontradas em um mesmo poema de Leal (LGC p. 106-110). O poema sem título de Alberto Osório de Castro “Rosas da Índia tão desmaiadas” (CAOE p. 82) constrói-se em torno de variações do vocativo “rosas”, seja por referências toponímicas, referências às festividades campestres das maias e por personificações que põem em relevo o sentimento e sofrimento amoroso das moças.

A Eleita dos *Oaristos* é continuamente interpelada como “Flor” (CEO p. 58-64), com as variantes “Flor dormente” (CEO p. 47) e “morena Flor precoce” (CEO p. 44), o que ainda omite consideravelmente as formas como Castro elabora essa personagem por outros componentes sintáticos do discurso, abordados em outras subdivisões da seção atual⁹². Sagramor se refere a Cecília como “meu lírio loiro” cinco vezes (CESa p. 42, 120, 122),

⁹² *Supra* I.4.1, I.4.5, I.4.8, I.4.9, I.4.10, I.4.11.

retirando o pronome adjetivo possessivo uma vez (CESa p. 123) e, quando morta, como “flor de mãos inermes” (CESa p. 121); nesse caso, os primeiros usos acentuam um jogo de repetições fônicas frequentes na obra simbolista de Castro, enquanto o último prioriza a representação do corpo falecido.

Em algumas situações, os vocativos se contradizem. Dessa maneira, a “flor”/“melindrosa flor”/“lírio sem raízes” (LGF p. 277-280) é também um “cetinoso fruto” (LGF p. 277), ou as “encarnações da altiva flor azul” são ao mesmo tempo “brancas flores” (FAV p. 120-121), um contrassenso cromático. O “lírio de Graça” e a “rosa dos céus” (FAV p. 40) se referem a uma figura à qual o enunciador pede beijos, isto é, implica uma aproximação erótica que exclui a possibilidade da mulher ser Nossa Senhora, contudo, as flores em questão se alimentam, como visto⁹³, desse imaginário, mostrando a fluidez e esvaziamento semântico na escolha de certas espécies. O Castro juvenil das *Canções d’Abril* realiza o mesmo procedimento (CECA p. 39).

Observando a tabela em função da complexidade léxico-sintática dos vocativos, outras constatações se tornam possíveis. A forma mais genérica, o mero núcleo “flor”, grafado ou não com inicial maiúscula, ocorre vinte e sete (27) vezes, isto é, em mais de dez por cento dos casos; surpreendentemente, os *Oaristos* respondem por cinco (5) das ocorrências, apenas, ultrapassado numericamente pelas composições do jovem Nobre⁹⁴, que somam nove (9) vocativos “flor”.

Algumas passagens complementam escolhas comuns de flores (lírio, rosa ou simplesmente flor) com qualificativos de desejo ou qualificativos positivos abstratizantes. Entre os primeiros, contam-se flores “amad[as]” (CECA p. 87; LGC p. 197, 232, 245; NAP p. 48), “querid[as]” (FAV p. 15; NAP p. 97) e “apetecidas” (LGC p. 166); entre os segundos, “delicado” (LGC p. 197), “perfeito” (FAV p. 121), “formoso” (FAV p. 11). Trata-se, portanto, de adjetivos simples caracterizando flores frequentes. Essa modalização do objeto também permeia opções cromáticas, sobretudo o branco: “brancas flores” (FAV p. 121), “branca rosa” (PTT p. 225), “alva açucena” (LGC p. 36), “alvíssima camélia” (NAP p. 62) e construções relativas à neve (CEDC p. 64; CEJ p. XIII; LGC p. 110). São mais ambíguas expressões relativas ao céu, compostas ([flor] + dos céus) (BJS p. 56; FAV p. 40) ou sintéticas ([flor] celeste) (CECA p. 77; FAI p. 29; FAV p. 145; JGM p. 55, 58, 79), porquanto conciliam à valoração ética das mulheres em contexto cristão as opções cromáticas aproximadas ao branco.

⁹³ *Supra* I.4.9.

⁹⁴ Reitere-se que essa listagem considerou apenas os vocativos, deixando de lado os sujeitos e objetos florais incorporados como componentes subordinados aos verbos nas orações.

Uma última manifestação simplificada de vetores ideológicos visível nesses vocativos se dá nos pronomes possessivos, modificadores únicos de seis construções (CAOE p. 61; CECA p. 71, 89; GMSP p. 37; LGC p. 27; NAP p. 6).

Nesses apontamentos acima, o olhar está dirigido apenas aos vocativos acrescidos de um único adjunto adnominal, composto ele de um adjetivo ou de uma locução adjetiva: em muitas ocasiões, contudo, os adjuntos se estratificam em formas plurinucleares e em orações completas. Leia-se, por exemplo, “pequenina rosa / que um dia abriu em roseiral bravio” (BJJ p. 63), iniciado por um adjetivo e acrescido, após o núcleo do vocativo (rosa), de uma oração subordinada adjetiva contendo circunstâncias próprias de tempo (um dia) e espaço (em roseiral bravio). Vocativos imbricados em um processo de personificação tendem a essa complexidade maior – a personificação implica frequentemente a necessidade de orações inteiras para se concretizar. Isso se percebe nas “rosas que o fogo da febre aviventa / em noites ardentes” (CAOE p. 82), na “flor que em sonho amado / de puríssimos gozos se ilumina” (FAV p. 99) e sobremaneira na personificação altamente erótica de Fogaça: “meu lírio virginal entumecido / de amorosos e de íntimos desejos” (FAV p. 169). No último exemplo, o vocativo deixa de ser um elemento acessório do discurso e salta para o primeiro plano, incorporando ao núcleo “lírio” um adjetivo propriamente dito (virginal), um pronome possessivo adjetivo (meu) e uma oração subordinada adjetiva reduzida de particípio (entumecido), sendo que essa oração carrega em si um adjunto (de [...] desejos) que, por sua vez, possui um adjunto adnominal com dois núcleos (amorosos e íntimos). Portanto, a variedade desses vocativos é díspar ao longo do *corpus*.

Tais construtos podem igualmente abarcar a representação negativa da mulher discutida há pouco⁹⁵. Encontram-se “bizarra flor que na imundície medras” (CESa p. 105), “flor de Requite e Agressão” (CESi p. 22), “flor de perfídia” (CESi p. 107), “flor perversa” (FAB p. 314), “flor augusta do Pecado” (FAL p. 84), “flor do meu pecado” (DJN p. 80), “flor da escória” (FAV p. 107) e “planta envenenada” (FAV p. 107), entre outras. Dessa forma, percebe-se que os vocativos resumem as considerações em geral feitas nesta seção. Súmulas da representação feminina na poesia novista, demonstram em versão reduzida os limites dessa mesma representação como se revela no imaginário epocal.

⁹⁵ *Supra* I.4.11.

PARTE II – A ANIMA VEGETAL DE CAMILO PESSANHA

Os lugares-comuns vistos anteriormente revelam na poética finissecular uma rede de sentidos que insere a mulher em posição privilegiada no contato com o envoltório vegetal. Seja por uma simbiose com esse espaço, seja por poderes sobrenaturais de manuseio dele, a mulher emerge na poesia do oitocentos como um intermediário entre o humano e o vegetal mesmo em acepções insólitas.

Isso deveria bastar para a leitura, suponhamos, de um poema de Camilo Pessanha tal qual “Se andava no jardim”:

Se andava no jardim, Que cheiro de jasmim! Tão branca do luar!	
....	
....	5
....	
Eis tenho-a junto a mim. Vencida, é minha, enfim, Após tanto a sonhar...	
Por que entristeço assim? Não era ela, mas sim (O que eu quis abraçar),	10
A hora do jardim... O aroma de jasmim... A onda do luar... (PCC p. 104)	

Em linhas gerais, é evidente haver uma associação entre a mulher e o jardim. Acerca desse poema específico, Oliveira afirma mesmo que “por via de uma sugestão metonímica, a presença dela no jardim é que faz com que o jasmim exale” (Oliveira, 1979, p. 38). Seja esse o caso ou não, a relação entre essa componente feminina e o meio vegetal que a circunda são íntimas, qualquer que seja sua natureza e, nesse aspecto, Pessanha está a par de seus contemporâneos. Nobre frequentemente considerava as mulheres primas das flores (NAD p. 349), ou suas filhas (NAP p. 21) ou suas irmãs (NAP p. 21, 140) – nisso acompanhado também por Brandão (BJJ p. 10) e Fogaça (FAV p. 23). Mulheres influem magicamente na colheita do milho (CDJM p. 38) e suas vozes comovem árvores e pedras (BJJ p. 57); Purinha “há de ser natural como as ervas dos montes” e remendará velas de pescadores com flores (NAS p. 92,

hipotético do poema (análogo a “se ela andasse no jardim”) ou sugere um pretérito imperfeito um pouco complicado por um monossílabo útil à manutenção métrica hexassilábica. A segunda hipótese tem contra si o fato de haver, afinal, uma conjunção condicional; a primeira, o fato de o eu-lírico tê-la possuído “depois de tanto a sonhar”, sugerindo que tal posse não se deu no ambiente da suposição. De todo o modo, torna-se plausível no primeiro poema que a primeira estrofe antecipe a narração do movimento da moça pelo jardim, moça essa que só será mencionada (fugazmente) na penúltima estrofe.

Na versão de 1917, o malogro do sujeito poético se revela de forma a princípio similar à versão de 1916: a atração não era pela mulher em si, mas por todo o espaço à sua volta. Uma mudança importante está no verso “a hora do jardim”, substituído por “a hera do jardim”; não há motivos para creditá-lo exclusivamente a uma plausível gralha tipográfica, porquanto a hera, já se observou⁹⁷, é um forte receptáculo de projeções eróticas em torno do enlace físico. Além disso, os itens da última estrofe, aqueles que o eu-lírico “quis abraçar”, passam agora a ser uma enumeração explícita, mediante vírgulas, substituindo o indicativo vago das reticências anteriores. Todos os elementos dos últimos três versos participam da mesma realidade a ser abarcada/abraçada pelo enunciador. Sob esse ponto de vista, a mulher pode ser considerada uma parcela fragmentária desse todo; o envolvimento erótico com ela, apenas, não basta para esse desejo. De alguma forma, todos esses componentes diferentes são faces de um mesmo objeto desejado.

Isso destoa claramente dos poemas vistos ao longo da primeira seção do trabalho. Os *loci amoenus* tinham presença apenas como espaço da atividade erótica, não como partícipes do alvo do desejo em si. Proporcionavam conforto ao corpo, não diretrizes à libido. Por outro lado, a associação da figura feminina de Pessanha para com seu espaço circundante é incerta. Não há comparativos ou mesmo uma estrutura metafórica basilar (do tipo A é B, como “tu eras o jardim” ou algo similar) especificando se a moça cheira a jasmims, se ela os porta na mão ou no vestido (assumindo que ela esteja vestida, e isso já é uma inferência pouco alimentada pelo texto), se há jasmims no jardim. Em outras palavras, a aparência simplista do poema trai uma rede de incertezas quanto às imagens por ele elaboradas.

As exclamações e enumerações nulas de verbos explícitos (versos 2, 3 e 11-13), cujo sentido só se pode ser presumido por elipses, quando não pura e simplesmente inferido pelo esforço racional em construir nexos na leitura, são alguns dos recursos que Pessanha mobiliza

⁹⁷ *Supra* I.4.10.

para desestruturar o texto e retirar a discursividade que marca a produção de seus contemporâneos analisados na primeira parte desta tese. A ausência de pormenores narrativos ou descritivos é uma marca clara de sua diferença quanto à produção do século XIX. Nos demais finisseculares, a figura feminina poderia não ter nome, mas as circunstâncias de seu encontro, a sua aparência ou a lista de idealizações que suscita nos sujeitos líricos são claras. Em outras palavras, Pessanha difere por tornar cada vez mais vago qualquer sentido de ação ou as categorias de representação de um real, como o priorizavam os demais autores do período. Retirando essa discursividade, o poeta também desmonta a configuração básica dos clichês e demais convenções florais, embora não prescinda delas completamente, o que seria um anacronismo. Dois macrotemas, de acordo com o esquema estabelecido anteriormente, se fazem presentes no poema por associações botânicas: a mulher e o espaço. Não surgem, contudo, em uma chave nítida. O problema se repetiria, por exemplo, em “Crepuscular”:

Há no ambiente um murmúrio de queixume,
De desejos d’amor, d’ais compridos..
Uma ternura esparsa de balidos
Sente-se esmorecer como um perfume.

As madressilvas murcham nos silvados
E o aroma que exalam pelo espaço
Tem delíquios de gozo e de cansaço,
Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d’ave,
Inapreensíveis, mínimas, serenas...

Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d’anemia,
Os teus olhos tão meigos de tristeza...
É este enlanguescer da natureza,
Este vago sofrer do fim do dia. (PCC p. 61)

Partindo de um inventário de sensações apreendidas num fim de tarde, hora tipicamente decadentista (Pereira, 1975, p. 351-356), unem-se sinesteticamente os balidos aos soluços amorosos, na primeira quadra. Na segunda, o aroma das madressilvas (ou elas próprias, se se enxergar nessa passagem uma metonímia) é personificado: há um esbatimento “de gozo e de cansaço”, finissecularmente feminino, nesse aroma. Na quarta estrofe, introduz-se no discurso uma figura ginomórfica, delineada apenas por dois traços: as mãos e os olhos. Estes configuram em espelho o sujeito poético – “tenho entre as [minhas] mãos as tuas mãos pequenas, / o meu olhar no teu olhar suave”, sugerindo o caráter efetivamente humano dessa mulher, por mais

que, na segunda estrofe, os torpores e o adjetivo “feminino” fossem conferidos às flores. Os versos finais arrematam todo o imaginário do poema ao fim de tarde, apontando que, em suma, a separação rígida dos elementos não é possível: tudo o que fora desenvolvido nas estrofes anteriores são apenas aspectos desse “enlanguescer da natureza”, desse “vago sofrer do fim do dia”.

De modo menos intenso, Pessanha problematiza em “Crepuscular” o mesmo aspecto que se observava em “Se andava no jardim”, a fusão entre a mulher e o espaço vegetal. Essa questão exegética poderia ser resolvida recorrendo aos conceitos de sinestesia e personificação, com particular interesse em sinestesias envolvendo o olfato, porquanto fala-se no aroma das flores em ambos os poemas. A personificação se daria sempre entre mulheres e flores. Contudo, outros poemas do Pessanha, a serem analisados posteriormente, embaralham a operacionalidade desses conceitos. Não é à toa que comentadores como Lopes (1969) e, em resposta a Lopes, Máttar Neto (1996) discutem a desmontagem das categorias kantianas relativas à percepção na poesia de Pessanha. “Se andava no jardim” e “Crepuscular”, poemas dos menos estudados pela fortuna crítica do poeta, apresentam uma afinidade às convenções da poesia finissecular que não se repetirá em “Desce em folhedos tenros a colina” ou “Floriram por engano as rosas bravas” entre outros. Talvez, inclusive, essa seja a razão de tão pouco atraírem os críticos ao longo do um século que se completa de sua morte.

Em 1895, Pessanha escreveria uma extensa carta a Alberto Osório de Castro. Logo de início, o epistológrafo chamaria atenção para a materialidade da carta:

Não sei se o Alberto Osório ainda se lembra daqueles cataplasmas de papel Leão XIII que tanto o fizeram rir em Mangualde. Que voltas que o mundo dá, e que distância entre Lamego e a China, entre o papel Leão XIII e o papel de palha de arroz, com ramos de bambu e bonecos de pagode, e letrazonas ingênuas a desejarem muitos anos de vida (para quê?) e muitos filhos, todos prolíficos até à 5.^a geração (para quê?) (Pessanha, 2012, p. 116).

A fotocópia disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal permite a visão do papel que motivou os comentários humorados de Pessanha (Figuras 1 a 6):

Figuras 1 a 6 – Carta de Camilo Pessanha a Alberto Osório de Castro, 1895



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. N1/45. Purl 14598. Disponível em: <https://purl.pt/14598>. Acesso em 25 out. 2019.

Pessanha comenta brevemente as ilustrações:

Mando-lhe neste correio *grosseiras pinturas chinesas*, como me pede. [...] As pinturas creio que não podem ser mais grosseiras, nem mais chinesas.

Representam a criação do mundo chinês, pelo que me explicou o Hing-Ki. Aquele ratão que parece o Nunes de Mangualde –, e que está em cima de uma nuvem amarela, a que tem atrelado um boi com a corna verde, é Deus – *man-mat-li*, o criador das dez mil coisas. À porta de um pagode está uma chinesa de pés pequenos, autêntica (Pessanha, 2012, p. 117).

A seguir, menciona “umas bonecas [...] que haviam de rezar os meus ofícios, na sua cantilena sem dor feita de só duas notas [...] a fingirem que choravam, muito tristes” (Pessanha, 2012, p. 117). Por várias questões, esta carta de 1895 permanece uma das mais enigmáticas de Pessanha, carecendo de descobertas documentais novas (e improváveis) que deem conta de contextualizá-la melhor. Nas possibilidades limitadas que ela abre, cabe observar que, novamente, a constelação emerge: uma mulher emerge em meio a um bambuzal, com os demais fólios representando outras plantas. E, por breve e confuso que seja o comentário do poeta, ele estabelece alguma relação entre a mulher da ilustração e alguma figura feminina empregada em cerimônias fúnebres. Isso e o comentário jocoso acerca do conhecido em comum, que se pareceria com o animal representado no segundo fólio, sugerem um desinteresse nas ilustrações de vegetais que acompanham todas as páginas. Contudo, Pessanha aponta que, nessas “*grosseiras pinturas chinesas*” (Pessanha, 2012, p. 117), como faz questão de destacar, representa-se a criação do mundo. Seu comentário indica apenas a presença de uma entidade criadora, porém, é lícito supor, a partir da informação dada pelo poeta, que esse mito de criação, seja qual for, prioriza grandemente a vegetação e, em segundo lugar, a mulher. Então, por menos que Pessanha o acentue, o papel de carta que tanto o interessou exemplifica alguns interesses específicos que se repetiriam de forma mais coesa em outros passos de sua escrita.

A carta de 1895, “Se andava no jardim” e “Crepuscular” repetem, ainda que de modo um pouco turvo, os lugares-comuns de época envolvendo vegetação, mulheres e espaço. Em outros momentos Camilo Pessanha denota consciência e um certo desdém em relação a algumas práticas literárias de seus contemporâneos. Exemplar nessa direção é o soneto “Fonógrafo”:

Vai declamando um cômico defunto.
Uma plateia ri, perdidamente,
Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
A cripta e a pó, – do anacrônico assunto.

Muda o registo, eis uma barcarola:
Lírios, lírios, águas do rio, a lua.
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua
Sobre um paul, – extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos,
Dum clarim de oiro – o cheiro de junquinhos,

Vívido e agro! – tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebra-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas! (PCC p. 82)

No soneto, após o ator que interpreta um morto proferir seu “anacrônico assunto”, o registo muda e “eis uma barcarola: / lírios, lírios, águas do rio, a lua”. Pessanha está satirizando a repetição estereotipada de lírios na poesia de cunho amoroso de seu tempo e, não por acaso, esses lírios são mencionados junto às águas do rio (espaço) e à lua. O mesmo se repetirá nos tercetos, falando em aroma de junquilhos e em “eflúvio de violetas”, uma forma genérica (generalizante?) de sintetizar o assunto da peça escutada pelo fonógrafo. Mencione-se ainda que, em 1916, quando da segunda versão publicada do soneto, o terceiro verso não continha referência ao “odor no ambiente” (“a cripta e a pó”, segundo o quarto verso); constava, porém, “o cheiro a goivos” (Franchetti, 1994b, p. 194), flores essas associadas à morte, como se viu⁹⁸.

“Fonógrafo” apenas infere a presença feminina a partir das menções a gêneros poéticos associados à lírica amorosa, como a barcarola e a alvorada. Presente em um poema de índole jocosa, pode-se inferir que também o trato com a figura da mulher na poesia finissecular esteja na mira de Pessanha. As convenções florais unindo mulher e espaço, portanto, parecem exercer uma fascinação maior para esse autor. Cumpre observarmos como o poeta as desmonta. Contudo, para evitar que a compreensão dos poemas de *Clepsidra* em foco paire sobre um vazio epistemológico, para que o discurso interpretativo acerca deles não se torne uma fala em negativas (Pessanha não faz X, Pessanha evita Y), devemos investigar mais profundamente o problema em causa. Por que razão, afinal, tais convenções se formam na ideologia literária do Portugal do fim do século XIX? Isso demanda uma reflexão em torno do fazer poético em si. Portanto, debrucemo-nos sobre esse problema para, munidos de referencial teórico apto, investigarmos as peculiaridades na concepção particular de Pessanha sobre esse fazer e, por fim, interpretarmos algumas das manifestações mais emblemáticas do trinômio planta-mulher-espaço ao longo de *Clepsidra*.

⁹⁸ *Supra* I.2.2. e I.3.3.

1 DEVANEIOS SOBRE A NATUREZA DO POÉTICO. A ANIMA E O ANIMUS

Os vegetais são formas de vida anteriores ao ser humano. Mesmo em sociedades que se desenvolveram em ambientes de flora exígua (tundras, desertos), as plantas possuem um espaço no imaginário, seja ele de desejo e/ou de repulsa. É difícil objetar contra a afirmação de que as plantas têm presença simbólica universal para a humanidade. Desde os primeiros esforços autoafirmativos da consciência humana, elas emergem na forma dos mais diferentes mitos: podemos citar o jardim edênico, berço primeiro da humanidade, segundo a tradição judaico-cristã, ou as diversas entidades gregas relacionadas à vegetação (Dafne, Deméter, Perséfone, Narciso, Adônis etc.); isso para nos restringirmos ao contexto em causa, deixando de lado um Osíris egípcio, a Yggdrasil nórdica ou as narrativas dos povos originários brasileiros acerca do guaraná e da mandioca, em uma lista que estender-se-ia infinitamente. Tendo em vista essa perspectiva diacrônica, a presença da vegetação em um contexto secularizado como o decadentista-simbolista português não pode ser lida *ex-nihilo*, tampouco confinada aos estreitos limites da convenção literária. Afinal, também essa modalidade de convenção, como todas as demais convenções sociais – isto é, como tudo aquilo a que podemos aplicar a mínima exterioridade/estranhamento interpretativo que nos permite chamá-las “convenções” em primeiro lugar – se origina na adaptação de práticas anteriores do grupo. Somado à maciça presença de figuras mitológicas corporificando ou ratificando em termos narrativos a essência da planta, os dados conduzem a pensar alguma contiguidade entre os fatos literários e os mitológicos.

Como pensar a relação entre literatura e mito? Tal problemática aparece já em Aristóteles, constituindo uma das dificuldades em se traduzir sua *Poética*: o termo *mýthos* figura então, geralmente traduzido por “enredo” (Aristóteles, 2017, p. 67) ou similar, o que difere muito daquilo que entendemos por “mito”. Nesse sentido, seria redundante a expressão “narrativa mitológica”, razão pela qual não cabe utilizar o termo em uma tal acepção.

Entender o mito enquanto uma narrativa essencialmente polissêmica, embora aponte uma verdade segura, o colocaria numa relação de igualdade com aquilo a que chamamos literatura, uma vez que frequentemente se insiste no potencial semântico inesgotável do texto literário. Ora, o mito comporta muitas interpretações, de fato. Um exemplo seria o mito de Deméter-Perséfone, entendido tanto como explicação das estações do ano e práticas agrárias correspondentes, conforme Campbell (2015), quanto de um complexo materno negativo dentro

da psicologia analítica, conforme Jung (2014, p. 96). Tal disparidade indica que o mito e a literatura possuem pontos de contato, que precisam ser melhor delineados.

O problema não é resolvido de imediato se tomarmos “mito” na definição corrente de um enredo fantástico entre deuses e heróis, pois sua relação com o literário continua dúbia. No entanto, isso conduz a um caminho mais adequado, indicando particularidades do mito. Nesse sentido, cabe discutir as ligações Literatura-mito pela ótica do crítico canadense Northrop Frye.

Frye resgata primeiramente, como precursor de sua visão, o filósofo italiano Giambattista Vico, que, segundo Frye (2021, p. 32), entendia que cada ciclo histórico seria composto por três eras (mítica, heroica e do povo); cada era, por sua vez, seria marcada por um tipo de linguagem – respectivamente, a poética, a heroica e a vulgar. Pela denominação, torna-se claro o interesse na primeira era/fase, uma vez que sua linguagem é a “poética”. Nela, todas as palavras “são concretas: não há abstração no sentido verdadeiro” (Frye, 2021, p. 34). Justiça, verdade, razão, emoção, bem como as emoções em si e assim por diante, ganharão, nessa fase, um entendimento físico, objetivo, concreto. Nesse sentido, por exemplo, Odisseu, herói de um dos épicos homéricos, daria a ideia de prudência (Vico, 1953, apud Zir, 2009, p. 113). No campo religioso, encontra-se o panteão de deuses, todos compondo alguma parte da experiência humana.

É importante ressaltar que nessa concepção, “há relativamente pouca ênfase numa separação clara entre sujeito e objeto: a ênfase recai, mais precisamente, sobre o sentimento de que sujeito e objeto estão ligados por um poder ou energia compartilhada” (Frye, 2021, p. 33). O eu e o entorno não se diferenciam rigorosamente, em relações mutuamente influenciadas. Retornaremos a este ponto mais tarde. Por ora, basta assinalar que a linguagem poética na concepção viconiana implica na ausência do abstrato em si; este aparece sempre corporificado. Assim operaria o mito: com personagens e enredos simbolizando alguma apreensão humana primordial de experiências não racionalizadas. Dentro desse raciocínio, a “linguagem poética” e o mito deverão ser suplantados em algum momento por construções baseadas na abstração. É o que ocorre, de acordo com Frye:

Com Platão, entramos numa fase diferente da linguagem, uma fase ‘hierática’ [heroica], em parte no sentido de ser produzida por uma elite intelectual. [...] Nessa segunda fase, a linguagem é mais individualizada, e as palavras tornam-se primariamente a expressão exterior de pensamentos internos ou ideias. Sujeito e objeto estão se tornando mais sistematicamente separados, e a ‘reflexão’, com suas conotações do olhar-se num espelho, passa a ocupar o primeiro plano verbal. As operações intelectuais da mente tornam-se distinguíveis das operações emocionais; a abstração torna-se, então, possível,

e a noção de que há maneiras válidas e inválidas de pensar, uma noção que é em certa medida independente de nossos sentimentos, acaba por transformar-se na concepção da lógica. (Frye, 2021, p. 35)

Tal desenvolvimento atinge seu ponto extremo, no contexto cultural europeu, por volta do século XVIII, com o desenvolvimento das ciências no período iluminista. A essa altura, objeto e sujeito se distanciam completamente, se reconhecendo inclusive que o último está muito propenso às influências do primeiro; a linguagem passa a buscar a descrição do mundo natural e a ser medida por critérios de verdade *versus* falsidade (Frye, 2021, p. 42-43). É nessa última fase, chamada por Frye de demótica, que se pode desenvolver a ciência. Seus efeitos perdurarão apesar da (tímida) ofensiva romântica e dominarão, nos finais do século XIX, a literatura do movimento realista.

Pode-se inferir então que o mito cessa de existir, torna-se algum fenômeno pitoresco, alvo de saudosismo apenas. Frye discorda. O mito, para além da função discutida, também oferece uma coesão para o grupo social: fornece leis e estruturas sociais. O mito de Deméter-Perséfone não apenas corporifica a sucessão natural das estações, mas também estipula quando determinadas práticas agrícolas devem ocorrer, ou seja, o calendário. Portanto, o mito oferece uma base ideológica à sociedade. Porém, “na medida em que emerge a categoria da literatura, a existência desses deuses deixa de se tornar importante, mesmo quando é presumida” (Frye, 2022, p. 49). O conteúdo ideológico passa então a se valer não mais do enredo mítico, mas da ideia em forma abstrata, passível de argumentação e, supostamente, demonstração. Daí que, para Frye, “uma ideologia, assim, é uma mitologia aplicada” (2022, p. 50). Isso implica que a base da ideologia, na visão do teórico, esteja calcada no mito – conclusão que leva a perceber uma continuidade do mito através do tempo, com alterações apenas no aspecto accidental.

O mito em si não desaparece na penumbra do pensamento lógico: persevera em outra forma. Segundo Frye (2021, p. 23), tal forma é a literatura; esta é o que “dá continuidade, no contexto social, à tradição de criar mitos”. Para o percebermos, uma forma simples está exemplarmente marcada no tratamento atual dado aos épicos gregos: chamamos de “poemas épicos” o texto que constituía bases religiosas, educacionais etc. do povo em questão. Para o escritor e crítico Octavio Paz,

Poesia e filosofia culminam no mito. A experiência poética e a religiosa confundem-se com a religião. [...] Por outro lado, a religião *is the poetry of Mankind*. Assim, funda a verdade poético-religiosa no homem e converte-se em uma forma histórica. Pois a frase “a religião é a poesia da humanidade”

quer dizer efetivamente: a forma que a poesia tem de encarnar-se nos homens e fazer-se rito e história, é a religião (Paz, 2015, p. 78).

Dessa maneira, a poesia, para Paz – lembrando ser um termo utilizado pelo autor com significados mais amplos do que o de texto em versos – continua aquilo que perdera a função de religião enquanto dogma. A instituição “literatura” depende de um afastamento em relação à autoridade do mito em si. O literário, portanto, marca em termos modernos a potência humana de criação de mitos.

A última afirmação torna-se fragilizada, à primeira vista, quando pensamos em obras como *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, ou *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Obras literárias com aspectos muito diferentes dos do mito. Nelas, não há deuses, heróis culturais ou origens maravilhosas aos fenômenos da natureza: enfim, não há elemento que fuja grosseiramente ao padrão de verossimilhança indicado pela realidade psicossocial. Tais obras estão aparentemente muito afastadas de um evangelho ou dos hinos homéricos. Para Frye, a diferença entre todas essas criações, no entanto, seria essencialmente no modo: as últimas estariam no modo mítico, correspondente à linguagem poética, como vimos anteriormente, enquanto as primeiras estariam no modo irônico⁹⁹ e corresponderiam à linguagem descritiva. A obra literária se situaria num *continuum* tendo por uma ponta o mito (no caso do Ocidente colonizado, as mitologias dominantes seriam a cristã e a clássica) e, na outra, a ironia, esta pautada nos cânones de moralidade e verossimilhança:

No mito, vemos os princípios estruturais da literatura isolados; no realismo, vemos os *mesmos* princípios estruturais (não similares) encaixando-se em um contexto de plausibilidade. [...] A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, entretanto, coloca certos problemas técnicos para torná-la plausível, e os dispositivos usados na resolução desses problemas podem receber o nome geral de *deslocamento*. O mito, então, é um extremo do arcabouço literário; o naturalismo é outro (Frye, 2013, p. 263-264).

Através do mecanismo do deslocamento, então, temos que o conteúdo mítico se torna plausível, adaptado a “cânones de moralidade ou plausibilidade” (Frye, 2013, p. 521). Seu oposto seria a “condensação” (Frye, 2022, p. 182), em que os cânones de moralidade ou plausibilidade são descartados. Devemos conservar esses conceitos para o desenvolvimento

⁹⁹ Frye utiliza “ironia” em sentido bastante diverso da crítica literária no geral, por isso, insiro aqui sua definição do termo no glossário da *Anatomia da crítica*: “O *mythos* (sentido 2) da literatura ocupado fundamentalmente com um nível ‘realista’ de experiência, geralmente assumindo a forma de uma paródia ou análogo contrastante ao romance. Tal ironia pode ser trágica ou cômica em sua ênfase principal; quando cômica, é normalmente idêntica ao sentido comum de sátira” (Frye, 2013, p. 522).

futuro do trabalho. Por ora, cabe notarmos uma das limitações teóricas de Frye: toda a literatura é originária e adaptada em relação ao mito – que é, por si, literário; mas qual seria a origem humana¹⁰⁰ do mito?

Jung e seus discípulos tentaram alcançar a resposta em seus estudos sobre o inconsciente humano. Segundo o psicólogo analítico, para além de uma dimensão pessoal, constituída da experiência particular do indivíduo, o inconsciente possui uma dimensão impessoal: “esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*” (Jung, 2014, p. 12). No inconsciente coletivo, os conteúdos seriam de base igual em todos os seres humanos, “constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (Jung, 2014, p. 12). Aproxima-se aqui de uma noção próxima à de convenção; cabe, ainda, entender a morfologia de seus elementos constitutivos.

Como é conhecido, tais conteúdos seriam materializados tanto em imagens oníricas quanto em imagens mitológicas. Ou seja, são a origem do mito ou, na expressão de Jung (2014, p. 154), “elementos estruturais ‘formadores de mitos’ da psique inconsciente”. Daí certa uniformidade que apresentam em várias culturas, conforme atestado tanto pelos estudos do próprio psicólogo suíço quanto pelos de seus discípulos. Jung (2014, 2013) denominou esses conteúdos estruturais do inconsciente coletivo como “arquétipos”: seriam, entre outros, os da Sombra, da Grande Mãe, da Anima, do Animus, do Si-Mesmo.

Note-se que a expressão do conteúdo arquetípico e o arquétipo em si são diferentes (Jacobi, 2016, p. 47). Do contrário, sugerir-se-ia que um dado mito tem valor mais universal do que outro, bem como serem os arquétipos ideias pré-formadas na psique do recém-nascido. A rigor, “é impossível oferecer uma definição exata de arquétipo” (Jacobi, 2016, p. 43). Segundo Jung:

Ideias inatas não existem; existem possibilidades inatas de ideias que colocam determinados limites também às mais ousadas fantasias, colocam categorias, por assim dizer, à capacidade de fantasiar, colocam certas ideias *a priori*, cuja existência não se pode afirmar sem a experiência. [...] A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. [...] Elas são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo (Jung, 2013c, p. 82).

¹⁰⁰ Reforço o aspecto humano porquanto nossa discussão não pretende enveredar pela dimensão religiosa e/ou metafísica do assunto, embora haja certas intersecções ocasionais.

Ou seja, o arquétipo é uma predisposição à criação de imagens. “A origem de um arquétipo permanece obscura, e sua essência, insondável” (Jacobi, 2016, p. 44), uma vez que é justamente um ponto limítrofe em nossa própria capacidade racional. Para Neumann, “o paradoxo ‘natureza dos arquétipos’ é indefinível” (2021, p. 20). A psicologia analítica tem empreendido a tarefa de identificar os conjuntos de valores, sensações, experiências universais da humanidade (nascer, nutrir-se, repousar, morrer etc.) veiculadas por cada arquétipo, bem como as dimensões positiva e negativa que em todos há. Inclusive, uma das tentativas de definição do arquétipo dada por Jacobi (2016, p. 71) é considerá-lo possibilidade de união dos opostos fundamentais. No entanto, permanecem obscuros à compreensão rígida. Da mesma forma que não se pode conhecer a extensão de um objeto sem conhecer aquilo que há depois dele, não se pode ter um entendimento total do arquétipo sem entender aquilo que o transcende e, como o arquétipo se situa na própria capacidade de entendimento, ele próprio é ininteligível. Conforme Jung:

Há tantos arquétipos quanto situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas *formas sem conteúdo*, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação (Jung, 2014, p. 57).

Daí que as imagens, corporificações do arquétipo, sejam necessárias para a inteligência, à custa da perda de parte do sentido – que, em última análise, é inalcançável em sua plenitude.¹⁰¹ “Apenas depois de ser expresso pelo material psíquico individual e ganhar forma, ele se torna *psíquico* e entra no espaço da consciência” (Jung, 2014, p. 48). O arquétipo puro precisa ser adaptado para entrar na consciência (individual), bem como para ser transformado em criação artística (coletiva). Para o psicólogo suíço, a criação artística consiste “numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada”, a qual depende de “uma transcrição para a linguagem presente pelo artista” (Jung, 2013c, p. 83). Paz (2015, p. 53) expressa-o em maneira similar ao entender que a poesia é “mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores”; o valor absoluto da imagem elaborada no poema é inalcançável. Resta apenas a imagem em si, e o esforço em recuperar algum aspecto dessas experiências primeiras.

¹⁰¹ Como se pode inferir a esse ponto, Jung vê a literatura como uma constante criação de metáforas cujos referentes seriam os arquétipos, através de uma aporia eterna, uma vez que seu centro não é possível de estabelecer; é ausência por natureza. Isso se confirma, por exemplo, na afirmação de Jung (2014, p. 158): “Um conteúdo arquetípico sempre se expressa em primeiro lugar metaforicamente”. Novamente encontra-se eco em Frye, que se referia aos deuses, na mitologia, como “metáforas incorporadas” (2022, p. 49).

Por essa razão, doravante neste trabalho, ao referirmo-nos a “arquétipo”, diz-se respeito a esse conteúdo latente, forma pura e de descrição cabal impossível; a expressão “imagem arquetípica” será restrita às materializações desse conteúdo, às imagens propriamente ditas, manifestações objetivas e parciais do arquétipo.

Ora, a imagem arquetípica usará elementos da realidade concreta, dispostos e associados, porém, de forma a transmitirem os conteúdos dos arquétipos. Tais associações, desde as priscas eras do ser humano sobre a terra, se estruturaram especialmente em torno da natureza, por meio do fenômeno psicológico da projeção. A realidade objetiva, por si só, não carrega nenhum valor acessível ao ser humano. No entanto, este continua a ver nela presságios para seu destino pessoal ou coletivo, bem como estados anímicos pessoais. Isso ocorre, segundo Jung, porque projetamos nela nossa própria situação psicológica:

Todos os acontecimentos mitologizados da natureza [...] [são] expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através da projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza (Jung, 2014, p. 14).

Projetar, portanto, é agregar o valor de conteúdos inconscientes aos dados da realidade – eclipses, chuvas, secas, ou mesmo a queda da fruta de uma árvore específica. Aqui é possível perceber um ponto de contato entre o pensamento de Jung e o de Vico no que tange à “linguagem poética”. Esta depende, como observamos, de uma separação fraca entre sujeito e objeto: aquele que observa os fenômenos os considera como manifestações de sua interioridade e/ou sofre mudanças interiores em decorrência de mudanças exteriores. Ou seja, a “linguagem poética” depende da projeção, motivo inclusive para que continue a existir mesmo em um contexto de linguagem descritiva. Afinal, tal separação sujeito-objeto, que não pode ser rigorosamente medida, nunca é completamente ausente de um sujeito, tampouco completamente atuante.

Isso posto, a expressão “transcrição para a linguagem presente” é de certa forma uma paráfrase do conceito de “deslocamento” proposto por Frye, como vimos acima. O deslocamento implica em adaptar um mito aos “cânones de moralidade ou plausibilidade” (contemporâneos à obra de arte), sendo um foco estético no processo que Jung generaliza ao falar da “linguagem presente” a que o artista adequa o conteúdo arquetípico na construção da imagem. O elo se torna mais forte quando, a seguir, Jung explora o potencial (bem como a origem) social da arte:

É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito de época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. [...] O que significa para a sua época o realismo, o naturalismo e o romantismo? E o helenismo? São tendências da arte que trazem à tona aquilo de que a respectiva atmosfera espiritual mais necessitava. [...] Assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, assim a arte representa um processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações (Jung, 2013c, p. 83-84).

A obra artística, então, integra uma balança no inconsciente coletivo de um dado grupo à medida em que elabora contrapesos às imagens das quais o grupo está saturado. Tais imagens conservam um caráter ambíguo como qualquer manifestação do inconsciente, que, como observa o pensador, pode ser encarada como “*efeito* (portanto histórica) ou como *finalidade* (portanto teleológica e de antecipação)” (Jung, 2014, p. 279). O poema, o romance, a peça, todos surgem do/em resposta ao desequilíbrio anímico da época. Por essa razão, não podemos aqui prescindir do conceito de inconsciente coletivo, como o fizera Frye¹⁰². Através de sua compreensão, portanto, da compreensão das imagens dominantes num dado espaço e tempo sociais, pode-se entender a emergência de imagens complementares.

Feito esse excursus teórico preliminar, cumpre recapitular o problema que o motivou. Lendo rapidamente alguns poemas de Pessanha, observou-se que, embora participassem em algum nível das convenções vegetais finiseculares envolvendo a mulher e a representação do espaço, opunham alguma resistência a essas mesmas convenções ou, mais especificamente, ao meio linguístico utilizado para dar-lhes forma, meio este que torna-se incerto, vacilante. Dentro dos termos mobilizados nessa etapa do estudo, então, diríamos que há um ou mais arquétipo(s) representado(s) de forma menos deslocada. Esse arquétipo, único ou plural, embasaria o interesse nessa associação entre plantas e mulheres e ambientes vegetais.

É notório o interesse na Psicologia Analítica pela oposição sexual masculino-feminino. Neumann (2021, p. 57) sintetiza as características do feminino psíquico na sua “fórmula universal simbólica dos primórdios da humanidade: Mulher = Corpo = Vaso = Mundo”. O corpo é onde o indivíduo experimenta fisicamente o inconsciente através dos instintos (Neumann, 2021, p. 53), sendo também o inconsciente em si associado por Neumann ao

¹⁰² “Essa ênfase no conteúdo impessoal tem sido desenvolvida por Jung e sua escola, os quais dão conta da comunicabilidade dos arquétipos a partir de uma teoria de um inconsciente coletivo – uma hipótese desnecessária na crítica literária, até onde posso julgar” (Frye, 2013, p. 236)

feminino. O corpo, dimensão material do ser, com suas demandas caóticas e apelo aos sentidos opor-se-ia ao *logos* asceta, imaterial, racionalista e abstrato. Conforme se vê no estatuário paleolítico,

[...] o feminino está representado naquelas pequenas estatuetas chamadas de “Vênus”, agora bem conhecidas, e que mostram uma figura nua. Seu corpo é sua magia: ele invoca o masculino e é também vaso de toda a vida humana. A magia feminina, portanto, é básica e natural. O masculino, por outro lado, é sempre representado em algum papel, desempenhando alguma função, fazendo algo (Campbell, 2015, p. 18).

Assim como na religião clássica Gaia é a Mãe-Terra, cujo corpo mágico dá a vida, Urano é deus do firmamento – cuja matéria ou inexistência ou é considerada perfeita, incorruptível. A imagem do corpo carrega consigo um forte análogo no vaso uma vez que ambos são espaço de transformações da matéria. O símbolo do corpo-vaso também se reflete nas propriedades preservação, contenção, proteção e alimentação (Neumann, 2021, p. 56), características essas latentes no mesmo exemplo dado há pouco: Gaia também protege e nutre sua progênie, que compreende toda a biosfera. No interior da terra, como do vaso, como do útero, como da flor, processam-se os mistérios de geração vital: são interiores a rigor insondáveis dos quais brotam a vida, e para os quais ela volta. Partem daí também as relações entre as deusas e o mundo vegetal, animal e humano: Ártemis, senhora dos animais, e Deméter, senhora da vegetação, entre os gregos antigos; Bastet, protetora das grávidas entre os egípcios antigos; Maria, mãe de Deus, entre os cristãos, e assim por diante. Ter-se-á percebido, a essa altura, qual é o interesse no delineamento desses arquétipos para um estudo sobre a flora: a dimensão do feminino psíquico aponta para uma imagética e valores associados simbolicamente (isto é, introjetados pela e projetados na) vegetação.

Esses aspectos positivos, afirmativos em relação à existência, também possuem suas formas negativas. Como qualquer arquétipo, também o da Grande Mãe agrega características experimentadas negativamente pela consciência: “a morte e a destruição, o perigo e a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível” (Neumann, 2021, p. 152).

Quando lidamos com o arquétipo da Grande Mãe, no entanto, estamos ainda limitados a uma fração dos arquétipos do feminino, marcada pela relação com a criança. Como observa o psicólogo, em relação a esse arquétipo, a consciência é dependente, infantil, marcada pela fragilidade (Neumann, 2021, p. 40) – não é uma relação de compensação psíquica, em que há

um diálogo (ou disputa) de igual para igual. Esta relação só pode ser alcançada por outra constelação arquetípica: o par Anima e Animus.

O filósofo francês Gaston Bachelard, investigando a natureza da imagem poética e tomando emprestado o pensamento de Jung, afirma:

Um homem e uma mulher falam na solidão de nosso ser. E, no livre devaneio, eles falam para se confessar mutuamente os seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza muito bem entrosada. Nunca para se combater (Bachelard, 2018, p. 55).

O homem e mulher que se encontram na solidão do eu são arquetípicos: em sua linguagem, Bachelard se refere ao Animus (“um homem”) e à Anima (“uma mulher”). A Anima, como arquétipo do feminino, continua associada ao inconsciente, mas, diferente da Grande Mãe, a relação da consciência (Animus) com aquela é passível de harmonia. Uma consciência, um ego amadurecido torna-se um Animus (Hillman, 2020, p. 199); para conservar seu equilíbrio, sua boa saúde psíquica (tanto em escala individual quanto coletiva), deve alcançar um entendimento com a Anima, ou seja, com as forças do inconsciente das quais não é mais dependente, porém das quais também não pode ser privado.

A Anima (como as figuras femininas da poesia oitocentista) exerce grande poder sobre a razão masculina. Seu poder de fascinação surge no imaginário não através da argumentação intrincada, da palavra enquanto *logos*, dessa palavra do simbolicamente masculino: a Anima se comunica pela canção, pela dança, faz uso de feitiços e bebidas inebriantes. Sua função é autorreferencial na psique. Para Jung (2014, p. 36), ela é o “arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente”, o “*a priori* de humores, reações, impulsos e de todas as espontaneidades psíquicas”. Seu espaço original é o inconsciente, das diversas formas como este é simbolizado na psique, especialmente na de florestas encantadas, profundezas do mar e da terra – espaços nos quais a magia criativa se opera afastada da visão e conhecimento humanos. E se, como observou Neumann (2021, p. 53) citado anteriormente, o corpo é o meio pelo qual o ser humano primeiro experimenta os instintos, é também ótimo representante da Anima.

Poderíamos continuar indefinidamente. A bibliografia junguiana em torno da Anima, como se observa, é extensa. O trabalho de sumarizar e reavaliar criticamente as inúmeras definições e características a ela conferidas pelo psicólogo suíço foi exaustivamente levado a

cabo por Hillman (2020). Observaremos características e imagéticas mais específicas desse arquétipo conforme a análise do *corpus* demandar.

A identificação epistemológica entre as representações da Anima e a representação das mulheres-plantas na poesia novista, com foco agora em Pessanha, torna-se clara. Esse arquétipo se manifesta nessa amálgama entre os corpos femininos e a vegetação circundante. Contudo, mesmo em Pessanha, lidamos com uma produção literária dentro da qual esses seres compósitos são vistos majoritariamente sob a ótica de enunciadores masculinos. O ponto de vista não pode ser ignorado, uma vez que também possui um equivalente arquetípico próprio.

Como qualquer arquétipo, a Anima só opera em relação a algum outro arquétipo. Este é sobretudo o Animus, o componente “masculino” da alma¹⁰³. Segundo Hillman, “Anima e animus precisam um do outro” (2020, p. 41). Devemos então pensar em que atributos carrega consigo esse arquétipo, essa representação da consciência.

O psicólogo analítico estadunidense resume Animus ao entender que este se refere a “espírito, a logos, a palavra, a ideia, a intelecto, a princípio, a abstração, a significado, a *ratio*, a *nous*” (Hillman, 2020, p. 79). Espírito, consciência: o Animus pode ser muito bem representado, nesse sentido, pelo componente imaterial da dicotomia, frequente nas religiões, entre corpo e espírito. O Animus é o incorpóreo: o *pneuma*, sopro, elemento aéreo, sem solidez mas com atuação sobre a dimensão material. Para Hillman (2020, p. 197), está também “no próprio ego que percebe e que, antes de tudo, tornou possível a observação”. É analítico, tem gosto pelo abstrato, pela distinção rígida entre sujeito e objeto, entre eu e espaço. Esse gosto, em sua manifestação positiva, resulta em teorias ricas e precisas. Em sua dimensão negativa, constitui opiniões que podem ser, segundo Emma Jung (2011, p. 27), dotadas de violência. Sua percepção do tempo também é guiada para a medição meticulosa do relógio e para o cálculo racional. Segundo Bachelard, “o relógio do masculino tem o dinamismo do tranco” (2018, p. 57), ou seja, “é ao *animus* que pertencem os projetos e as preocupações” (Bachelard, 2018, p. 60). O Animus ratifica, usa do advento iluminista do plano cartesiano e suas leis de formação para determinar com precisão o futuro, prescindindo da sensibilidade e intuição que caracterizam aquela com quem ele estabelece seu par mitológico. Como aponta Hillman (2020, p. 39), ocupar-se “com o presente no cenário político, nas reformas sociais, na moda, e toda a futurologia é animus – seja no homem ou na mulher”.

¹⁰³ Como Hillman (2020) e Deola (2017), entendo que o sexo do indivíduo não implica a ausência de um ou de outro desses dois arquétipos.

Se a Anima é voltada para a introspecção (Hillman, 2020, p. 101), para o interior do indivíduo, o Animus é voltado para fora, para a vida em sociedade. Ora, uma das dimensões do herói mitológico é o herói cultural, aquele cujas façanhas beneficiam toda a coletividade em que ele foi gerado e mesmo outras, exteriores. Bachelard (2018, p. 57) chamará as “horas da atividade social” de “atividade essencialmente masculina”. Por consequência, liga-se a hierarquias (que são, afinal, formas de divisão, de discriminação entre elementos) sociais, à legislação: “é rígido, cheio de princípios, legalista, dogmático” (Jung, 2014, p. 127).

Nesse sentido, com frequência suas personificações tomam a forma do “Velho Sábio”, observado por Jung no ensaio “A fenomenologia do espírito no conto de fadas”. Pertence a ele

[...] uma certa credulidade em relação à instância autoritária e uma prontidão a submeter-se diante de todas as normas e valores espirituais. [...] Nos sonhos é de uma figura paterna que provêm convicções decisivas, proibições e conselhos. A invisibilidade desta fonte é muitas vezes ressaltada pelo fato de consistir apenas de uma voz autoritária que pronuncia julgamentos definitivos. É por isso que a imagem de um velho simboliza geralmente o fator “espírito” (Jung, 2014, p. 215).

Emma Jung (2011, p. 32-33), por sua vez, enfatiza a possibilidade do Animus se manifestar apenas como voz, como espírito enquanto palavra. Ou seja, *logos*. O Animus enquanto Velho Sábio, quando ganha corpo, é geralmente o de figuras de autoridade, tais quais “mago, médico, sacerdote, professor, catedrático, avô”, e “manifesta-se sempre em situações nas quais seriam necessárias intuição, compreensão, bom conselho, tomada de decisão, plano etc.” (Jung, 2014, p. 216).

Como se percebe, Animus e Anima possuem naturezas opostas. O que resulta ao se confrontarem? De fato, como Jung (2013a, p. 28) lembra, “todas as vezes que o *animus* e a *anima* se encontra, o *animus* lança mão da espada de seu poder e a *anima* asperge o veneno de suas ilusões e seduções”. Porém, o equilíbrio entre os pares de opostos é a meta da psique tanto do indivíduo quanto da sociedade, como o psicólogo salienta frequentemente. A imagem desse equilíbrio entre consciência e inconsciente, “masculino” e “feminino”, Anima e Animus¹⁰⁴, é a sизígia (Hillman, 2020, p. 189). A núpcia do par divino, a hierogamia, a união dos opostos que resulta na harmonia psíquica.

¹⁰⁴ Ainda utilizarei como sinônimos “Alma” e “Espírito”, segundo a lição de Stein (2006, p. 122), para evitar repetições de termos ao longo do trabalho e sintetizar esses compósitos respectivos de vegetação-mulher-espaco-inconsciente-emoção e homem-abstração-consciência-razão.

Pelo momento presente, pudemos captar as características principais dos arquétipos discutidos – a Anima e o Animus – bem como a importância deles, sobretudo dos dois últimos. Estes, por sua vez, constituem a sизígia, imagem da boa interação entre os instintos e a razão. A poesia de Pessanha frequentemente se depara com esse choque entre um eu e a figura feminina vegetal cuja apreensão lhe parece impossível. Não por estar andando no jardim, como vimos em “Se andava no jardim”, mas porque essa figura parecia ser, em certo nível, o próprio jardim. Os demais poemas adensarão tal problema que foge às meras regras de uma convenção literária, exigindo, portanto, o escopo teórico aqui discutido. Assim, na próxima análise, centrada na produção escrita de Camilo Pessanha, para me referir à constelação plantas-mulher-espaco, mobilizarei o conceito de Anima (ou Alma), enquanto sua contraparte, a entidade masculina que a observa e com ela interage será chamada por Animus (ou Espírito). Munidos desse referencial, temos como avançar para uma nova compreensão do contexto histórico português finissecular e reinterpretar a posição de Pessanha nesse meio.

2 DOS IDEAIS CAÍDOS ÀS COMOÇÕES VIOLENTAS

“Incertos rumores, daqueles que percorrem um país em tempos semelhantes e que aumentam e exageram, confundem todos os sucessos, tinham chegado até as pacíficas solidões do vale com as notícias de combates sanguinários, de comoções violentas”

Almeida Garrett (2012, p. 154-155), *Viagens na minha terra*

“E depois as comoções violentas até absorverem o dia, da política, empenhada e convulsionada, braço a braço, em uma terra selvagem”

Camilo Pessanha (2012, p. 111), carta a Alberto Osório de Castro, 28 de agosto de 1892

Após os intensos conflitos que marcaram a cena urbana portuguesa no início do século XIX, nomeadamente, os da guerra civil entre liberais e miguelistas, Portugal assiste em meados do mesmo século a uma relativa estabilidade política.

O Acto Adicional de 1852, de par com uma nova lei eleitoral, pôs termo à divisão entre cartistas e setembristas, tornando a Carta [a Constituição de 1826] aceitável por todos. A expansão industrial, financeira e mercantil do País harmonizava os interesses de industriais, banqueiros, comerciantes e proprietários rurais, unificando, para objetivos comuns, alta, média e pequena burguesia. De 1851 até ao surto do Partido Republicano, nas décadas de 80 e 90, pode dizer-se que não houve, em Portugal, “oposição” real às instituições (Marques, 2016, p. 152).

As reivindicações por ampliação do direito de voto se tornam cada vez mais fortes na Europa. Para Hobsbawm (2020, p. 137), da década de 1870 em diante, na Europa, “a democratização da política dos Estados era inevitável”, conduzindo à escalada de um conflito, segundo o historiador, uma vez que os interesses de classes dominantes e dominadas são necessariamente avessos.

Em território português, embora a Carta a princípio condicionasse todo o poder ao rei, tal constituição foi alterada ao longo de seus quase setenta anos de vigência por Actos Adicionais “que gradualmente introduziram um sistema mais democrático” (Marques, 2016, p. 158). Direitos de voto se ampliam e a representação parlamentar passa a ser direta – na legislação. Na prática, fora dos centros urbanos portugueses, o voto continuava ditado pelo poderio econômico das candidaturas em pauta (Marques, 2016, p. 159). Tal legislação eleitoral e a “perversão sistemática do sufrágio tornavam o voto uma farsa, que foi tema obrigatório de quantos caricaturistas, jornalistas e até romancistas trataram desse tema” (Medina, 2000, p. 300) – fomentando descontentamento entre as camadas politizadas. Ou seja, apesar de as

reinvindicações rumo aos sufrágios também exercerem pressão no meio luso, seu papel não foi direto nas comoções políticas que dominariam as duas últimas décadas do século XIX em Portugal. Foi indireto à medida em que não houve um evento expressivo com a participação das grandes massas; mas a tendência teve suas reverberações ao longo da Europa.

É conhecida a efervescência intelectual dos anos 60 e 70 do século XIX português. A chamada Geração de 70, leitora de Hegel, Taine, Michelet, Darwin, Comte, Renan e Proudhon, questiona a ausência do tão aclamado progresso em Portugal. É deste grupo de pensadores – composto por Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Antero de Quental, Batalha Reis, Guerra Junqueiro e outros – que nascerão as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense:

O programa das conferências, preparado e apresentado por Antero, ressalta o desejo de “ligar Portugal com o movimento moderno”, isto é, impulsionar a “ciência moderna” (na prática, adesão entusiástica ao cientismo positivista), o laicismo (crítica da Igreja), o realismo em literatura, as idéias republicanas e socialistas (Leonidio, 2003, p. 19).

O êxito revolucionário da Geração de 70 foi questionável. O sonho dourado da Razão onipotente, preconizado pelo grupo, voltou contra si próprio. Antero de Quental concluíra que o sincretismo epistemológico marcava o fim de século; Eça, prosseguindo com o raciocínio do mestre, reduzirá o primado da Razão-Consciência em suas obras finais, reconhecendo a impotência do binômio na busca pelos absolutos positivistas (Alves, 2009). Como avalia Adolfo Casais Monteiro,

A geração que entrou na vida intelectual, social e política do país dando à sua época o retumbante banho de água fria que foram as “Conferências do Cassino” acabou no *mea-culpa* de *A Cidade e as Serras*, na transigência política de Oliveira Martins, no nacionalismo e no monarquismo finais de Ramalho – e no suicídio de Antero. Quer dizer, antes que outros os pretendessem derrubar, e destruir a sua obra, eles se liquidaram por suas próprias mãos (Monteiro, 2014, p. 166).

Nesse sentido, Portugal correspondia ao movimento epistemológico do continente. O ideário decadente surge como reação às diversas insuficiências do pensamento europeu até então. Em síntese, o progresso e a moral burguesa não evoluíram a humanidade; ao contrário, alimentaram-lhe guerras mundiais (as quais apesar de tudo seriam vistas como meio para a evolução em algumas das tendências totalitárias do século XX). As ciências atingiam pontos limítrofes, com a Matemática se enredando por paradoxos insolúveis e a Física demolindo a mecânica newtoniana, além da progressiva mistificação eugenizante da biologia (Hobsbawm,

2020). Conforma-se aos poucos nesse espaço uma noção crescente de decadência a qual, à parte o concomitante movimento ideológico europeu (de reflexos sobretudo estéticos) homônimo, adquire em Portugal ainda uma feição particular.

Esse ideário de “decadência” assombra a Península Ibérica de longa data; o termo em si já fora cunhado por Alexandre Herculano para designar a história portuguesa após as grandes navegações (Leonidio, 2003, p. 15) – embora seu modelo-base anteceda o historiador, conforme esquadrinha por Eduardo Lourenço (2016). Longe de interessar qualquer asserção sobre essa suposta decadência, ou mesmo de aceitar seus *a priori* (o que é essa decadência, ou o que é seu oposto, se é possível emitir um juízo de valor sobre a situação sócio-ideológica de um país etc.), um episódio vem a servir de síntese de sua expressão em Portugal e catalisador para as teses republicanas: o chamado Ultimato.

Em 1890, após tentativas malogradas de ocupar o território, de posse inglesa, situado entre as colônias de Angola e Moçambique, o governo inglês obriga Portugal a desistir de qualquer empreendimento do gênero sob ameaça de iniciar uma guerra. Sem condições de arcar com tal possibilidade, o país se resigna e a monarquia é forçada a prestar contas, corroendo mais ainda a sua popularidade. Depois da tentativa malograda de insurreição republicana no Porto, em 1891, uma nova estabilidade política domina até aproximadamente 1906. Sob o poder de João Franco e sua ditadura, tão breve quanto criticada, retornam os transtornos: D. Carlos e o príncipe D. Luís Filipe são assassinados no regicídio de 1908 e, no mesmo ano, o partido republicano começa a dominar nas eleições, até que entre 4 e 5 de outubro de 1910 é proclamada a República (Marques, 2016, p. 155).

Um dos integrantes da revolucionária Geração de 70, Teófilo Braga, assume o poder. Porém, os anos que seguem à implantação do regime republicano só lhe trazem desgastes:

[...] os 16 anos que medeiam entre a revolução de 1910 e o golpe castrense de Braga em 1926 são a crônica monótona, frenética, quase sempre sanguinolenta, de desilusões constantes e desvarios infindáveis, em ritmo cada vez maior, crônica duma progressiva degradação do ideal, da fé e da esperança num regime que fora, contudo, proclamado, saudado e apoiado com uma unanimidade entusiástica e quase messiânica, que raramente se terá conhecido noutras épocas da nossa História de oito séculos (Medina, 2000, p. 308).

O cenário convulso em Portugal só será amenizado, após golpes militares entre 1926 e 1928, com a instauração da ditadura Salazar. Embora Pessanha houvesse falecido a março de 1926, antes, portanto, de concretizar-se a escalada política de Salazar, devemos observar o que

representou em termos de psique coletiva todo esse processo ideológico desde a Geração de 70 à instauração do fascismo português. Antes de mais nada, trata-se do desenvolvimento mais evidente de processos que já estavam em curso. Resumindo a ótica portuguesa sobre sua própria situação nacional no período, cito Annie Gisele Fernandes (2003, p. 29):

O sentimento generalizado de frustração e decadência que caracterizou o Portugal do século XIX, patente na postura implacável da *intelligentsia* portuguesa naquela centúria, fundamentou-se na constatação de que no Portugal coevo era impossível reconhecer aquele país que havia conquistado mares e continentes, que havia sido grande potência na época dos descobrimentos e expansão marítima. O Portugal oitocentista, ao contrário, era um país extremamente frágil e inferiorizado com relação à Europa desenvolvida; era um país submisso e subalterno à Inglaterra e que não conseguia reverter o quadro de atraso e decadência em que se encontrava desde o início do século; era um país que as várias gerações de intelectuais e políticos que se sucederam ao longo do referido período não conseguiram “regenerar”, apesar das várias tentativas de reerguê-lo.

Agora, cumpre enquadrar essa tela histórica de forma a evidenciar a imagética arquetípica que ela põe em relevo. Para Hobsbawm (2020, p. 166), foi nesse período de 1875 a 1914 que “os governos, os intelectuais e os homens de negócios descobriram o significado político da irracionalidade”. Irracionalidade, bem entendido, como um fator humano a ser manipulado para fins políticos. As imagens empregadas servem ao controle das massas. E que imagens são essas? Hobsbawm (2020, p. 166) aponta as coroas, a glória militar, o império, a conquista colonial. Estes objetos são reveladores. Que símbolos são esses se não os do Animus em sua forma heroica?

Entrando mais especificamente no caso português, são pertinentes as ideias de Eduardo Lourenço. Para o pensador, a considerada grande literatura portuguesa do século XIX, desde Garrett, problematiza o binômio eu-pátria (Lourenço, 2016, p. 98). A imagem de pátria, acompanhada da preocupação com um destino pátrio, no entanto, seria modulada por projeções de “um *passado* ou um *futuro* mistificado”, renegando o olhar do presente, mesmo que na forma de “encarecimento ou denegrimiento provocatório com função estimulante, como foi o caso quase geral da Geração de 70” (Lourenço, 2016, p. 90). Mas essa projeção, essa mitificação do destino português tem duas formas específicas que nos cabe interpretar à luz de Jung:

Portugal, nascido e imposto por obra de uma *vontade*, de essência épica, um pouco alucinada, ora é encarnado e assumido positivamente pelo *herói* que reatualiza com felicidade esse primeiro acto voluntário (Afonso Henriques, Nuno Álvares, D. João II, Marquês de Pombal, Mouzinho da Silveira), ora mergulha em delírios e sonhos compensatórios absurdos, transformando-se na pátria de eleição do *milagre*, do *sebastianismo*, sinais equívocos de loucura empírica, tanto como promessa de ressurreição (Lourenço, 2016, p. 115).

Ou seja, para Eduardo Lourenço, Portugal estabeleceu historicamente para si própria uma imagem heroica. Resultado da Vontade providencial, seu nascimento é inesperado/miraculoso e, principalmente, sua existência é dotada de um *telos*, uma finalidade predestinada. Conforme já vimos anteriormente, a futurologia, as metas e os heróis pertencem ao Animus. Portanto, tratar-se-ia de um arquétipo essencial na cultura portuguesa, reatualizado, na expressão do próprio filósofo, sempre que estivesse em jogo qualquer impulso à renovação, como em advenços tais quais os da Geração de 70 ou da ascensão de Salazar. Salva a simplificação grosseira, utilizada aqui para fins epistemológicos, o entremeio desses períodos marcaria então um momento em que interessa fortemente ao português ver-se como herói de um projeto metafísico universal.

Insurreições militares seguidas da exaltação de um líder investido de plenos poderes políticos: em todos os aspectos, esse contexto final no recorte histórico aqui estabelecido remete a uma imagética masculina. Conforme já observamos, a dimensão de convicções fortes, belicosa, determinada em decisões enérgicas, guia (do indivíduo, do povo) é a dimensão simbolicamente masculina da psique humana. É ao Animus que pertence o gesto heroico que derrota e subjuga o caos representado pela Anima. As imagens do Animus oscilam entre guerreiros, que nos estados nacionais se identificam com a categoria de militar mais do que com qualquer outra, e conselheiros (como Salazar).

Num contexto tal, é de se compreender a pertinência meramente acessória da vegetação na usinagem ideológica. A planta, lenta, passiva, estática, não combina com um ativismo enérgico, agressivo e inquieto. Para a flora, e para a Anima de quem é uma das possibilidades de manifestação imagética, trata-se de um contexto francamente hostil. Nesse sentido, e em vista do conteúdo exposto na primeira parte deste trabalho, pode-se afirmar que os autores então abordados participam de forma complementar às pressões psicológicas do inconsciente coletivo português finissecular. Todos colaboram, em graus variados, com o trato da Anima; todos consolidam seu *status* enquanto objeto sob o jugo de um Animus antropomórfico para o qual a vegetação nada mais é que um acessório da paisagem. A vaga deambulação sentimental ou pitoresca em torno dela não modifica sua posição ontológica de segunda classe. Agora, cumpre argumentar em favor da segunda proposição dessa tese: aquela segundo a qual, contrário a essa vaga, Pessanha preza a planta como um objeto poético para além do convencionalismo estético de seus contemporâneos. Para tanto, cumpre iniciar investigando afundo o entendimento de Camilo Pessanha acerca do fazer poético.

3 AS COISAS QUE SUBSISTEM AO MAGISTRADO

3.1 UMA POÉTICA (DO) INCONSCIENTE

Entre os consagrados estudos sobre Pessanha apoiados em instrumental teórico não-biografista, algumas cartas do poeta surgem como fonte de reflexões diversas, como se observa em Rubim (1993), Franchetti (2001) e Leal (2007). O procedimento investigativo da correspondência autoral abre possibilidades várias. Silviano Santiago destaca entre elas:

A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo duma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...) ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (Santiago, 2002, p. 10).

Revelar possíveis nexos entre textos diversos é a função de interesse aqui, porém, é preciso matizá-la. Uma direção ainda mais precisa nesse sentido é fornecida por Diaz (2012, p. 124) ao entender que nas cartas que operam como “diário da obra”, por vezes, “uma simples carta ilumina, como que por acaso, uma fase particular da gênese: menção a fontes, escrúpulos de expressão”, entre outros potenciais. Interessa o primeiro. A carta pode revelar, além de um intertexto localizado, a ressonância de um tema ou procedimento caro ao epistológrafo e, consequentemente, iluminar suas ocorrências na criação estética. Nessa direção, analisam-se agora algumas das cartas de Pessanha que denunciam uma poética, em diálogo com um de seus poucos textos de crítica (e consequente teorização) artística, a resenha às *Flores de coral* de Alberto Osório de Castro.

Pessanha possui poucas cartas dedicadas à reflexão sobre o fazer literário. Destas, provavelmente a mais famosa é a carta endereçada ao primo, José Benedito de Almeida Pessanha, datada entre 10 e 14 de outubro de 1888 (Pires, 2020) – na juventude do autor, quando este contava com poucas publicações ainda. Envia-lhe dois números da revista *A Crítica*, em que colaborou com o poema “Na pasta do Abel Aníbal” e duas prosas, afirma sentir embaraço em relação aos textos e trata com alívio o fato de enviar os únicos exemplares de que dispunha: “ainda bem que me tiras de casa esse remorso” (Pessanha, 2012, p. 241). A seguir, expõe dois projetos literários que não chegaram a ser realizados totalmente, até onde se sabe. Um seria constituído de prosas, e o outro, de poemas:

A prosa seria contos e chamar-se-ia *solidões*, não minhas, mas das figuras: estados de espírito diverso, apreendidos no olhar que uma avó estende pelo seu passado, no tremer de lábios de um velho na presença dos quinze anos de uma rapariga que o desdenha, ingenuamente impudica, no corar de qualquer burguesinha, que vê da sua janela o último namorado que lhe mentiu, etc. Seriam rápidos como a maior parte dessas impressões, e a prosa seria igual, embora diversamente sentida, sem esbracejamentos nem gritos [...].

O verso não teria nome. Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta pela realização do prazer, com a certeza de lutar por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: o prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras.

Isto mesmo tinha um ressaibo a dor e a injustiça. Cada desejo constitui uma dívida da natureza para quem o sente: a morte é a cedência das dívidas antigas, para evitar que ela volte a contrair novas dívidas (Pessanha, 2012, p. 241).

Dois projetos delimitados, é inegável, mas cabe aqui perscrutar não a intenção consciente e sim a elucubração inconsciente, o caudal subterrâneo que a alma em direções imprevistas. Encetemos pela leitura do protótipo de livro de poemas. Pessanha manifesta o desejo de compartimentar seu conteúdo em dois componentes. O primeiro aponta a uma suposta falsidade na tentativa de satisfazer o prazer; falsidade porquanto o prazer não teria “realidade sua”. Ou seja, o prazer se desfaz na sua fruição, portanto, tomado de um ponto de vista temporal lato, não tem existência: o indivíduo se vê fechado em um ciclo de desejos subsequentes e constantes, sendo a irrealização deles, a distância irreparável entre um desejo e outro (nunca a presença do prazer, a satisfação desse desejo), a única realidade experimentável.

Essa negação do desejo, em termos psíquicos, implica uma negação do corpo e das pulsões – da Anima, em outras palavras. A impossibilidade de realização do desejo é uma ótica possível apenas de um ponto de vista antípoda, o da consciência: somente uma visão futuroológica considera o desejo irrealizável porque, após ser consumado, gera outro desejo. As pulsões não têm visão a longo prazo. Ansiar a morte na forma de supressão do desejo é ansiar a morte do corpo, a morte da dimensão instintiva. Tal hostilidade se avoluma no parágrafo seguinte: o desejo é visto como uma “dívida da natureza”. Uma visão que, primeiramente, considera o Eu como algo separado da natureza; em segundo, vê nela um agente destrutivo, uma existência de caráter negativo, apenas.

O que é ansiado é a atitude unilateral oposta: a recusa ao corpo, o elo mais nítido entre aquilo que é especificamente humano e aquilo que é natural. Contudo, o discurso hesita. A primeira parte do verso seria “talvez” pessimista. O advérbio é um indicativo relevante. Ele abre duas hipóteses. Por um lado, pode se referir ao nome “pessimista”, como uma dúvida sobre

a aplicabilidade do raciocínio sobre o desejo ao epíteto em questão. Em outras palavras, se o anseio à morte devido à irreabilidade do prazer é, de fato, uma visão de mundo pessimista. Por outro, “talvez” como adjunto adverbial pode questionar se, em última instância, a obra seria mesmo pessimista na acepção adotada: se a dinâmica do desejo esboçada na carta seria seguida à risca, se não ocorreriam vacilações no processo. Problema esse amplificado com a ideia da segunda parte, na qual constariam, entre outras coisas, “exceções”. Quais “exceções” seriam essas a uma ótica do desejo delineada – ainda que em poucas linhas – em uma argumentação assim retilínea?

O que busco registrar nesta leitura é como, em um discurso calcado na repreensão do desejo, as falhas se evidenciam a cada passo. O gesto ousado de projetar suas obras a esta altura (Pessanha contava apenas com 21 anos em 1888) está entremeado de dúvidas. Essas lacunas na retidão da lógica “talvez pessimista” do autor revelam justamente o quanto há de resistente, conscientemente ou não, a essa doutrina da negação do corpo e das pulsões. A base racional que lhe confere solidez pisa em falso; é necessária de alguma forma uma oposição, “exceções” que compensem-na. No fundo, é almejado sobretudo um equilíbrio: não por acaso, a divisão em duas partes, uma afirmativa e a outra negativa (as exceções), tese e antítese. Como se a obra em potencial constelasse justamente a conjugação entre tais opostos.

Outro ponto a se observar na carta diz respeito às diferenças de intenção entre a prosa e o verso. A prosa seria “estados de espírito diverso”. Ora, isso aponta justamente para um fator emocional; as prosas seriam, em outras palavras, emoções, disposições anímicas. À poesia, Pessanha delega a “luta pela realização do prazer”, sugerindo mesmo um caráter narrativo (talvez se tratasse de um poema longo dividido em duas partes) pela singularidade, qual fosse o argumento/mote do texto – é de se notar o plural quando se refere à prosa, que é definida por “contos”, enquanto o verso continua no singular (mesmo que dividido em duas partes). Mas seu conjunto de poemas reunidos, a *Clepsidra*, anos mais tarde, incorpora ambas as tendências, o que permitiu a Santos (2007) ler na obra um percurso narrativo ao mesmo tempo em que Franchetti (2001, p. 111; 78) lia nesses poemas ora a possibilidade apenas de apreender um *mood*, ora a “representação de uma disposição anímica”. De tal maneira que, como a fortuna crítica nos permite concluir, ambos os projetos de Pessanha foram de alguma forma incorporados na sua poesia. Com isso, observe-se a importância subjacente, então, de se encontrar estados de espírito, nessa poética, oscilando entre a “certeza [ou, pelo menos, a intenção consciente] de lutar por uma aspiração falsa” e as “exceções” a essa conduta.

Sigamos a investigação com a carta enviada a Alberto Osório de Castro em 24 de maio de 1907. Pessanha novamente fala de seus versos, dessa vez com um volume maior deles já publicado:

Envio-lhe meia dúzia de *coisas*, extraídas de um borrão, onde de anos a anos, vou lançando alguma alucinação que vem, impertinente, obsidiar-me o ouvido. [...] Se, por acaso, o Alberto Osório ainda encontrar algum prazer nesses inúteis devaneios da minha alma, ainda poderei apurar, para mandar-lhe, mais meia dúzia de páginas (Pessanha, 2012, p. 122).

O mais relevante nessa carta, no pequeno comentário, é a expressão com que o autor se refere aos próprios poemas: seriam “alucinações”, as quais assombravam-no, “*coisas*”, inclusive com destaque. É pertinente a leitura de Rubim (1993, p. 10) ao ver nesse posicionamento algo além da falsa modéstia: antes, dota a poesia de uma estranheza quando captada pelo autor. Ora, essas “*coisas*” têm um atributo numinoso: exigem uma reação do sujeito. Ela traz, além da demanda pela sua própria elaboração em obra – a impertinência com que assalta o ouvido – um elemento aparentemente externo, não assimilado pelo eu. Não assimilado, mas nunca ausente.

Se por um lado Pessanha entende a própria poesia à maneira de um conteúdo cuja origem lhe é exterior, por outro, a lição da psicologia analítica reitera a inexistência de conteúdos absolutamente exteriores. Os arquétipos são o limite da capacidade de abstração humana: tudo quanto vem de fora não é senão percebido como externo mas, na realidade, interno, à medida em que a própria possibilidade de existir na consciência é sinal de sua adequação dentro dos limites do material psíquico – dentro, portanto, da representação de um conteúdo arquetípico. Por essa via, pode-se considerar então que a concepção de poesia para Pessanha ilustra aquela proposta por Jung: a arte elabora conteúdos inconscientes em busca de penetrarem na consciência.

Lendo-o dessa maneira, o caráter “impertinente” e intrusivo/agressivo com que os poemas surgem – obsidiando o poeta – ganha outro aspecto. É quando encontra “o choque entre uma situação interna e externa apropriadas” (Jolandi, 2016, p. 18) que uma imagem arquetípica adquire o aspecto perturbador que Pessanha relata na missiva. Todavia, não sendo intenção deste trabalho elaborar alguma forma de leitura biográfica do poeta, não cabe interpretar o caráter interno da experiência propiciadora da escrita: nessa direção poder-se-ia apenas afirmar, à maneira de uma tautologia, que Pessanha escreveu quando sentiu disposição para escrever. Seja lá qual for o fator emocional pessoal-biográfico, impossível de rastrear e desnecessário à

exegese, sob o qual a poesia “vem” para Pessanha, seu entorno ideológico é favorável a imagens compensadoras do Animus pela representação da Anima.

Ao referir-se aos poemas com o nome genérico de “coisas”, o autor parece desvinculá-los também da sua experiência pessoal. De fato, é lícito pensar assim dado que o moderno desprendimento da arte em relação à vida (Martelo, 2003, p. 89-91) vai ser pensado pelo próprio poeta em outro texto sobre a poesia. Trata-se de uma recensão crítica às *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro, publicado na revista *A verdade*, em 1910. No texto, Pessanha ataca, sem nomear, parte dos autores e do público leitor de seu país natal, os quais a seu ver seriam, na grande maioria, alheios a “todas as nobres especulações do espírito” (Pessanha, 1969, p. 320). A aparente trivialidade da expressão é enganosa. A expressão “nobre”, por certo, guarda um ressaibo às delimitações de temas poéticos aceitos como tais, frequentes na teorização literária desde as artes poéticas clássicas às românticas, o que não responderia bem à questão da especulação presente no excerto. Como cuidadosamente descreveu Rubim,

Pessanha rejeita uma vez mais o entendimento da poesia como expressão directa dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida do poeta e opõe-lhe uma concepção mais abstracta que inscreve o discurso poético no campo das “especulações do espírito”. [...] Ora, este carácter especulativo implica uma certa *dimensão impessoal*, uma distância em relação à experiência biográfica e aos fenómenos de ordem empírica que exige do poeta a fuga ao improvisado, o empenhamento consciente na sua condição de poeta (Rubim, 1993, p. 142).

Destaco a presença nebulosa da “dimensão impessoal” avivada pela especulação. Há um componente impessoal na poesia que, segundo Pessanha (1969, p. 322), “subsiste e domina” “no marido, no pai, no magistrado, no viajante, no sertanejo”, ou seja, que se conserva à revelia do autor empírico enquanto sujeito social. Por isso haveria, no entendimento do autor, tão poucos livros verdadeiramente poéticos em Portugal:

Ao contrário do que acontece com essa legião de poetas mínimos, cuja pobre musa toda a sua fecundidade esgota na concepção de cem páginas de lirismo, e ao trabalho dessa gestação pouco sobrevive, matando-a logo depois o repúdio irrevocável por parte do próprio vate, a quem o casamento e a transferência para a legião burocrática desviaram definitivamente da cultura das letras, – a inspiração do poeta das “*Exiladas*” não se exaure, nem o fervor do seu culto pela arte enfraquece, continuando a revelar-se e a triunfar, ainda nas condições mais desfavoráveis, a sua poderosa organização de artista (Pessanha, 1969, p. 321-322).

É claro nesse excerto, confirmando a afirmação de Gustavo Rubim, a oposição que Pessanha estabelece entre uma poesia ocasional e uma poesia em profunda relação com a arte em si. Essa situação de existência do poético apesar do criador e suas vicissitudes na vida concreta implicará em um gesto paradoxal, à primeira vista, porquanto para Pessanha os poemas podem se originar de situações do cotidiano do autor – no caso de Alberto Osório, no “colubrino estorcer-se das bailadeiras indianas” ou na troca de olhares com a turista num transatlântico (Pessanha, 1969, p. 326). Contudo, não se limitam a essas ocasiões. Carecem de reflexão, uma especulação capaz de relevar a “situação do homem em face da existência”, por elas suscitada. Ora, o discurso de Pessanha sobre a poesia envolve uma noção que não seria bem compreendida como “cosmopolita” dentro de um termo caro às polêmicas literárias do fim de século, mas como universalizante. O caráter impessoal que Rubim assinala como requisito para a classificação de obra de arte na concepção de Pessanha forma um análogo ao arquétipo. Se o arquétipo é uma dimensão impessoal (logo, universal) da psique humana, o poético que o resenhista delineia vai ao seu encontro. Assim como a imagem arquetípica pode ser ativada na forma de complexo por uma situação da vida prática, para Pessanha, o poema pode ter um momento inicial em que a atenção do poeta “foi ferida pela impressão do exterior que o inspirou” (Pessanha, 1969, p. 327), mas que não o reduz a esse ponto de partida. A efemeridade das ocasiões não é empecilho, ao ver do poeta, porquanto este elogia também a datação do início e da finalização de cada poema, já que apresentam ter ocorrido, “após uma lenta elaboração, a transformação perfeita desse germe” (Pessanha, 1969, p. 327). O ensaísta também releva a participação do sujeito: “no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, [o esteta] não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, o espelho em que se revelam” (Pessanha, 1969, p. 325). Marca aí o retorno da ideia de espelho que, como assinala Rubim (1993), já se fazia presente na etimologia das “especulações”.

A densa exposição teórica presente na resenha de Pessanha em confronto com demais textos críticos de sua autoria, bem como suas implicações últimas, foram observadas por Rubim (1993), a quem remeto o leitor interessado. O objetivo em causa, no entanto, perpassa, para além da racionalização consciente, as bordas inconscientes desse discurso.

Há uma tensão na subjetividade implicada pela metáfora do espelho. Eventualmente, Pessanha se refere a esse aspecto, presente na poesia, como um “educado senso crítico, acompanhando paralelamente as emoções e exercendo-se sobre elas, sem jamais se deixar suplantar” (Pessanha, 1969, p. 325). Que seja índice de um desejo pela introversão, pelo ativo repensar do poeta sobre o fenômeno mesmo que o inspirou, está claro. Porém, essa participação

do espírito deve ser de alguma forma visível, para Pessanha, conforme ele salienta ao enfatizar que Alberto Osório discrimina a participação de seu próprio eu. É uma atenção não apenas ao objeto observado, mas ao observador, que deve estar igualmente presente. Lembremos que, para Frye (2021, p. 35), na passagem da linguagem poética à descritiva, por conseguinte, da relação indiferenciada entre sujeito e objeto à relação completamente diferenciada dos dois, “a ‘reflexão’, com suas conotações do olhar-se num espelho, passa a ocupar o primeiro plano verbal”. Ora, a separação entre sujeito e objeto (bem como entre dois ou mais objetos distintos) é muito problemática na obra de Pessanha, como a análise dos poemas permitirá observar. É significativo que o autor use precisamente essa ideia de especulação. Nesse passo, cabe recuperar Hillman (2020, p. 197) quando este afirma que o Animus está presente no ego que observa os conteúdos projetados: compatível, portanto, com a ideia de “espelho” à qual o resenhista se refere.

A participação da “alma do poeta” soa estranha em se associar a um “educado senso crítico”, ainda mais após a comparação da atividade do esteta à do “consciencioso observador científico” (Pessanha, 1969, p. 325). Contudo, o resenhista defende não serem “antinômicas a poesia e a análise científica” (Pessanha, 1969, p. 327). Não se excluem: antes, em seu discurso, emergem como forças complementares. O fazer poético descrito por Pessanha ao longo do ensaio exige justamente a presença de subjetividades e objetos, isto é, de uma realidade em si, e de um ser que dela se distancia, este refletindo sobre aquela. Quais são tais objetos?

Pessanha não delimita um assunto específico para a poesia, todavia, entende haver uma consequência última ao pensamento poético independente do objeto tratado, porquanto quem busca exercer a “participação da sua própria alma” sobre “cada uma das aparências que interpreta [...] vai naturalmente de todas as vezes que se exerce e seja qual for o objetivo sobre que o faça, roçar pela ideia de morte” (Pessanha, 1969, p. 325). Ele valoriza a forma como Alberto Osório atinge essa ideia última:

[A. Osório] não carece, para evocá-la, de isolar-se, como os ascetas cristãos, na contemplação de um crânio desnudado, porquanto a acuidade da sua visão perfeitamente a distingue entrelaçada no amor e integrando a vida. Palpita na luz dos astros, estua na seiva das florestas virgens, ondula no colubrino estorcer-se das bailadeiras indianas, satura o olhar indagador e sério, que com o do poeta se cruzou, sobre o *deck* de um transatlântico, de uma *touriste* anônima... (Pessanha, 1969, p. 325)

Como destaca Rubim (1993, p. 188), a menção ao gesto do asceta cristão é citada nesse excerto justamente na forma de oposição; Pessanha recusa a “atitude niilista por excelência”

representada nessa imagem do *memento mori*. Não por acaso: o poeta está chamando a atenção para um entrelaçamento da ideia de morte com a do amor e sua integração na vida. O sentimento, efêmero, contrasta com a análise científica, pretensiosamente imortal. Mesmo que não constituam uma regra delimitando temas poéticos por excelência, os exemplos de Pessanha¹⁰⁵ reforçam tal interesse à medida em que todos resgatam o imaginário ocidental sobre o feminino arquetípico: o céu noturno (Neumann, 2021, p. 221), a floresta (Neumann, 2021, p. 237-264), a dançarina (Neumann, 2021, p. 294). Observe-se, desde já, que esse elenco de exemplos coloca na mesma condição a floresta ao céu – até aí, ter-se-ia o interesse no paisagístico – e à dançarina, dando primeiras mostras de uma emancipação do vegetal enquanto tema poético via equalização à figura feminina e ao espaço natural.

Como são poucas as teorizações acerca do fazer poético em Pessanha, é natural que a meditação acerca dos assuntos típicos de que se pode ocupar a poesia seja ainda mais escassa. Ora, a resenha às *Flores de coral* fá-lo de forma concreta, porém, não é o único texto em que tal reflexão abertamente se revela. Em 1888, quando Pessanha resenhava os *Versos da mocidade* de António Fogaça, entre suas afirmações satíricas, uma em especial chama atenção. Comentando em tom jocoso a ilustração da capa do livro de Fogaça, pondera o resenhista:

Aquela rapariga, meia deitada na *chaise longue*, entre objetos cômodos do seu uso doméstico, estuda porventura com a indiferença de um erudito, entre velhos pergaminhos, a maneira porque alguns homens idealizam a sua materialidade e lhe fazem na imaginação um altar (Pessanha, 1992, p. 103).

Nessa passagem, há um nítido ataque a certos elementos da representação feminina romântica. Quando Fogaça trabalha temas menos “aéreos”, diz Pessanha noutra altura da resenha, cai “no pior do romanticismo decadente, pretensioso, mascarado de frases novas” (Pessanha, 1992, p. 99-100). Uma consciência de escola está em jogo aqui, mas, outra vez, cumpre observar a peculiaridade do exemplo. O incômodo do poeta traduz uma inquietação com a discrepância entre a mulher concreta, a burguesa leitora desinteressada e instruída, “com a indiferença de um erudito”, e uma noção abstrata de mulher, isto é, o quixotismo de “alguns homens” em tomá-la pela idealização sentimental a que é sujeitada nesse gênero de poesia.

¹⁰⁵ É importante também não nos deixarmos levar por um suposto exotismo na apreciação, como se apenas o material estranho à realidade portuguesa, afinal, se o poético deve resistir às pressões também do “viajante”, por consequência, não deve se limitar àquilo que causar estranhamento a este: a universalidade desse conteúdo poético implicaria um tratamento uniforme das experiências vitais, relevando nelas apenas aquilo que dissesse respeito ao encontro entre a humanidade e a existência em si (por mais problemáticos que possam ser tais termos).

Seria enganoso ler nessa passagem uma defesa de estética realista em poesia por parte de Pessanha. A crítica que o autor faz aos *Versos da mocidade* orbita, ao longo de todo o artigo, em torno da disparidade das composições nela presentes, que oscilariam entre idealizações amorosas, sátiras sociais e mesmo reflexões filosóficas. Fogaça seria “impressionável e pouco atento, a sua imaginação é vibrada por coisas diversíssimas: por princípios de filosofia lidos de fresco, pela sensualidade, pelo amor duma noiva, por trechos de paisagem” (Pessanha, 1992, p. 100). É notável o contraste entre essa crítica contundente e o posterior elogio a Alberto Osório de Castro, cuja poesia também incluirá temas diversos como as florestas, as dançarinas e a troca de olhares com a turista. Em parte, é claro, essa diferença é melhor explicada pela amizade pessoal entre os autores; contudo, a argumentação do resenhista se mostra, em ambos os casos, preocupada com a manutenção de uma linha temática. Não à toa, o olhar de Alberto Osório “distingue”, nas palavras de Pessanha, o entrelaçamento amor-morte nos objetos que contempla. A disparidade de objetos para a poesia *per se* não implica dispersão de assuntos, o discurso poético é capaz de unificá-los (o que não faz Fogaça).

A crítica do poeta de *Clepsidra* aos *Versos da mocidade*, ao relevar sua dispersão, sobretudo a presença de sátiras em meio a composições amorosas, afirma, em negativo, que o livro de poesia deve escolher ou o tom realista ou a cadência sentimental abstrata (com preferência pela última)¹⁰⁶, nunca misturá-los. O estranhamento da mulher que ilustra a capa do livro, a qual Pessanha personifica jocosamente, se dá pelo fato de ambos os teores existirem nos *Versos da mocidade*. E, como se observa a partir dos paratextos já discutidos, a abstração tem posição cimeira no gosto estético do autor.

Outra ocasião que fornece dados gerais de uma poética teorizada por Pessanha é a carta a Carlos Amaro datada de 6 de fevereiro de 1909. O autor escreve em viagem por mar, rumo a Macau, descrevendo as cenas exóticas a que tem assistido no percurso. Vê toninhas, gaivotas, algum animal de capacidades bioluminescentes cujo nome desconhece, lamenta não ter visto as andorinhas do mar. Logo comenta uma cena especial e o desejo por ela despertado:

Outra coisa que eu não me lembro de ter visto anteriormente, são os arco-íris múltiplos e móveis que em certas ocasiões aparecem, correndo um ao longo de cada uma das ondas que vêm quebrar-se de encontro ao vapor. Delicioso e efêmero efeito da luz, tão agradável para o repouso dos olhos e da melancolia. Quem fosse capaz de a fixar em dois versos transparentes!... (Pessanha, 2012, p. 175)

¹⁰⁶ “E neste final [...] o autor mostra-se verdadeiramente poeta, analista do sentimento próprio” (Pessanha, 1992, p. 103)

Os comentários de Izabela Leal (2007, p. 114-115) a essa carta merecem ser citados com maior fôlego, pois pouco divergirei deles:

Temos que notar cuidadosamente que não é uma idéia de cópia ou reprodução que está aqui em jogo, pois o que o poeta sublinha é o desejo de os versos tornarem-se, eles também, transparentes como o arco-íris, de revestirem-se das mesmas propriedades – luz e transparência – presentes no objeto. [...] Essa diferenciação é fundamental por dois motivos: por um lado, ela afasta a idéia de um real a ser reproduzido, já que aqui a importância maior recai sobre a própria natureza da linguagem que deve ser utilizada para abordar o real, ou melhor, apresentá-lo. [...] O atributo de transparência não pertenceria mais, a partir da execução do poema, ao objeto arco-íris; ele seria um atributo do próprio verso. O outro motivo é que, nesse ato mesmo de afastar-se da pura percepção sensorial – isto é, do momento psicológico em que a percepção se dá – para tentar apresentar o real, o autor busca apagar-se, de modo a fazer ver as coisas, no caso, o arco-íris. [...] Ora, se dissemos que o real que o poema pretende apresentar não é uma simples exteriorização do momento emocional em que a percepção se deu e, se dissemos também que o poema é não o real, mas o real transformado em linguagem, implica que há algo que acontece nesse espaço que não é nem a intimidade do artista e nem o mundo exterior, um espaço que não parece fácil de situar, pois não podemos circunscrevê-lo.

Fica devidamente enfatizado o aspecto linguístico a recobrir o poema em Pessanha: o verso se quer também transparente, como o arco-íris, ou seja, o conteúdo do poema quer recobrir seu próprio *modus operandi* verbal. Tal ideia já pairava na resenha às *Flores de coral* porquanto o resenhista não enxergava relações *a priori* entre o tema dos versos e sua métrica ou forma (Pessanha, 1969, p. 323). Mas a autora chama a atenção para as implicações linguísticas extremamente problemáticas desse processo. Agora, munidos da perspectiva adotada recentemente, devemos tentar conciliar duas dimensões. Primeiramente: a poesia, como deduziu-se a partir da carta de 1907 a Alberto Osório, está tentando elaborar conteúdos arquetípicos. Em segundo: esses conteúdos são essencialmente contraditórios e ininteligíveis no seu todo. Ora, como equacionar essa tensão? A carta a Carlos Amaro obliquamente o responde. Na transmutação do verso em algo formalmente ligado à essência do seu conteúdo (transparente como a luz dos arco-íris), o análogo em termos de uma recriação do arquétipo – paradoxal, contraditório, indeterminado – seria justamente a produção de uma poesia igualmente paradoxal, contraditória, indeterminada, ao que a obra poética de Camilo Pessanha responde prontamente.

O exemplo dado pelo poeta a partir do arco-íris é significativo – do que nos chegou da sua obra, não há nenhum poema sobre arcos-íris, estando longe de ser apenas a manifestação

de um gosto temático, portanto. Tal fenômeno é causado pela difração da luz: um feixe de cor branca em um determinado meio material se divide, cada raio singular com sua específica frequência de ondas, captado pelo olho humano como uma escala de cores várias. Ora, o arco-íris decompõe o feixe luminoso nas suas cores constitutivas. Está implícita nessa admiração a busca por uma poesia capaz de apresentar as diversas facetas de um dado objeto, inapreensíveis a um único ponto de vista.

Então, o “espaço que não é nem a intimidade do artista e nem o mundo exterior, um espaço difícil de situar” a que Leal (2007, p. 115) se refere pode ser identificado como o espaço pré-consciente e pré-individual do inconsciente coletivo. Não um depósito de experiências pessoais, mas nem por isso alheio a elas¹⁰⁷, o espaço em que se erige e opera a poesia de Pessanha é o espaço ilimitado, ininteligível, dos arquétipos, e sua poesia, um jogo com essas mesmas impossibilidades fornecidas pela natureza dessa vasta matriz poética.

Esse meio voltado a experiências essencialmente humanas, afastadas do ordinário cotidiano, se torna literariamente possível através do mecanismo da “condensação”, proposto por Frye (2022). Se Pessanha reitera – seja na carta a Carlos Amaro em 1909, seja na resenha às *Flores de coral* – o caráter impessoal da obra poética, pode-se concluir que seu fazer poético preze pela prática da condensação. Afinal, embora a inspiração do poeta possa ser ativada por trivialidades cotidianas, transcende-as de algum modo, portanto, escaparia ao cotidiano. Sua preferência, na resenha, por falar dos temas do amor e da morte denuncia já o interesse por temas de ordem primária na experiência humana, temas elaborados tanto por inúmeros sistemas mitológicos e religiosos quanto por poetas. Mesmo que o conceito de universalidade esteja sitiado no momento atual, não vejo objeção alguma a considerar esses dois assuntos universais. Inclusive, Máttar Neto (1996, p. 86) dirá ser a universalidade a categoria do entendimento primordial na obra do poeta. Despojando-se dos dados imediatos da vida do artista, Pessanha aponta na direção de um conteúdo igualmente comunicável a experiências humanas diversas, em outras palavras, na direção de uma universalização, ainda que impossível em última instância, porquanto o fato mesmo de exprimir-se em um idioma coloque a obra em uma forma de particularidade. O que tornará ainda mais significativa a insistente resistência dessa obra contra as limitações sintático-semânticas, na análise dos poemas.

¹⁰⁷ “A obra de Osório de Castro, como a dos artistas que fundamentalmente o são, vive da própria vida, – vida que em outro menos bem dotado teria aniquilado o poeta”, diz Pessanha na resenha às *Flores de coral* (1969, p. 323).

3.2 DOIS ESTUDOS DE CASO: “VIDA” E “PRIMAVERA NO MINHO”

Por ora, a fim de concluir a presente seção, observem-se dois casos em que Pessanha põe em prática a condensação. Isso é facultado pela leitura genética dos poemas, comparando as sucessivas etapas de elaboração que os marcaram até as formas com que hoje os conhecemos. Trata-se primeiramente de “Vida”. Publicado pela primeira vez no jornal *Idéia Nova*, em 18 de março de 1929 (postumamente, portanto), o poema está ligado a um manuscrito com a datação “julho de 1896” e a localização “Macau” (Franchetti, 1994b, p. 195). Porém, antes de ambas as datas, outro escrito assinala flagrantes semelhanças ao poema, como observado por Franchetti (1994b, p. 196): uma carta de Pessanha a Alberto Osório de Castro, de agosto de 1891. Vejamo-la primeiro.

Após a evocação de algumas paisagens (a torre, as serras além de Vila Real, Samardã), vagamente idílicas no trato que lhes confere o missivista, este pondera junto do amigo a hipótese de prestar concurso para cargos nas colônias:

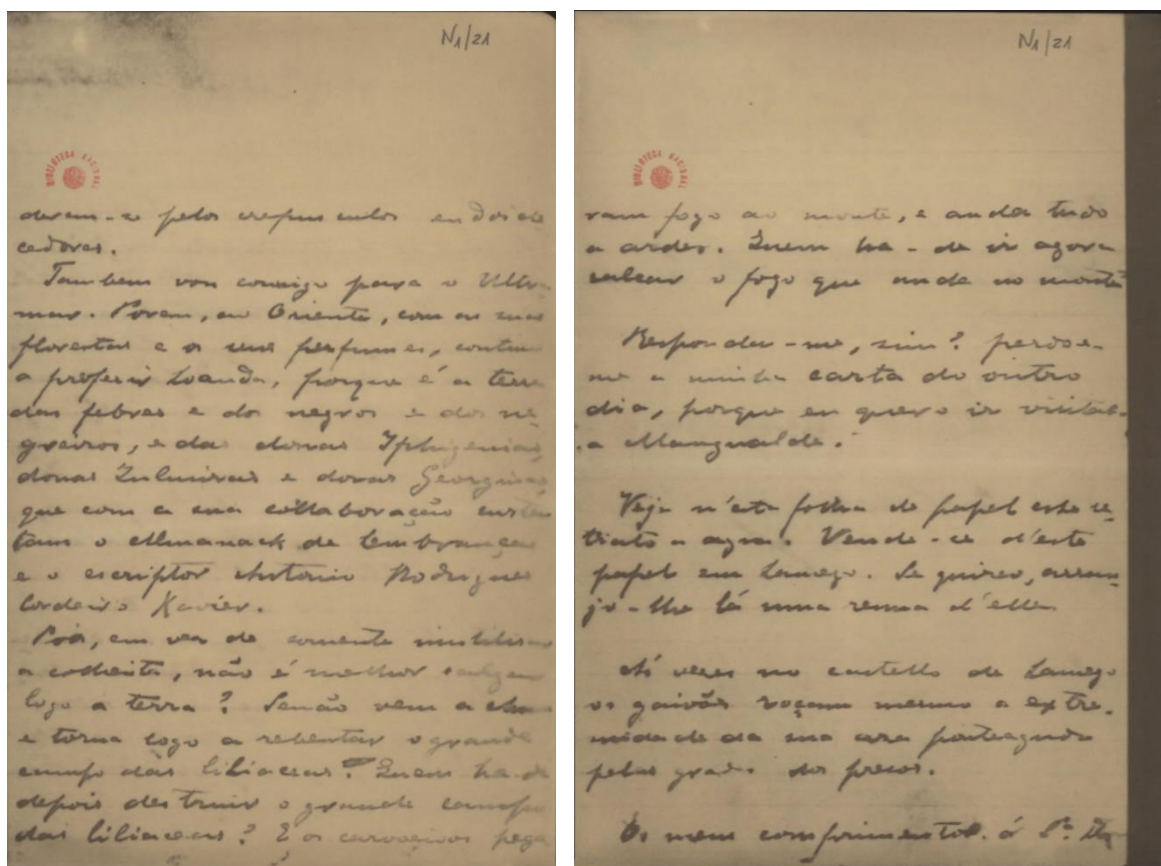
Também vou consigo para o Ultramar. Porém, ao Oriente, com as suas florestas e os seus perfumes, continuo a preferir Luanda, porque é a terra das febres e dos negros e dos negreiros, e das donas Ifigénias, donas Zulmiras e donas Georginas, que com a sua colaboração sustentam o *Almanaque de Lembranças* e o escritor António Rodrigues Cordeiro Xavier. Pois, em vez de somente inutilizar a colheita, não é melhor salgar logo a terra? Senão vem a chuva e torna logo a rebentar o grande campo das líliáceas. Quem há de depois destruir o grande campo das líliáceas? E os carvoeiros pegaram fogo ao monte, e anda tudo a arder. Quem há de vir agora calcar o fogo que anda no monte? (Pessanha, 2012, p. 107)

À primeira vista, é tentador a pensar em uma encenação, com Pessanha testando alguma imagem em prosa literária com o amigo que por ela pudesse ter maior predileção – é sintomático lembrarmos que Alberto Osório de Castro publicaria mais tarde um estudo sobre a flora do Timor, portanto, o tema partiria de um interesse comum. Talvez mesmo o remetente lhe respondesse a alguma pergunta, ou houvesse aqui algum chiste conhecido apenas entre os interlocutores¹⁰⁸. Ausentes as cartas de Alberto Osório de Castro, não podemos senão conjecturar; o que se nos afigura certo, no entanto, é que, encenação ou não, Pessanha constrói uma série de imagens com as quais figura a hipotética ida às colônias e a reverberação afetiva de tal hipótese. Se há uma mudança de tom no discurso, que passa a ser calcado em metáforas,

¹⁰⁸ A última hipótese é levantada por outras cartas em que Pessanha repete perguntas retóricas em tom cômico a Alberto Osório. Tal é o caso de uma, possivelmente do mesmo mês, em que Pessanha pergunta duas vezes “Mas onde diabo é a Lourinhã?” para, ao fim da carta, afirmar: “E é caso de a gente meditar: / - E já estamos na Lourinhã” (Pessanha, 2012, p. 108-109).

não o há no assunto. Tampouco a leitura do documento original (Figuras 7 e 8) sugere alguma variação: não há nenhum marcador não-verbal apontando para uma mudança de tema (divisão em tópicos¹⁰⁹, por exemplo) ou mesmo sugerindo uma distância temporal entre a redação dos dois trechos – não há mudanças significativas na inclinação das letras ou na tinta utilizada. De sorte que o segundo parágrafo, ao que tudo indica, é uma glosa da sensação projetada sobre a vida nas colônias.

Figuras 7 e 8 – Carta de Camilo Pessanha a A. O. de Castro, agosto de 1891 (excertos)



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. N1/21. Purl 14598. Disponível em: <https://purl.pt/14598>. Acesso em 25 out. 2019.

Uma oposição é feita entre o Oriente (a colônia de Timor, que tanto é citada mais adiante na carta quanto viria a ser o local onde Alberto Osório de Castro exerceria seu cargo) e a colônia de Luanda, capital da Angola. Àquela, “com as suas florestas e os seus perfumes”, o missivista prefere esta, “terra das febres e dos negros e dos negreiros”. Os termos utilizados têm conotação pejorativa, a julgar pelo seu uso em outras cartas do autor. Resulta disso uma visão inteiramente

¹⁰⁹ Tal estrutura em tópicos parece ocorrer na uma enigmática carta de 1895, a Alberto Osório de Castro (Pessanha, 2012, p. 116-120) (Figuras 1 a 6), com diversos parágrafos desconexos iniciados por travessão; tratar-se-iam, possivelmente, de tópicos respondidos em sequência.

negativa da colônia africana (reiterada em outras ocasiões¹¹⁰) em oposição à relativa neutralidade quanto a Timor, mencionada apenas através de um exotismo sem nenhum julgamento de valor nítido. Logo, no entanto, a discussão e os estereótipos dão lugar a uma recriação metafórica embrionária.

“Pois, em vez de somente inutilizar a colheita, não é melhor salgar logo a terra?”. Lembrando um sermão pela argumentação e uma parábola pelo uso de imagética agropastoril, Pessanha abre o segundo parágrafo com essa pergunta retórica. São estabelecidos pares de relações: ir ao Oriente (preterido) – inutilizar a colheita (preterido); ir a Luanda (preferido) – salgar a terra (preferido). Só a esta altura é explicado o paradoxal interesse maior em ir à colônia mais abertamente desprezada. A neutralidade aparente no trato com Timor é desfeita aqui, porquanto este espaço representa também alguma perda para o sujeito. A diferença só pode ser deduzida a partir dos dados conferidos pela metáfora. Salgar a terra é uma forma de sabotá-la, torná-la infértil, impedindo-a, portanto, de sustentar uma flora. Não há possibilidade de perder-se um objeto adquirido (uma floração), já que sua posse inicial é negada. Inutilizar a colheita implica em um luto; o objeto foi obtido, mas perdido simbolicamente. A preferência pela primeira hipótese se dá, então, nos termos de abandonar qualquer expectativa da floração metafórica, já que esta seria inelutavelmente destruída logo após despontar. Ressalte-se também que, nos termos do texto de Pessanha, só há essas duas opções, ou o inutilizar da colheita, ou simplesmente impedi-la de existir em primeiro lugar.

Dentro da economia dos afetos envolvendo o conteúdo da carta pessoal, seu autor esboça aqui, através de uma imagem, o raciocínio desenvolvido antes através de conceitos abstratos, na carta de 1888 ao primo José Benedito. Àquela altura, Pessanha falava das dívidas com a natureza e da morte, “a cedência das dívidas antigas, para evitar que ela volte a contrair novas dívidas” (Pessanha, 2012, p. 241). A dívida constitui uma perda anunciada, porquanto seu valor, ainda que na posse do sujeito, está simbolicamente perdido. Não contrair novas dívidas é interromper esse ciclo na sua origem, como salgar a terra é impedir o ciclo vital da vegetação de ter início. Podemos constatar, dessa maneira, que entre a carta de 1888 e a de 1891 houve uma elaboração maior em torno desse tema (a dinâmica desejo-morte). Primeiramente, tratava-se de uma lógica esboçada em um discurso fronteiro com o filosófico. A seguir, calcado sobre

¹¹⁰ “Eu também detesto a nossa África Ocidental, a pérola das nossas colônias, pelo que dela me posso afigurar: negociantórios boçais, militarejos ladrões, magistradórios acomodaticios, todos mais ou menos negreiros, todos mais ou menos mulatos, todos mais ou menos degredados” (Pessanha, 2012, p. 125)

um pano de fundo cotidiano (a possibilidade de seguir carreira nas colônias) tomou a forma de um jogo de imagens.

É importante repararmos que, nesse percurso, um diálogo entre o fazer artístico esboçado na resenha às *Flores de coral* e aquele praticado nas cartas também se torna inevitável. Ora, entre a carta de 1888 e a de 1891 o espaço temporal é insignificante, mas as condições de produção alteram consideravelmente. Na primeira, o jovem autor, contando então com 21 anos e inconcluso o curso de Direito (portanto, sem perspectivas profissionais claras), delineava um projeto aparentemente sólido de livro – embora o “talvez pessimista” fragilizasse tal estatuto. Esse plano não recebeu corpo, pelo menos até onde se sabe. Já na segunda carta, o intuito (uma obra que ilustrasse a dinâmica ambivalente do desejo) ganha uma forma limítrofe entre o literário e o assertivo, ainda que para ser alterado depois. O último dado pareceria inútil não fosse o fato de Pessanha situar, na resenha ao livro de Alberto Osório, o momento da inspiração poética como um ponto o qual a obra de arte deveria transcender. De alguma forma, por maiores que sejam as afinidades entre ambas as cartas, apenas na descrição de uma circunstância da vida pessoal surge a imagem a ser aproveitada depois no poema “Vida” (Anexo A), como se fosse necessário esse relativo choque com a realidade para pôr em marcha um texto que, na sua concretização, paradoxalmente negaria qualquer elo com uma situação localizada no tempo e espaço por uma subjetividade específica. Não à toa, em um dos parágrafos da carta de 1891, menciona-se o Oriente e Luanda, bem como o imaginário da metrópole sobre as colônias (florestas e perfumes de um lado, doenças, população negra e as colaboradoras do *Almanaque de Lembranças* de outro). No parágrafo seguinte, há as imagens da chuva, das liliáceas, do fogo, dos carvoeiros e do monte, mas nem os nomes das colônias nem o estereótipo delas figura. Pessanha realiza uma ruptura com os dados locais, conferindo alguma autonomia à imagética do segundo parágrafo, autonomia essa a culminar com o poema “Vida”.

É possível que se trate de uma encenação. Todavia, a encenação, se a for, não nega um estatuto literário ao texto. Primeiramente, pode-se supor uma encenação a fim de receber a avaliação do interlocutor a um texto em formação; pensar-se-ia se o projeto da obra em prosa perseverara até então, dado que o excerto da carta está em prosa. Alberto Osório de Castro seria um interlocutor privilegiado porquanto já se estabelecia como escritor (afinal, publicara composições na *Boêmia Nova*) e o tema floral lhe interessaria, como se observa pela publicação de *Plantas úteis da ilha de Timor*. Tratar-se-ia, então, de uma carta operando como “laboratório”, espaço de “experimentação lingüística” (Moraes, 2001, p. 14). Por consequência, a possível pose elaborada na carta pode ter em vista alguma ligação com uma crítica pública

e/ou exegese do possível poema por vir, se não o próprio trecho da carta vir a ser publicado como peça literária. A publicação de trechos ou na íntegra de cartas pessoais em periódicos não era estranha à época de Pessanha. Em uma carta enviada ao pai, datada de 1894, o autor roga extensamente que não publique seu conteúdo (Pessanha, 2012, p. 227), e na recolha de versos das *Exiladas* (1895) Alberto Osório de Castro usará um excerto de carta do amigo como epígrafe a um dos poemas. Alia-se a isso o fato de a crítica literária da época ainda ser muito pautada pelo biografismo (de que os primeiros críticos de Pessanha servem como exemplo nítido). Talvez houvesse encenação, nesse sentido, a fim de tentar controlar a divulgação e interpretação da obra que, afinal, até então só aparecera dispersa entre os meios da imprensa.

Cabe agora ler o ponto final desse circuito, o poema intitulado “Vida” (Anexo A), cuja primeira publicação conhecida ocorreu no jornal *Idéia Nova* em 1929 (Franchetti, 1994b, p. 195) antes de ser recolhido na *Clepsidra* de João de Castro Osório em 1969. São evidentes as semelhanças nas imagens utilizadas: há a chuva, as liliáceas, o fogo. Da mesma forma, a linha de um enredo traçada na carta se mantém: chove e brota um campo de flores; segue-se uma tentativa de destruir esse campo (na carta, questionava-se quem poderia fazê-lo), de balde, segundo o eu-lírico no segundo parágrafo. Por fim, apesar dos esforços contrários de um terceiro agente plural (o mesmo, ao que tudo indica, que é alvo dos verbos no imperativo ao longo do poema), surge e se alastra um incêndio devastador sobre o qual uma outra voz parece interpelar o enunciador: ela, preocupada com a destruição completa – “E se arde tudo?” – e ele, estoico, minimiza o fato, por fim acusando os terceiros. Paira uma sugestão irônica, como se a queimada irrefreável fosse, afinal de contas, consequência da eliminação intencional das liliáceas, referida na segunda estrofe. Este ponto e as nuances da voz lírica serão discutidas em outra parte deste trabalho. Por enquanto, nos atentemos à transição da carta de 1891 ao poema “Vida”, visitando um último documento de processo – denominação¹¹¹ que podemos aplicar à carta dadas as afinidades e a localização cronológica em relação à versão “final” do poema. Trata-se de um manuscrito datado de julho de 1896, em Macau, uma composição também em

¹¹¹ Emprego o conceito de “documento de processo” conforme definido por Salles: “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do processo criativo” (Salles, 2008, p. 39). A inscrição desta etapa do presente estudo no campo da Crítica Genética pode ser exemplarmente atestada pela constatação, ao lado da mesma teórica, de que “ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas” (Salles, 2008, p. 26), lembrando que a intersecção de outras abordagens teóricas (neste caso, da Psicologia Analítica de linha junguiana) é prevista pela autora como uma possibilidade mediadora entre pesquisador e objeto (Salles, 2008, p. 77).

quatro quadras, acrescida de algumas correções feitas por Pessanha, correções essas que, acatadas, desembocam no poema “Vida” conforme publicado em 1929.

Mediante a transcrição feita por Franchetti (1994b, p. 195-196) do referido documento¹¹² (Anexo B), podemos constatar um elemento ausente na versão final do poema, porém presente na carta de 1891. O verso 10, no qual a partir da publicação de 1929 lê-se “É a queimada... Que lumaréu!”, no manuscrito, recebeu três versões sucessivas, apenas a última sendo a citada. De início, fora redigido um verso sem pausas: “Fogo na serra que lumaréu!...”. Embora não haja pontuação no meio do verso, os sinais ao fim são ambos os que serão conservados mais tarde, a exclamação e as reticências – estas, transportadas para o meio. A imagem descrita é similar: destacam-se as chamas e sua intensidade a partir do dado visual, a luz que produzem. No entanto, partindo de uma alteração, Pessanha rasurou o “Fogo na serra” e, acima, escreveu “Dos carvoeiros,”.

Disso resultaria, em consequência, um verso “Dos carvoeiros, que lumaréu!...”. Esse movimento retoma a carta de 1891, porquanto nela a ideia de um incêndio partiria de carvoeiros: “E os carvoeiros pagaram fogo ao monte, e anda tudo a arder”. O carvoeiro – espaço onde se produz e/ou armazena o carvão – volta a ser a fonte da devastação contemplada pelo enunciador. Pessanha diminui a repetitividade do poema, com essa operação, porquanto no verso 9, onde a partir de 1929 lê-se “Olhem o fogo que anda na serra”, era pouco diferente: “Olhem que o fogo vai na serra”. Portanto, já se fazia referência ao fogo, e o autor suprimiu uma nova ocorrência dessa palavra em versos consecutivos. Todavia, essa solução tampouco agradou: em um momento posterior, Pessanha rasurou o verso inteiro e escreveu à margem a configuração que conhecemos hoje: “É a queimada... Que lumaréu!”.

Por mais insignificante que pareça, a mudança faz parte de um sutil processo de condensação. E não apenas essa mudança, mas a maioria daquelas observadas de um parágrafo ao outro da carta de 1891, e da carta em si ao manuscrito do poema. Um primeiro grande movimento se dirigindo para fora de uma relação de causalidade cotidiana, ainda na carta, ocorrera no momento em que se emancipara, na superfície textual, o sentimento da ida às colônias das próprias circunstâncias empíricas de ida às colônias. Fuga em múltiplos aspectos: desde a mudança de parágrafos, passando pela omissão dos nomes Luanda/Oriente/Timor e dos habitantes estereotípicos desses espaços, alcançando enfim o grupo de imagens de líliáceas,

¹¹² O fac-símile foi publicado na revista *Persona* nº 11/12, o qual não consegui acessar, razão pela qual nos contentamos com a detalhada transcrição de Paulo Franchetti.

carvoeiros, montes e incêndios. Um percurso, em suma, afastando o excerto poético da experiência de ser português, finissecular, com perspectivas à emigração rumo às colônias.

No segundo momento, quando já estava esboçado na forma autônoma de poema, a necessidade de suprimir o “Fogo na serra” do décimo verso é difícil de definir. Avento a hipótese de se evitar uma repetição, como ocorre com outros pontos do poema. Pessanha então reintroduz os carvoeiros, mas logo altera para uma genérica “queimada” que, afinal de contas, era o que o verso anterior dizia, ligeiramente alterando o termo. Ora, essa sequência repete o gesto da carta de 1891 em menor escala. O poeta desfaz a relação de causalidade entre o fogo e os supostos carvoeiros. Elimina, portanto, um dado que aproximaria o poema de uma inscrição espaço-temporal histórica em favor de repetir o elemento universal. Ao invés de se falar em carvoeiros, ligados a práticas culturais específicas, fala-se apenas em fogo e queimadas, muito mais acessíveis ao geral da experiência humana.

Outro breve caso cujo histórico segue o mesmo trilhado pelo poema “Vida”, o de uma forma de condensação, está no soneto “Desce em folhedos tenros a colina”, mais precisamente, na diferença entre suas duas publicações conhecidas em periódicos durante a vida do poeta. Sua leitura efetiva será feita posteriormente¹¹³; cumpre assinalar apenas alguns detalhes extratextuais, por ora. As edições atuais da *Clepsidra* (PCC p. 94) seguem o texto publicado na revista *Centauro* em 1916¹¹⁴, com atualizações ortográficas. Anteriormente, segundo Franchetti (1995, p. 215), fora publicado em *Novidades*, 28 de abril de 1900, no entanto com notórias diferenças paratextuais: possuía um título, “Primavera no Minho”, o qual foi retirado na publicação seguinte, e surgia isolado, não estabelecendo elo com “Esvelta surge! Vem das águas, nua”, com o qual de 1916 em diante compôs um díptico. Para além da enorme diferença em ser associado a outro poema inteiro, que discutiremos mais tarde, a remoção do título, em que se estabelecia um local específico com o qual o poema dialogaria – a região do Minho – afasta o texto novamente dos elos com a experiência ordinária. Ou seja, constitui um caso de condensação, ainda que em uma mudança breve, porquanto tira uma orientação de leitura que circunscreveria o poema a um espaço físico delimitado. Por outras palavras, independente de qual fosse a leitura possível na versão de 1900, teria de pensar em algum momento uma carga semântica ligada ao Minho dentro da economia do poema. A versão da *Centauro* anula esse procedimento, abrindo o poema para leituras alheias a tal particularidade.

¹¹³ *Infra* II.4.2.

¹¹⁴ Disponível em: <http://ric.slhi.pt/Centauro/visualizador?id=11227.001&pag=33>. Acesso em 17 out. 2022.

Esse gesto poderia entrar em contradição com o discurso proferido por Pessanha e publicado com o título “Macau e a gruta de Camões” em 1924 no jornal *A Pátria (Macau)*. Nessa meditação sobre o célebre autor d’*Os Lusíadas*, o poeta da *Clepsidra* emite um juízo bastante a par do contexto ideológico-estético neorromântico:

Ora a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo: e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores [...] têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poeta, nenhum (Pessanha, 1992, p. 303).

Não é clara a diferença entre “bucolismo” e “regionalismo”, mas Pessanha reforça haver alguma, por “inseparáveis” que sejam. A passagem citada segue imediatamente a uma ponderação do poeta quanto à posição geográfica de Macau. Estando no mesmo hemisfério, as estações seriam análogas entre a colônia e a metrópole (Pessanha, 1992, p. 303). Nessa toada, a metáfora da inspiração poética “com profundas raízes, no húmus do solo natal” corrobora estilisticamente com um interesse na vegetação. O termo “bucolismo” parece sugerir, assim, que, para Pessanha, a poesia, mais cedo ou mais tarde, implica alguma presença vegetal. “Regionalismo” referir-se-ia, assim, ao polo cultural-humano do conteúdo poético.

Isso não demandaria que a poesia falasse de ambientes pátrios, portanto? A condensação praticada em “Vida” e “Primavera no Minho” mostram que não. O discurso na gruta de Camões, igualmente. Pois, por maior que seja a ênfase de Pessanha em associar a poesia – não a prosa, como faz questão de destacar – ao bucolismo e à educação sentimental realizada no solo especificamente pátrio, o orador revela, por outro lado, que esses são vetores do fazer poético, não objetivos. Mesmo com várias composições datadas do Ultramar, Camões teria resistido aos ambientes não-pátrios e se alimentado unicamente “da seiva que trouxera da pátria”, segundo Pessanha (1992, p. 304). Ou seja: ironicamente, há um entendimento de que a poesia depende de algum espaço localizável na esfera concreta, mas, desenvolvida, pode abdicar dele em algum nível. Daí o elogio a um potencial que o próprio autor acusará na sequência haver experimentado:

Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas [e outros exemplos de criações culturais do povo macaense] e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa (Pessanha, 1992, p. 303).

A expressão “criar-se a ilusão” e o verbo “abstrair” mostram a tensão entre essa referencialidade concreta e a abstração em Pessanha. Criar para si uma ilusão carrega consigo uma carga conotativa de artifício muito mais patente que a mera expressão “abstrair”. Esta alternativa acaba por dominar. Contra as expectativas epocais, a poesia de e segundo Pessanha exige certo alheamento à materialidade cotidiana. Nas revisões dos poemas “Vida” e “Desce em folhedos tenros a colina”, detecta-se uma tendência de Pessanha para alterar a orientação de leitura fornecida pelos textos. O poeta constrói, assim, uma obra cujo moderno contrato de leitura pressupõe uma desconstrução dos protocolos do romantismo vulgarizado (Martelo, 2003); um protocolo de leitura que exige a leitura dos seus componentes fora de convenções circunscritas pela transposição da vivência biográfica. Portanto, um direcionamento a condensar seus poemas, afrouxar os laços que os unem à restrita experiência cotidiana do português finissecular. De maneira mais radical, Pessanha cumpre em sua obra aquilo que valorizava na de Alberto Osório.

Nas *Flores de coral* o poeta subsistia apesar de seu papel na vida prática enquanto marido, pai, magistrado, viajante ou sertanejo, ou seja, o poético subsistia apesar do social/pessoal, mesmo que esse aspecto accidental se fizesse presente no poema (versando sobre as bailadeiras indianas ou a turista anônima e revelando as datas e locais inspiradores da criação artística). Em Pessanha, podemos dizer que esse poético não subsiste: antes, transborda a cena e apaga aos poucos os elementos que remetem ao viajante, ao magistrado e assim por diante. E, assim realizando, sua poesia tenta abeirar-se de um limite intransponível ao qual, como visto anteriormente, os arquétipos podem ser vistos como equivalentes, porquanto estão situados além da capacidade racional, mas num ponto ao qual converge toda a experiência humana. Agora, é tempo de analisar a concretização dessas imagens arquetípicas sintetizadas o par Animus e Anima o qual por vezes dramatiza uma forma de relação entre o Eu e o mundo vegetal-feminino circundante.

4 CAMILO PESSANHA, POETA MODERNO À PROCURA DE ALMA

“Faminta, violenta, solitária, sem deus: assim quer a si mesma a vontade leonina”

Nietzsche (2011, p. 99), *Assim falou Zarathustra*

“Para influir no sol dever-se-ia agir então no ouro, solar por natureza, nas plantas que se voltam para o sol ou naquelas que dobram ou fecham suas folhas ao pôr do Sol para abri-las ao seu renascer, como o lótus, a peônia e a celidônia”

Umberto Eco (1995, p. 166), *A ilha do dia anterior*

“E na vida só a alma importa”

Eça de Queirós (2011, p. 234), *A cidade e as serras*

“Hei de sempre adorá-la, hei de querê-la,

E não por ser mulher, mas como imagem”

Alphonsus de Guimaraens (2020, p. 20), *Dona Mística*

4.1 DEBAIXO DO SOL RÚTILO: A DERROCADA DO ANIMUS SOLAR

Gomes (1977, p. 100) observa que a luz em Pessanha assume frequentemente um caráter absoluto, universalizante, genérico. Nos termos fryeanos, portanto, se trataria de um elemento altamente condensado de sua poesia. A metáfora luminosa ocorre em “Foi um dia de inúteis agonias”, publicado pela primeira vez em 1895, na revista *O Progresso*, mais tarde na *Ave Azul* (1899) e, por fim, na revista *Centauro* em 1916 (Franchetti, 1994b, p. 183), sendo esta a versão que segue:

Foi um dia de inúteis agonias,
Dia de sol, inundado de sol.
Fulgiam nuas as espadas frias.
Dia de sol, inundado de sol.

Foi um dia de falsas alegrias:
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.
Voltavam os ranchos das romarias.
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Dia impressível, mais que os outros dias.
Tão lícido, tão pálido, tão lícido!
Difuso de teoremas, de teorias.

O dia fútil, mais que os outros dias.

Minuete de discretas ironias.
Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido! (PCC p. 78)

Os aspectos formais desse soneto foram analisados por Paulo Franchetti, aos quais há pouco a acrescentar. O esquema de rimas é estranho à tradição (uma mesma se repete por oito versos do poema). Aliás, dois terços do poema, entre versos inteiros e hemistíquios, são repetidos ou mantêm relação de paralelismo; a acentuação é livre, porquanto conta com oito versos heroicos, quatro provençais¹¹⁵, um sáfico e um livremente acentuado nas segunda e quinta sílabas (Franchetti, 2001, p. 108-109). “Voltavam os ranchos das romarias” sequer seria um decassílabo reconhecido como tal para muitos tratadistas anteriores e posteriores a Pessanha, conforme se observa na revisão bibliográfica de Miranda e Souza (2018) sobre esse metro, sem se lhe associar algum acento secundário em “das” ou “ro-”. Acrescento apenas, nesse sentido, que, embora haja uma variedade de acentos confirmando a heterometria compositiva do verso simbolista (Pereira, 1975, p. 444)¹¹⁶, eles ainda assim apresentam alguma regularidade. Os heroicos dominam ambos os tercetos, bem como o primeiro verso de cada quarteto. Os versos pares dos quartetos, por sua vez, são provençais; as duas métricas diferentes ocorrem no terceiro e sétimo verso, ou seja, no terceiro verso de cada quarteto.

É difícil parafrasear o soneto, dado que seu aspecto narrativo é bastante vago, embora seja mesmo essa dificuldade em apreender a(s) imagem(ns) um dos temas que o orbitam. Um eu-lírico manifesta a recordação de um dia (possivelmente o mesmo da enunciação, em seu findar), mas tal recordação, ambigualmente, nega a si própria a partir de uma suposta superabundância luminosa: quatro versos – “Dia de sol, inundado de sol” e “Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido!”, ambos ocorrendo duas vezes – associam a inutilidade/futilidade do dia à luz. Tal aspecto é reforçado pela constatação de ser um dia “impressível”, ou seja, carregado nas impressões que gera, no aspecto sensível sobre o sujeito. É a leitura de Paulo Franchetti, ao constatar que tais versos “instauram no âmbito da percepção do leitor uma experiência frustrada de interação” (2001, p. 112). Como a única fonte luminosa cuja presença é acusada no poema

¹¹⁵ Verso decassílabo acentuado na terceira e na sétima sílabas segundo Franchetti (2001) e Azevedo Filho (apud Miranda e Souza, 2018, p. 163).

¹¹⁶ Note-se o destaque de Pereira: “Estes [os poetas novistas portugueses] atribuem nova importância aos acentos secundários, ou mesmo à correlação quantitativa de pés, e desarticulam os metros tradicionais pela deslocação ou multiplicação de pausas e acentos – *maxime* em Camilo Pessanha, como é sabido” (Pereira, 1975, p. 444). Camilo Pessanha é utilizado pelos tratados de versificação como exemplo de autor que recorre a acentos em sílabas ímpares (Miranda; Souza, 2018, p. 163).

é o sol, pode-se entender que toda a ambientação de inutilidade e incompreensão da realidade ao observador é ligada ao astro.

Seguindo essa linha, podemos enxergar todos os versos da primeira quadra e do primeiro terceto como paráfrases uns dos outros. O fulgir de espadas frias poderia se referir a armas desembainhadas, mas identifica-se também com a imagética do poema em se tratando de uma metáfora para os feixes luminosos¹¹⁷. As versões de 1895 e 1899 registram, para esse verso, “Fulgia o aço das espadas frias”, o que não confere certeza à leitura, à medida em que, como sempre na obra de Pessanha, podemos estar diante de uma metáfora – a frialdade do aço caracterizaria uma luz estéril, sem calor. Tratar-se-ia de uma metáfora que dispensa todo conectivo, uma “metáfora implícita”, segundo Frye (2021, p. 101):

Podemos ter metáforas sem a palavra “é”, que a predicação, na verdade, pode muitas vezes não passar de uma concessão desnecessária a uma mente limitada à prosa. Uma vez que tiramos o “é”, passamos da metáfora explícita à implícita, que é produzida pela simples justaposição de imagens.

Por outro lado, não podemos ignorar uma possível leitura na qual as “espadas” seguem o sentido denotativo e, efetivamente, referem-se às armas, em especial se aceitarmos, como defende Paz (2015, p. 45), que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece”. O fulgir das espadas seria então o destaque delas entre as imagens do dia, propiciado pelo fato de refletirem a luz solar que inundava o dia para o eu-lírico. As versões passadas, nas quais o fulgor era atributo do aço, sustentariam também essa posição e se conservariam na versão de 1916, pela (vagamente sexual?) nudez das espadas. Por essa via, conjugando as espadas frias com os ranchos de romeiros (como a posição nos quartetos e acentuação específica dos versos terceiro e sétimo convida a pensar), talvez a cena fosse de cruzados em regresso à terra natal, corroborando com a sugestão de Saraiva e Lopes (1976, p. 1059) de haver um “embora esfumado, certo ponto de partida num neo-romantismo cavaleiresco” na poética de Pessanha. Franchetti (2001, p. 111) lê as espadas como armas; Matangrano (2013, p. 120) releva o cerne simbólico dessa possibilidade para nossos interesses, ao lembrar que “tradicionalmente as ‘espadas’ são símbolos de poder e virilidade, contudo [...] parecem perder toda a sua potência; são espadas desembainhadas (nuas) sem motivo”. Assim, além de se problematizar a capacidade da razão em apreender o real, o soneto tematizaria uma

¹¹⁷ Uma metáfora similar se encontraria, por exemplo, em “Certa voz na noite, ruivamente” de Mário de Sá-Carneiro (1995, p. 81): “Que eu lembro não sei de Onde – a voz duma Princesa / Bailando meia nua entre clarões de espada”.

fraqueza em poderio bélico: as espadas não só estão desembainhadas sem um porquê, como bem apontou Matangrano no excerto acima, como sua frieza reforça tal inutilidade, pois não está no calor da batalha, do sangue recentemente derramado – ao menos isso se configura a leitura mais de acordo com a insistência do eu-poético em dar os fatos do dia evocado (e o dia em si) como inúteis. Ora, temos aqui outra dimensão do Animus posta em cheque: sua forma agressiva, ativamente violenta, que aparece reduzida à inutilidade.

Resta ainda enquadrar, nesse cenário de enfraquecimento do sujeito masculino, os enigmáticos versos sexto e oitavo, repetidos entre si: “Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso”. As ambiguidades que caracterizaram a leitura do soneto até agora não cessam a esta altura. A dália é uma flor. O “esfolhar-se” da flor converter-se-ia em uma oração na voz passiva (“Dália a ser esfolhada”). Nesse caso, ainda, o tempo verbal é questionável: ora pode estar num futuro hipotético (em que a preposição poderia ser substituída por “Dália por ser esfolhada”), ora no presente do memorado através do gerúndio composto, frequente em Portugal (“Dália sendo esfolhada”). Tudo isso aponta para a tensão que cada vocábulo potencialmente carrega na poesia de Pessanha, a qual parece talhada justamente em torno de tais ambiguidades. Porém, a segunda parte do verso, conectada à primeira apenas através de vírgula, aponta a outro problema: de quem seria o referido “mole sorriso”?

Matangrano (2013, p. 120) opera com a tese de o sorriso ser reflexo da brevidade da vida ou do tormento do enunciador, projetados na flor. Todavia, proponho uma leitura mais próxima à de Franchetti (2001, p. 113), optando pela dificuldade em decidir se o sorriso “é de uma pessoa ou se é figurativamente atribuído às próprias flores”. Assim, atribuir-se-ia uma capacidade metafórica de as plantas sorrirem, mais original em relação aos contemporâneos de Pessanha porque participa de um soneto sintaticamente conflituoso. À luz de seu contexto próprio, não estamos face a outra personificação banal das flores, pois nada no resto do poema é banal.

Observe-se que Franchetti separa as flores da pessoa indefinida, o que, no poema extremamente ambíguo, pode ser uma limitação desnecessária. Com efeito, o que impediria que Dália operasse como um nome próprio? Essa é outra hipótese de leitura. O fato de se situar no início do verso, iniciando em maiúscula como todos os outros, viabiliza essa suposição na medida em que Dália pode, de fato, ser nome de uma personagem e, nesse caso, o sorriso não seria apenas “de uma pessoa”, como aventou Franchetti, mas da própria Dália, uma mulher não

identificada¹¹⁸. Note-se também que é um referente no singular, prescindindo de artigo definido ou indefinido, contrastando com a maioria da flora na poética de Pessanha, a qual surge geralmente no plural, sem uma singularização, como é o caso neste soneto. O pronome possessivo “seu”, em contexto português, descarta a possibilidade de o “mole sorriso” pertencer a um interlocutor (fosse o caso, seria “teu”). Todavia, a ausência de outro referente no singular mais apto a receber tal qualificativo e a própria estrutura dos versos – cada um sintaticamente completo, sem *enjambements*, quando muito um servindo de aposto ao outro (o segundo verso em relação ao primeiro) – reforçam a possibilidade de que o sorriso se refira à própria Dália ou dália.

Ora, o arquétipo da Anima, como visto, liga-se imageticamente à vida vegetal. Em “Foi um dia de inúteis agonias”, ela aparece, então, por meio de uma tensão linguística centrada semanticamente no termo “Dália”, a qual se abre ao mesmo tempo à referência a uma flor por sua espécie e a um nome próprio¹¹⁹. Esse gesto mostra a distância de Pessanha em relação a seus contemporâneos no trato das mulheres-flores. Ele não recorre a um vocativo definitivamente floral, como os vagos “flor” ou “minha flor”, para se referir a um objeto discursivo logo caracterizado por atributos humanos, como ocorre na grande maioria dos novistas. Pessanha torna inseparáveis as duas categorias, a ginomórfica e a floral, confundindo seus limites pela sóbria atribuição de valores ao objeto discursivo.

Se por um lado o “esfolhar-se” da figura resiste à interpretação antropomórfica (a menos que seja tomado metaforicamente como “despir-se”), por outro, o “mole sorriso” é um atributo que resiste à caracterização de uma flor. Portanto, nesse exercício contínuo de desagregação lógica que o soneto propõe, o embate semântico dos versos em questão oscila justamente entre a caracterização de uma figura feminina e a de uma planta. Sua incessante abertura para conotações diversas se presta adequadamente também a enfatizar esse sentido. Podemos concluir, portanto, dentro do referencial que embasa este nível do trabalho, que a Anima é representada aqui em um esforço sintático-semântico contra sua própria possibilidade de se

¹¹⁸ “Dalia” é registrado, por exemplo, no *Diccionario de nomes de baptismo comprehendendo mais de quatro mil nomes de ambos os sexos* de Francisco da Silva Mengo (1889, p. 101). Portanto, já era utilizado como nome feminino.

¹¹⁹ Nomes próprios são incomuns na poesia de Pessanha; à exceção de epígrafes e dedicatórias, os únicos outros presentes em sua lírica são “Madalena”, em “Ó Madalena, ó cabelos de rastos”, e San Gabriel, do díptico homônimo. Vale notar também que na edição organizada por Paulo Franchetti da *Clepsidra* em que o estabelecimento de uma ordenação dos poemas deveu-se a um rigoroso procedimento crítico, “Foi um dia de inúteis agonias” é antecedido pelo díptico “E eis quanto resta do idílio acabado” / “Floriram por engano as rosas bravas”. Além de os três poemas desenvolverem imagens florais, o primeiro soneto do díptico refere-se ao “nome delido” de uma figura falecida. Seria talvez possível pensar em uma continuidade entre os três sonetos, o que não ocorrerá neste trabalho.

atualizar em imagem (verbal). Ao mesmo tempo, esse movimento ambíguo contra si próprio desvela a representação do arquétipo simultaneamente enquanto flor e enquanto mulher.

Devemos por fim considerar o penúltimo verso. A última consideração sobre esse “dia fútil”, esse dia inapreensível pela racionalidade do indivíduo que dele se recorda, é um “Minuete de discretas ironias”. Se reparamos no processo de modificações pelo qual o poema passou, porém, avulta aqui uma diferença em relação à primeira versão, de 1895, n’*O Progresso*, e a segunda, em 1899, na revista *Ave Azul*. Este verso lia-se nas duas primeiras publicações como “Sorriam frouxas as ironias...” (Franchetti, 1994b, p. 184). A métrica difere, na versão de 1920, pela adição de uma sílaba; a diferença semântica é significativa pela transformação do sorriso em minuete. A “Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso”, por sua vez, surgiu primeiramente em 1899, mas como “Dália a esfolhar-se, o riso seu maguado...”. O que sugere ser o penúltimo verso, na edição de 1899, uma retomada do rir/sorrir de Dália (dado ser essa a única figura a sorrir no poema), até ser substituído pelo “Minuete de discretas ironias”.

O minuete designa tanto uma dança de origem francesa quanto a música que a acompanha, sendo impossível – e desnecessário – delimitar exatamente qual dos significados melhor se presta à leitura do poema. Ambas dança e música, segundo Neumann (2021), dizem respeito ao aspecto inconsciente da psique. E não apenas o verso menciona um minuete, mas este também opera de alguma forma “ironias”: inverte o sentido lógico das coisas. Então, a música/dança revela de alguma forma o sentido que subjaz ao aparente, em um contexto cuja luminosidade tão opaca e opressiva impede a apreensão precisa dos dados aparentes.

Em outras palavras, das poucas imagens que sobressaem no soneto, pontuado pela luz ofuscante, duas se instauram no campo da ambiguidade resistindo, assim, à potência racional, separadora, delimitadora da luz. Pesa neste ponto outra diferença no histórico do soneto: na versão de 1895, o décimo primeiro verso era “Regrado de teoremas, de teorias” (Franchetti, 1994b, p. 184), sustentando o aspecto racionalizante do dia, até ser alterada definitivamente em 1899 (nas publicações posteriores, apenas a ortografia e a pontuação sofreram mudanças). Pode-se ler neste soneto, então, o embate entre, por um lado, a mulher-flor e a música/dança que subverte as ideias e, por outro, um aspecto iluminador, teórico e belicoso.

Conforme apontado anteriormente, o intervalo temporal em que efervesce a produção literária de Pessanha assiste a uma queda nos emblemas militares em Portugal, de que o Ultimatum inglês constitui a manifestação política. No universo de Pessanha, por sua vez, a grande maioria das figuras com alguma carga bélica exprime também um sentimento de

enfraquecimento, um resfriamento em relação aos calores da guerra. É o caso de “Rufando apressado”:

Rufando apressado
E bamboleado,
Boné posto ao lado,

Garboso, o tambor
Avança em redor
Do campo de amor...

Com força, soldado!
A passo dobrado!
Bem bamboleado!

Amor's te bafejem.
Que as moças te beijem.
Que os moços te invejem.

Mais ai, ó soldado!
Ó triste alienado!
Por mais exaltado

Que o toque reclame,
Ninguém que te chame...
Ninguém que te ame... (PCC p. 103)

Nas duas primeiras estrofes, tem-se a descrição de um soldado, metonimicamente reduzido ao tambor, marchando em um “Campo de amor”. Um primeiro estranhamento se reconhece nessa expressão à medida em que destoa do campo de guerra, quando este seria mais afeito ao campo semântico em que constam tambores e soldados. Seria possível interpretar “campo” como referência ao meio “campestre”: lembrando a preeminência do meio rural em Portugal, essa hipótese não é impossível. Reforça essa possibilidade o fato de Pessanha recuperar por vezes formas clássicas (principalmente o soneto e, em um poema assim intitulado, o “Madrigal”), tornando “Rufando apressado” um devedor às formas da poesia pastoril. Afinal, a poesia pastoril guarda um componente amoroso, e o poema evoca um “Campo de amor”. Campo das núpcias, da sizígia, eis o primeiro dado significativo.

Na terceira estrofe, o enunciador se dirige à personagem do tambor, ordenando-lhe mais força no movimento. O símbolo do soldado marchando sobre o campo é relevante. Resgate-se com Frye (2022) que o espaço vegetal é simbolicamente associado ao corpo da mulher. Embora o crítico canadense dê primazia ao jardim, o campo rural se presta melhor ao contexto português. Nessa correlação, o gesto do tamboreiro implica em uma aproximação agressiva:

marchando a compasso fixo sobre o campo, parece mais querer dominá-lo(a). A intenção sexual da personagem é sugerida pelo eu-lírico, logo antes de constatar o seu malogro: não é chamado nem amado por ninguém. O insucesso é reforçado na reiteração desse pronome indefinido.

A simbólica do campo-mulher, ou seja, da Anima em suas representações múltiplas, permite-nos compreender o insucesso da empreitada do soldado. Este busca colocá-la sob seu jugo: ele “avança em redor” (PCC p. 103) e segue tocando seu instrumento militar de percussão, em ritmo calculado, qual fosse, de fato, à guerra e não à corte amorosa. Porém, a pompa guerreira desse ser masculino não permite a união. Segundo Bachelard,

Um homem e uma mulher falam na solidão de nosso ser. E, no livre devaneio, eles falam para se confessar mutuamente os seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada. Nunca para se combater. [...] Quanto mais se desce nas profundezas do *ser falante*, mais simplesmente a alteridade de todo ser falante se designa como a alteridade do masculino e do feminino (2018. p. 55).

O diálogo está ausente no poema. Por isso, não há união; ninguém chama/ama o soldado. Este não se predispõe à alteridade à medida em que se aproxima à forma de um dominador, mesmo incitado pela voz lírica (talvez ele próprio referindo-se a si, como ocorre por vezes na poesia de Pessanha), na terceira estrofe, a aumentar sua força.

Outra personagem no universo lírico de Pessanha malogra em suas empreitadas militares. Trata-se do eu-lírico de “Depois da luta e depois da conquista”:

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, – a perder de vista.

Por que vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesouro?
– Longas teias de luar de lhama de oiro,
Legendas a diamantes das estrelas!

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Por cujo amor escalei a muralha,
– Leão armado, uma espada nos dentes?

Felizes vós, ó mortos da batalha!
Sonhais, de costas, nos olhos abertos
Refletindo as estrelas, boquiabertos... (PCC p. 106)

Formalmente, o soneto é complexo. O esquema de rimas é ABBA CDDC EFE FGG, o que implica em regularidade entre as quadras (um par de rimas emparelhadas diferentes no centro de cada uma), mas não entre os tercetos. Todos os versos são decassílabos. A acentuação, por sua vez, é variada, não sugerindo qualquer sentido claro: dispersos, há três versos provençais (1, 10, 11), um sáfico (3) e um heroico (8), sendo os demais acentuados livremente – dependendo da elisão do segundo verso, este se assemelharia ao último, com acentos nas sílabas 3, 6 e 10; o sexto e o sétimo versos também se assemelham, acentuados nas sílabas 3, 6, 8 e 10. Sonoramente, o verso 7 é notório por repetir alguns fonemas: “Longas teias de luar de lhama de oiro”. O mais sugestivo é a insistência em semivogais “i”, que poderíamos ver como evocativo de filamentos metálicos, bem como seu entrelaçamento, já que aparecem mesmo como intermediários entre vogais e consoantes. O verso 8 também possui algumas repetições: “Legendas a *diamantes das estrelas*”; neste, as oclusivas “t” e “d” situam sonoramente os diamantes (pedras duras) no meio do espaço vazio do firmamento, ladeando-os pelos sons em “l”.

Contrariamente a “Foi um dia de inúteis agonias”, o soneto acima possui uma narrativa mais delimitável. O eu-lírico, após uma luta e suposta conquista, vê-se a sós, desprovido da pilhagem sem saber o motivo. Ao fim, inveja os que morreram no conflito. Em breves termos, essa é a narrativa presente no soneto, na qual vemos um padrão presente em “Foi um dia de inúteis agonias” e “Rufando apressado”: insucessos do mundo simbolicamente masculino. Porém, como sempre, certas ambiguidades avultam na linguagem intrincada de Pessanha.

Lendo atentamente aos versos 7 e 8, que, pelo contexto, presume-se ser o inventário dos tesouros levados pelas caravelas e do qual o enunciador se vê privado, é difícil afirmar precisamente o que são tais tesouros. As “teias de luar de lhama de oiro” ilustram, pela repetição da preposição, a falibilidade em determinar o objeto perdido. Tomando a materialidade da caravela como base, quer dizer, levando em conta que a caravela seria um objeto dotado de matéria, e que carregaria consigo bens materiais, a lhama poderia designar cotas de malha metálica ou alguma tapeçaria ostensiva. No entanto, o problema persiste com as “teias de luar”, que podem designar a cor da lhama, esbarrando então no problema da caracterização “de oiro” ao fim do verso. É como se possuíssem ao mesmo tempo duas cores, porquanto a cor do luar é geralmente associada ao branco ou prata – não é à toa que, entre os “esmaiados *lugares comuns*” da poesia portuguesa, Eugénio de Castro (CEO p. 19-20) listasse “*brancura de luar*”, “*luas de marfim*” e “*luas de prata*”. Por outro lado, podemos pensar que a caracterização de “luar” ao espólio se refira à sua luminosidade, que se oporia à do sol, o qual, conforme visto na análise

de “Foi um dia de inúteis agonias”, é ofuscante. Com efeito, o tempo em que se passa a enunciação da voz lírica é noturno, como assinala o último verso; o ouro poderia caracterizar o valor dos objetos mais do que seu aspecto. De sorte que há um elo simbólico entre o prêmio e a dimensão da noite, o domínio contrário ao do masculino. O verso seguinte sustenta tal ligação usando novamente a preposição “de” como ponte entre o diamante e as estrelas.

Cabe reparar também que foram perdidas as “legendas”. Mais um termo polissêmico, “legenda” pode significar: um objeto concreto, a inscrição de valor em moedas; uma abstração, a narrativa dos feitos de heróis (lendas); um dado concreto apontando para uma abstração, a inscrição em escudos de nobres. Ou seja, nesse como em outros poemas de Pessanha, reconhecer a identidade metafórica entre termos é inevitável, e a escolha cabal de um sentido, impossível. Novamente, o leitor encontra uma imagem poética *sui generis*, dotada das características que Paz (2015) lhe atribui: ela “recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários”.

Os problemas aumentam no primeiro terceto, porquanto os tesouros são chamados de “formas inconsistentes”. Referir-se-ia, talvez, à abstração representada pelo capital? Essa leitura não se sustenta, já que o eu-lírico lamenta uma perda, enquanto que o mero retorno do navio com bens em seu nome não significaria uma perda de capital. Outro ponto: afirmando o propósito de sua empreitada colonialista, o eu-lírico revela ser por “amor” a essas “formas inconsistentes”. Motivação curiosa, para dizer o mínimo, em se referindo ao capital de algum tipo, configurando uma leitura muito mais decolonial do que a lírica do autor permite. E não devemos atribuí-la a um uso qualquer, já que, em outro poema (“?”), o sentido do termo “amor” e sua indefinição irreduzível são tematizadas. O amor implica em um enlace com algo animado, ausente neste soneto. Fernandes (2016, p. 237) enxerga nesse ponto, “de forma mais sugestiva e pressuposta”, uma “imagem do feminino e do desejo sexual”. Um feminino abstrato o qual o enunciador enxerga como prêmio pelas demonstradas proezas de sua virilidade.

Reformulando então a paráfrase feita previamente, diríamos que o eu-lírico, após uma luta e suposta conquista, vê-se a sós, desprovido da sua recompensa que, como apontado, é simbolicamente noturna e feminina. Daí poder-se ler com outros olhos a inveja expressa no último terceto: os mortos, sonhando – no reino do inconsciente – refletem... As estrelas, o céu noturno, aquilo com que o espólio tomado se identifica. Os mortos atingem o ideal almejado apenas fora do estado de consciência, portanto.

Assim como em “Rufando apressado”, outra vez o sujeito vê frustrada sua ostentação de força. Se naquele poema a pompa militar era sobretudo estética (o tambor), em “Depois da luta e depois da conquista” as proezas em combate são esbanjadas pelo enunciador. Este escalou muralhas e se considera um leão com a espada nos dentes (verso 11), signos desse ser bélico que procura subjugar sua contraparte – conquistar a ilha, reclamar o tesouro. É frutuoso colocar em diálogo nessa interpretação um comentário de Franchetti (1997, p. 97) ao poema. Para o crítico, o soneto ecoa o episódio épico da Ilha dos Amores n’*Os Lusíadas*, a qual servia de prêmio aos ilustres navegantes. A recompensa principal era a liberdade sexual a ser praticada com as ninfas e ondinas ali convocadas por Vênus. O contraste para com a ilha do poema de Pessanha toma vulto ainda maior: o domínio da vontade simbolicamente masculina sobre o ambiente simbolicamente feminino sai malogrado. O conquistador encontra-se isolado, constatando que os verdadeiros louros da batalha foram recebidos precisamente por aqueles que a perderam, a leva de mortos sobre a terra que mira e contém refletida em si a noite.

Leyla Perrone-Moisés afirma que, ao chegarmos no universo poético de Pessanha, “percebemos logo que chegamos tarde” (2000, p. 136). Os verbos no passado (“fiquei”, “fora”, “fostes”, “desfez”, “escalais”) e o advérbio que abre o soneto (“depois”) sustentam a ideia da ensaísta, inserindo o tempo da enunciação depois dos feitos narrados. Se o tempo presente é a noite, em que os cadáveres espelham as estrelas, deduzimos que foi durante o dia a batalha.

O dia de sol como uma potência agressiva é uma imagem presente na correspondência pessoal de Pessanha. Na já citada carta de agosto de 1891 a Alberto Osório de Castro, o missivista diz:

Quanto ao mais da sua carta, muito feliz é quem está convalescente, porque, por esta torreira de sol, somente um resguardo de velário e as tristezas da dieta podem proteger as imagens queridas, esveltas como um campo de líliáceas. O sol até fez secar os milharais antes de vingarem.
Com uma impertinência que é quase obsessão, mortifica-me em redor dos ouvidos um verso único do João Jardim, coitado do João Jardim: – Branco de cal, parede branca. – Parece que não deveria ser, porque isto é o degredo das Pedras Negras (Pessanha, 2012, p. 107).

Não há como inferir com segurança o conteúdo da carta a que o autor se refere, mas isso tampouco se faz necessário para captarmos as imagens e valores em jogo. Pessanha caracteriza a violência que o sol faz ao indivíduo. Primeiramente, o sol é uma “torreira”. Em segundo lugar, mais alegre está quem, mesmo doente e por causa disso, se encontra abrigado do sol sob o toldo do velário. O sol parece ofuscar a vista, dado que compromete “as imagens queridas” caso o

observador esteja sob sua luz. E tais imagens são comparadas às plantas, ou nelas têm um exemplo, já que a relativa liberdade gramatical da carta pessoal não nos permite afirmar com certeza se a vírgula separa um adjunto adnominal extenso (“esveltas como um campo de liliáceas”) do nome que acompanham (“as imagens queridas”), ou se separa uma reformulação do adjetivo anterior, como se Pessanha houvesse escrito “queridas” e, repensando a seguir, inseriu, separada por uma vírgula, “esveltas”, dando a seguir um exemplo de tais imagens. De toda maneira, há uma oposição clara entre o sol e as plantas. Oposição essa mantida na frase seguinte, com a constatação de que o mesmo sol secou os milharais antes de produzirem fruto. O astro não é uma potência vivificadora, capaz de animar ou alimentar as plantas, mas uma potência destrutiva, que as compromete de alguma maneira.

Não há como não evitar a esta altura um cotejamento com a problemática de “Foi um dia de inúteis agonias”. Observou-se então que Dália-dália, a mulher-flor, compensava o sol ofuscante na medida mesmo em que existia enquanto lembrança do dia no poema sobre a incapacidade de apreender o real. Na carta de agosto de 1891, anterior à publicação do soneto, Pessanha está compondo a mesma imagem: de novo, o mundo vegetal sinaliza alguma resistência contra a força solar, seja por sua luminosidade intensa, a ponto de obnubilar a visão, seja por seu calor abrasador, a ponto de ressecar até a morte as plantas antes que produzam fruto. Não à toa, na primeira publicação do soneto (*Ave Azul*, 1895), lia-se, nos versos 6 e 8 – nos quais hoje se lê a “Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso” – “Dia maguado, todo tão maguado”, que ecoava os versos 2 e 4 da mesma versão, nos quais constava “Dia de sol, todo cheio de sol” (Franchetti, 1994b, p. 184): a associação entre o sol e um potencial agressivo sempre esteve latente no poema.

Retornemos à carta. A anedota em tom de chiste, no parágrafo seguinte, a uma primeira leitura, pareceria fortuitamente desinteressada. Mas a essa altura já não podemos considerá-la dessa maneira. Sem forçar uma psicanálise póstuma sobre o autor, vemos aqui uma vaga associação entre a luz do sol e a cor branca, enfatizada na citação aos versos de João Jardim¹²⁰: “Branco de cal, parede branca”. Se é factícia ou teatral a “impertinência que é quase obsessão” pouco importa. O conteúdo que mereceu alguma elaboração – em carta pessoal e na produção artística – é um elo estabelecido entre a cor branca e o sol. E não podemos deixar de notar como Pessanha se refere ao efeito dos versos do colega: algo dotado de “impertinência” e que ataca

¹²⁰ Não consegui acessar o poema completo de João Jardim.

os ouvidos, exatamente os mesmos termos usados pelo autor na carta a Alberto Osório de Castro em 1907, quando se referia aos seus próprios poemas, como vimos na seção 3.1.

O astro e sua claridade branca, ofuscante e possíveis efeitos fisiológicos ou anímicos, são tematizados paradoxalmente na quadra inicial de “Branco e vermelho”:

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
Foi um deslumbramento,
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaimento (PCC p. 107).

A luz repentina e branca causa uma espécie de cegueira no eu-lírico. Porém, seu resultado parece ser positivo, uma vez que o “esvaimento” é “doce”, reafirmando a impossibilidade de se realizar uma leitura unificadora da obra inteira de Pessanha: nesta, sempre algum elemento entra em conflito, resiste à uniformidade no tratamento¹²¹.

Entre os textos de Pessanha em que o sol está ligado a alguma infertilidade simbólica, o díptico “San Gabriel” é notável. Os dois sonetos que o compõem foram publicados pela primeira vez no *Jornal Único* em 1898 e intensamente revisados mais tarde – pelo menos em dois momentos distintos, segundo Franchetti (1994b, p. 197). Como os manuscritos com alterações não receberam a marcação de “Limpo” com que Pessanha assinalava versões corrigidas e aprovadas por si, cito os sonetos a partir do que fora publicado no periódico:

I

Inútil! Calmaria. Já colheram
As velas. As bandeiras sossegaram
Que tão altas nos topos tremularam,
– Gaivotas que a voar desfaleceram.

Pararam de remar! Emudeceram!
(Velhos ritmos que as ondas embalaram.)
Que cilada que os ventos nos armaram!
A que foi que tão longe nos trouxeram?

San Gabriel, arcanjo tutelar,
Vem outra vez abençoar o mar,
Vem-nos guiar sobre a planície azul.

¹²¹ Mesmo assim, é importante observar que, ao final do poema, após a extasiada experiência, o enunciador clama pela morte e identifica-a ao sono: “Ó morte, vem depressa, / [...] É cumprir a promessa. / Já o sonho começa... / Tudo vermelho em flor” (PCC, p. 109).

Vem-nos levar à conquista final
Da luz, do Bem, doce clarão irreal.
Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul!

II

Vem conduzir as naus, as caravelas,
Outra vez, pela noite, na ardentia,
Avivada das quilhas. Dir-se-ia
Irmos arando em um montão de estrelas.

Outra vez vamos! Côncavas as velas,
Cuja brancura, rútila de dia,
O luar dulcifica. Feeria
Do luar, não mais deixes de envolvê-las!

San Gabriel, vem-nos guiar à nebulosa
Que do horizonte vapura, luminosa
E a noite lactescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...
– Almas tristes, severas, resignadas,
De guerreiros, de santos, de poetas. (PCC p. 84-85)

Das variantes ao primeiro soneto, em que sigo a lição de Franchetti (1994, p. 198), vale destacar poucas. A primeira exclamação do quinto verso fora repensada, em algum momento, como um questionamento: “Para que remar mais?”. Assim, o verso se aproximaria do tom dominante do poema “Vida”, em que a voz lírica contestava os esforços da coletividade a que se refere. Nos demais momentos, as metáforas luminosas persistem, de sorte a reforçar o interesse do tema em Pessanha.

As correções do segundo soneto, por sua vez, assinalam uma opção significativa aos versos sétimo e oitavo. Onde se lê, após um ponto final, “Feeria / do luar, não mais deixes de envolvê-la!”, o autor pensou uma redação outra: após uma vírgula e não um ponto final, “anestesia / o nosso olhar, que nos doía ao vê-las” (Franchetti, 1994, p. 200). Portanto, Pessanha identifica, no soneto de “San Gabriel”, a luz solar a um potencial maléfico.

Todo o segundo soneto, ambientado à noite desde a quadra inicial, parece compensar narrativamente a estagnação das personagens no primeiro soneto: a noite coloca em movimento as barcas. A luz da lua, oposta à violência solar, permite a ação rumo à meta desejada.

Outra carta denota o elo entre o astro e a ausência de vitalidade. Trata-se da já referida carta de 1895, escrita em Macau (Figuras 1 a 6). É certamente uma das cartas mais enigmáticas

de Camilo Pessanha até o momento, pois boa parte de seus parágrafos iniciais é desconexa entre si, e alguns iniciam por travessão; o que esses traços sugerem é que a missiva responde a questionamentos vários, porém difíceis de precisar¹²² – via de leitura impossível confirmar sem a carta antecedente enviada pelo interlocutor. Agora, contentar-nos-emos com a referência, sem nexos entre os parágrafos adjacentes, de Pessanha a versos de Alberto Osório de Castro: “Num destes vales italianos, / deixem-me ao sol, sozinho, morrer” (Pessanha, 2012, p. 116). Como identificou Daniel Pires¹²³, trata-se de um excerto do poema intitulado “Sol!”, pertencente às *Exiladas*:

Num destes vales italianos,
Já mui velhinho, hei-de ir morrer,
A relembrar meus mortos anos,
Alegrias e desenganos,
Toda a vã ilusão de viver.

Sentir a vida ir-me fugindo
No vale estreito cheio de luz!
Que lindo e azul o céu, que lindo!
Morrer a olhar o céu infindo,
É o último sonho que me seduz.

Tudo passado, tudo acabado!
Sesta serena, pra descansar.
O olhar está quase apagado...
Ai! que saudade do meu passado,
Ai! que doçura de tudo acabar.

Sol, ilumina o lânguido vale!
Ó mar, desmaia na branca praia!
Não deixes sombra no olival,
Ó sol que doiras meu laranjal,
E a minha cova sob uma olaia.

Num destes vales italianos,
Deixem-me ao sol, sozinho, morrer,

¹²² “Eu não sei se devia dizer isto ao Alberto Osório ou guarda-lo para sempre no coração. Talvez seja uma falta de senso moral tê-lo escrito. Quase decerto o é, e bem maior do que a sua carta [...]” (Pessanha, 2012, p. 119). Pessanha por vezes trata Alberto Osório por pronomes de terceira pessoa, inclusive ao longo desta correspondência. Quanto aos travessões, suas indicações são dúbias. Primeiro, após notar contrastes culturais entre o papel de carta utilizado na Europa e o chinês, destaca neste: “[...] letrazonas ingênuas a desejarem muitos anos de vida (para quê?) e muitos filhos, todos prolíficos até a 5ª geração (para quê?).” Em seguida, afirma: “Eles [os chineses], coitados, bem explicam, e a explicação entra pelos olhos dentro: / – A Via Láctea brilha como um lindo bordado, e todo o seu brilho provém dos planetas Cam e Ngao.” (Pessanha, 2012, p. 116). A ocorrência seguinte, no entanto, será a citação de um livro europeu, os *Casos raros da confissão*; parágrafos adiante, em duas ocorrências, Pessanha iniciará por uma frase nominal terminada em interrogação e uma conjunção adversativa depois: “– No fundo do mar? Mas isto é um verso que faz lembrar [...]”, “– No paraíso de Ceilão? Mas os ingleses e o ultimatum de 31 de janeiro?” (Pessanha, 2012, p. 116). Portanto, na ausência de novas e improváveis descobertas documentais a respeito, a hipótese mais viável, ao meu ver, é a de que Pessanha esteja respondendo a perguntas de Alberto Osório.

¹²³ Em nota à edição da correspondência de Pessanha de que é organizador, utilizada neste trabalho.

A relembrar meus mortos anos,
Alegrias e desenganos,
Toda a vã ilusão de viver.

Malta, janeiro de 1894 (CAOE p. 77)

O poema de Alberto Osório de Castro orbita em torno da projeção de morte do sujeito poético. Há algumas paisagens (o céu azul, o vale, o mar, laranjeiras e oliveiras), descrições do estado de espírito futuro do enunciador na hora da morte e um gesto anunciado de balanço da vida, “a relembrar meus mortos anos, / alegrias e desenganos, / toda a vã ilusão de viver”. Contudo, do poema, estão presentes na carta de Pessanha apenas os versos ligados à solitária morte do eu-lírico sob o sol. Esse interesse é significativo, porquanto reitera as associações feitas até agora entre o sol e a ausência de vitalidade. De todas as ideias presentes no poema, aquela interessante a Pessanha é precisamente essa identificação.

Isso é colocado sobretudo em uma carta de 28 de agosto de 1892, ao mesmo destinatário. O poeta inicia a carta descrevendo uma viagem sua a Mirandela. Manifesta suas opiniões quanto à culinária e hospedagem do hotel em que repousou. Segue a descrição da última etapa, enumerando misérias assistidas no caminho. Por fim, um comentário quanto à vida pública:

E depois as comoções violentas até absorverem o dia, da política, empenhada e convulsionada, braço a braço, em uma terra selvagem. [...] E as apelações e os agravos, e as denúncias e as sindicâncias, e todos os roubos e todas as violações, e as testemunhas que juram falso, e os assassinos e os engajadores, e todo aquele horizonte, desolado de estevais e montes maninhos, onde raro é o dia que não é morto algum homem, à foiçada, debaixo do sol rútilo (Pessanha, 2012, p. 111).

Do instável período depois do Ultimatum inglês e da malograda revolta do Porto em 1891, Pessanha elabora um retrato assolado pelo caos. A atividade política se degrada, “convulsionada”, em um pugilato em “terra selvagem”. O autor aos poucos deixa, então, o macrocosmo da política nacional para a narração dos eventos locais: toda uma lista de situações conflituosas, culminando em crimes vários – roubos, falsos testemunhos, assassinatos encomendados. Todavia, eis a imagem que arremata o parágrafo: o corpo morto, delineado no horizonte, exposto ao sol. Novamente o “sol rútilo”, sol intenso, se liga à morte, à infertilidade – o horizonte “desolado de estevais e montes mainhos”. O homem morto “à foiçada” reforça a crueza da cena através da mutilação implicada; o cadáver insepulto, exposto sobre a terra, amplia tal efeito.

Apesar de não estar evidente, o sol no campo de batalha (de morte, portanto) é uma presença implícita em “Quando se erguerão as seteiras”:

Quando se erguerão as seteiras,
Outra vez, do castelo em ruína,
E haverá gritos e bandeiras
Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate
Sobre a planície abandonada?
E sairemos ao combate,
De cota e elmo e a longa espada?

Quando iremos, tristes e sérios,
Nas prolixas e vãs contendadas,
Soltando juras, impropérios,
Pelas divisas e legendas?

E voltaremos, os antigos,
E puríssimos lidadores,
(Quantos trabalhos e perigos!)
Quase mortos e vencedores?

.....

E quando, ó Doce Infanta Real,
Nos sorrirás do belveder?
– Magra figura de vitral,
Por quem nós fomos combater... (PCC p. 72)

Ao que consta, sua primeira publicação fora no jornal *Novidades*, em 8 de setembro de 1896 (Franchetti, 1994b, p. 177). A acentuação é instável, mas a sílaba tônica final de todos os versos incide na oitava (forçando-se a elisão de “elmo-e-a” no verso 8). Pares de rimas alternam-se entre os versos e mudam a cada estrofe, indicando uma regularidade.

A introdução do soneto indica tratar-se novamente de algum tipo de reminiscência, desta vez almejada pelo eu-lírico: pergunta-se quando ocorrerá de novo uma batalha da qual, aparentemente, participou, ou de que pelo menos se sente incluso na possível repetição. Porém, esta parece fadada ao fracasso: o enunciador pergunta-se quando se erguerão as seteiras, ao mesmo tempo reconhecendo que o castelo do qual fazem parte está em ruínas, anunciando a impossibilidade ou no mínimo longa demora para um próximo confronto. Segundo a indicação da voz poética, a batalha teve/terá início na “fria aragem matutina”, sugerindo sua continuação e ápice no dia (um paralelo com “Depois da luta e depois da conquista” é inevitável). Corrobora com essa sugestão a gradação dos elementos bélicos a cada estrofe: gritos e bandeiras; toque da trombeta de guerra, saída ao combate; voltar “quase mortos e vencedores”.

O questionamento do eu-lírico sobre quando se repetirão os eventos é um primeiro indicativo de haver uma estagnação em jogo. Outro se encontra nas transformações do poema ao longo do tempo. Na primeira publicação, no verso 10, lia-se “Nas intermináveis contendadas”, indicando que a repetição, para além de um desejo do eu-lírico, é reconhecida como a condição inerente ao conflito. Substituído mais tarde (do *Caderno* em diante) por “Nas prolixas e vãs contendadas”, a ênfase do verso deixou de ser na repetição, já anunciada pelo questionamento que se derrama da primeira estrofe às demais, e passou a destacar a inutilidade do esforço. Mas porque é vão o combate?

Ora, a última estrofe releva precisamente o prêmio da batalha: a “Doce Infanta Real”. Contudo, novamente, no surgimento de uma figura feminina, tensões emergem no horizonte da leitura. O vocativo sugere a designação de alguma figura da nobreza, corroborando com a imagética medieval do poema. Há mesmo que se pensar numa ambígua especificação *versus* generalização da figura a partir do nome que lhe atribui o eu-lírico. Por um lado, parece especificá-la (ou elevá-la) a partir do uso das maiúsculas; por outro, não lhe atribui nome próprio, lembrando as designações abrangentes das cantigas de amor e novelas de cavalaria ibéricas – à moda de “senhora entre as senhoras” – o que remete ao comentário de Saraiva e Lopes (1976, p. 1059) sobre uma vertente cavalheiresca na poesia de Pessanha.

Os problemas interpretativos a respeito da Doce Infanta Real não cessam aí. Afinal, como podemos pensar a sua caracterização, logo no verso seguinte, enquanto “magra figura de vitral?”. Tratar-se-ia, então, de alguma figura sacra, comum nos vitrais? Seria uma descrição metafórica (e até que momento)? Talvez se negue esta hipótese pela esperança do eu-lírico de que a figura eventualmente sorria (quando vencida a batalha, provavelmente), mas o “sorrir” também pode ser metáfora ou mesmo uma projeção do estado de espírito do enunciador sobre a figura de vitral – vitoriosos e felizes, enfim, ele a verá sorrir o “sorriso” que é seu. Ao fim, somos forçados a reconhecer que, apesar desses aspectos pontuais um substrato se mantém no poema. A Doce Infanta Real é, afinal, o prêmio simbólico da vitória. Justamente como as caracterizações passivas da Anima como um bem a ser alcançado, vencido pelo Animus-herói – aqui matizado na forma de um amor cortês, sem referências, pelo menos diretas, à sexualidade. Continua sendo o bem ganho pela batalha. Todavia, o início da contenda permanece em suspenso. A pergunta do enunciador ecoa; o sujeito não subjuga nada, apenas espera.

Por fim, os aspectos simbólicos em torno desse par entre o homem belicoso e um feminino enigmático emergem literalmente como emblemas em um soneto pouco abordado de Pessanha:

Tatuagens complicadas do meu peito!
 – Troféus, emblemas, dois leões alados...
 Mais, entre corações engrinaldados,
 Um enorme, soberbo, amor-perfeito.

E o meu brasão... Tem de oiro, num quartel
 Vermelho, um lis. Tem no outro uma donzela,
 Em campo azul, de prata o corpo, – aquela
 Que é no meu braço como um broquel.

Timbre: rompante, a megalomania.
 Divisa: um ai, que insiste noite e dia
 Lembrando ruínas, sepulturas rasas.

Entre castelos, serpes batalhantes,
 E águias de negro, desfraldando as asas,
 Que realça de oiro um colar de besantes. (PCC p. 105)

O poema é uma vasta enumeração iconográfica. Gravados no peito do enunciador ou na peça de vestimenta que o protege, as várias componentes do emblema parecem se contrabalancear constantemente. Assim, aos “troféus, emblemas, dois leões alados” – que, segundo João de Castro Osório, teriam sido “quimeras, grifos, dois leões alados” (Franchetti, 1994b, p. 225) – se segue “entre corações engrinaldados” uma grande flor. De forma ainda mais nítida, o primeiro terceto fornece em sequência a imagem de um cavalo apoiado apenas sobre as patas traseiras, com um aposto alegórico (“a megalomania”) e, compensando esse símbolo de heroísmo, coragem e bravura inabaláveis, a divisa é um lamento constante, “que insiste noite e dia”, lembrando espaços românticos.

A segunda quadra, contudo, chama a atenção por ser a única a inserir um ícone humano. Há uma efígie feminina em um dos quartéis do escudo, a par do único outro quartel conhecido, aquele com um lis sobre fundo vermelho. Estamos no campo de uma dualidade: sabe-se precisamente metade (dois quartos) dos componentes internos do brasão. Pouco se afirma sobre o lis, abrindo espaço apenas para a sugestão; cumpre observar seu uso intenso enquanto símbolo cavaleiresco pela monarquia francesa (Almeira; Alberto; Oliveira, 2024), acusando uma reafirmação militar. Por outro lado, a donzela que com ele estabelece par – dado serem os únicos quartéis mencionados, independentemente das posições que ocupem – é “no meu braço como um broquel”. O broquel é uma espécie de escudo. Portanto, a mulher é uma figura que promove

alguma defesa simbólica ao sujeito lírico. Tendo isso em mente, é interessante observar uma passagem da correspondência do poeta a Alberto Osório de Castro em 10 de março de 1894:

Não sei porquê, quando o sol se ia afogando para os desertos do Egito,
surpreendi-me que ia rezando:

Meu amuleto, meu feitiço do deserto,
Do deserto da vida, incompleta e acabada,
Sê a miragem que me faça ver de perto
Fontes e arroios d'água, o poço aberto
No estéril pó da minha árida estrada.

Vamos aonde?
És feminina e imperfeita,
Mas tuas mãozinhas são como de mãe.
Esconde, esconde
Minha cabeça desfeita
No teu regaço piedoso de mãe. (Pessanha, 2012, p. 113-114)

Em agosto de 1891, Pessanha se referira ao sol como uma potência destrutiva compensada pela visão das plantas. Agora, sem um juízo de valor claro quanto ao sol desértico, quem ganha força é uma figura feminina confundida com um amuleto. Conforme apõe em nota o organizador do volume, Daniel Pires, os versos que o remetente cita são do destinatário da carta, oriundos do poema “Súplice voz!” das *Exiladas*. Seria desnecessário evocar o poema completo, pois glosa essencialmente os mesmos aspectos apontados na passagem de Pessanha. E, encenação ou não para agradar o amigo, é sintomático que o poeta tenha interligado de alguma forma essa constelação. Como nos emblemas do soneto “Tatuagens complicadas do meu peito”, a mulher parece encarnar um tipo de escudo. Como as plantas anteriormente, a mulher parece erigir em si uma oposição à potência solar. É tempo de focalizar essa parcela das interconexões simbólicas realizadas por Pessanha, portanto.

4.2 A ANIMA VEGETAL

Tratou-se até este ponto principalmente do Animus. A Anima apareceu, nos textos analisados, sobretudo em segundo plano. É tempo de ler a emergência dessa constelação de flor, mulher e espaço natural enquanto objeto principal de elaboração dos textos. Iniciemos pela problemática da figura feminina. Observe-se uma carta do poeta a Ana de Castro Osório, em um envio sem data. Pessanha menciona uma carta da interlocutora, a quem pedira debalde em casamento. Adiante, enumera seus sofrimentos:

Nos Casos raros de confissão há uma pobre condenada que caminha o seu fado através as solidões [sic] da eterna noite “a cavalo em um feio dragão”. Dos lados acompanham-na “dois temíveis cães”, que com as presas lhe vão lacerando os músculos das pernas em constantes investidas. Mordida nos seios por duas víboras. Estrangulada por uma serpente, que se lhe enrosca no pescoço em colar. Uma longa enumeração de tormentos, – todo um compêndio de zoologia distribuído em anéis e arrecadas, manilhas e braceletes, picaduras de tarântulas que injetam venenos de fogo. E, como tão grandes torturas não sejam bastantes para convulsionar os nervos embotados do frade inquisidor que imaginou o livro “um bugio vai quebrando à condenada os dentes com uma pedra”.

Só eu posso compreender bem o requinte desta última crueldade (Pessanha, 2012, p. 150-151).

O missivista passa então a associar as torturas dos tais “Casos raros de confissão” às de sua própria existência. Trata-se de uma carta de rompimento amoroso, conforme o próprio Pessanha sugere: “Ninguém haverá da minha idade que não tenha tido a deleitação de alguma longa correspondência amorosa” (Pessanha, 2012, p. 151). À primeira vista, com tais dados, supor-se-ia ser uma carta ridícula, como Álvaro de Campos considerava todas as cartas de amor: “Todas as cartas de amor são / ridículas” (Pessoa, 2016, v. 1, p. 295). O recurso da citação de alguma obra, de cunho fantástico e escrita por um “frade inquisidor”, apenas a decoraria com requintes de eruditismo (afinal, sua interlocutora é uma intelectual). Assim o pareceria; no entanto, outra carta de Pessanha, em contexto completamente diferente, cita o mesmo texto, sugerindo na realidade um interesse singular. Trata-se da carta de agosto de 1891 a Alberto Osório de Castro em que o poeta falava sobre o “sol [que] até fez secar os milharais antes de vingarem” (Pessanha, 2012, p. 107), a qual fora abordada há pouco. Nela, após os trechos já citados, Pessanha escreve um parágrafo referindo-se à hipótese de ocupar um cargo em Luanda. O que segue, no entanto, muda significativamente o tema:

A tal princesa desaventurada da história peregrina dos Casos da Confissão, ir concretizá-la no tipo 8 de qualquer imprensa operária, seria o mesmo que remir o seu pecado, e quebrar as suas cadeias de fogo azul, e encomendá-la para o céu – onde está tanta simples donzela que não perdeu sua alma. Para os que ainda se importam com as almas das princesas que não buscaram na confissão o remédio (que até as andorinhas procuram, para curarem a cegueira dos filhos, em uma erva chamada celidónia) – eu penso que é melhor assim, apenas na reminiscência gráfica de poucas palavras do seu querido livro, onde os ss parecem ff, e se escreve melanconia e se atenua tanto a terminação. Mas... porque pergunta isso? (Pessanha, 2012, p. 108)

Diferente da carta sobre inutilizar a colheita, a qual se ligava à gênese do poema “Vida” e que já foi analisada na seção 3, o escritor não elabora aqui uma metáfora para o sentimento

em relação à colônia. A frase final sugere fortemente que Pessanha, ao falar sobre a “tal princesa desaventurada”, estivesse respondendo a alguma pergunta de Alberto Osório em carta anterior, o que não se poderá confirmar até que esta seja encontrada, se assim vier a ocorrer. No entanto, os indícios são significativos: o poeta fala sobre “concretizá-la no tipo 8 de qualquer imprensa operária” em oposição à “reminiscência gráfica [...] onde os ss parecem ff, e se escreve melanconia”. O que aponta para uma intenção, presente em uma carta anterior do amigo, de se reeditar alguma obra cuja edição conhecida por Pessanha grafaria a palavra “melancolia” como “melanconia”, e cujas letras “s” fossem verticalmente alongadas à semelhança de letras “f”.

A segunda pista é dada pela referência aos “Casos da Confissão”. Ora, acessando o acervo virtual da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), encontra-se uma obra cujo título se lhe assemelha: *Casos raros da confissam. Com regras, & modo fácil pera fazer hua boa Confissão gèral, ou particular. E huas advertencias pera ter perfeita contrição: & pera se dispor bem em o artigo da morte*¹²⁴. Segundo o documento, seu texto fora composto primeiramente em castelhano por um jesuíta de nome Christovam da Veiga e traduzido para o português pelo Pe. Balthezar Guedes, reitor do Colégio de N. Senhora da Graça dos Meninos Órfãos da Cidade do Porto. A edição em questão fora publicada pela oficina de Ioseph Ferreyra em 1677, e afirma-se como quarta impressão. Constam na BNP duas edições anteriores, uma de 1673, outra de 1671, bem como duas posteriores, uma em 1710 e a outra em 1759; essas não estão digitalizadas. Há ainda duas outras edições acusando o número da impressão, uma de 1683 (como quinta impressão) e outra, com título claramente em espanhol e sem menção a tradutor, datada de 1667 e considerada sexta impressão¹²⁵.

Lendo a obra, torna-se claro que Pessanha refere-se a ela. Mesmo que difusas, as referências intertextuais das cartas o confirmam¹²⁶. É complexo precisar a qual edição e/ou impressão o missivista se refere; a grafia na qual as letras “s” parecem “f” confere com a de 1677, que utilizo aqui. A esse problema se acresce o da forma como Pessanha alude ao livro. Ele não cita sistematicamente o texto, discriminando as várias partes. No mesmo trecho da carta, as menções conduzem a pelo menos três capítulos diferentes da obra, todos embaralhados

¹²⁴ Cota R-25357-P. Disponível em: <<https://purl.pt/21908>>. Acesso em 02 dez. 2022.

¹²⁵ Tal relação de obras atribuídas ao mesmo autor, grafado “Cristóbal de la Vega”, está disponível em: <https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1F699H994X436.71317&profile=bn&uri=link=3100018~!168546~!3100024~!3100022&aspect=basics_search&menu=search&ri=2&source=~!bnp&term=Vega%2C+Crist%C3%B3bal+de+la%2C+1595-1672%2C+S.J.&index=AUTHOR>. Acesso em 02 dez. 2022.

¹²⁶ Realizei mais pormenorizadamente o rastreio desse intertexto em um trabalho já publicado: FUSCO, Felipe Frasson. Preâmbulos de um intertexto entre a correspondência de Camilo Pessanha e os Casos raros da confissão. In: Seminário de Ensino, Pesquisa e Extensão em Ciências Humanas (SEPECH), 13., 2022, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL, 2022. p. 181-190.

na meada discursiva. Em outras palavras, para além de problemático, é desnecessário fixar com precisão a qual impressão o autor se refere.

O que são os *Casos da Confissão*? Como aponta o título completo, trata-se de uma obra doutrinária cristã sobre a prática da confissão e sobre disposições relativas aos moribundos (especialmente no que diz respeito à confissão final destes em vida). O que Pessanha cita nos excertos anteriores, na maioria, é relativo à primeira parte do livro, razão pela qual cabe deter a atenção nela. Os capítulos que a compõem são voltados para advertir o cristão da necessidade de se confessar através de histórias moralizantes, nas quais as personagens são assaz punidas por se confessarem irregularmente. Vejam-se como exemplo histórias a cujos trechos Pessanha alude nas cartas.

Na Primeira Parte, capítulo IX (Veiga, 1677, p. 62-72), conta-se a estória de “uma senhora de um lugar, que havia anos que calava em a confissão um pecado desonesto de adúltero” (Veiga, 1677, p. 63). Um dia, ao ver dois religiosos estrangeiros de passagem, confessou-se a eles. Um dos dois viu, durante a confissão, que da boca da mulher saíram sapos e um dragão, que a ela retornaram quando acabou de confessar-se. Quando os padres conversaram entre si sobre o caso, resolveram voltar, apenas para descobrir que a mulher morrera subitamente. Oraram perguntando pelo ocorrido com a alma dela, até que, no terceiro dia, veem-na montada em um dragão, torturada por serpentes, sapos, cães e setas, cada suplício ligado a um tipo de pecado:

A víbora me atormenta a cabeça, por minha soberba, risos, e guedelhas com que a enfeitava: Trago os sapos em os olhos, por castigo das lascivas, e desonestas vistas: as setas ardentes em as orelhas em pena de ouvir vidas alheias, e palavras, e muitas pouco honestas: as chamas de minha boca pelas murmurações, e torpes ósculos de que usei: as cobras enforcadas, que despedaçam meus peitos, são castigo de meus desonestos abraços: os cães, que mordem minhas mãos, justamente as castigam por minhas desenvoltas obras, e feios toques. Mas o que mais me atormenta, é o dragão sobre que venho assentada, o qual insofrivelmente me atormenta, e eternamente me atormentará por meus sujos deleites, e enormes apetites da carne, que me roem as entranhas (Veiga, 1677, p. 66-67).

Aqui se observam elementos presentes na carta a Ana de Castro Osório: o dragão, os cães, as serpentes. Enfim, a mulher se lamenta e a terra a engole. Inicia-se então outro conto sobre uma moça que engravidou e escondeu o caso até o parto, quando seu pai a esfaqueia; lamenta-se então a mãe de que sua filha não o houvesse contado o relacionamento (ainda que

em segredo). Por fim, há uma pequena digressão sobre como a tristeza e a “malenconia” (Veiga, 1677, p. 72) revelam o pecado/pecador, e como a misericórdia de Deus é similar à da boa mãe.

No capítulo VIII da mesma parte, consta a estória de uma princesa “de tão peregrina [isto é, rara] beleza” (Veiga, 1677, p. 51): cumpre lembrar que, na carta a Alberto Osório, Pessanha (2012, p. 108) se referia à “princesa desaventurada da história peregrina dos Casos da Confissão”. A moça, pretendida por vários nobres, recusou-os todos e retirou-se a um convento. Após anos de boas obras, a princesa falece. Uma de suas aias pede a Deus que diga a sorte que levou sua senhora; então, abrem-se as portas do aposento em que orava e, rodeada de demônios, com escorpiões a mordendo e uma cadeia de fogo, apareceu a figura da princesa. Esta conta sua história: ela possuía um pajem para lhe ler, e um dia se relacionou com ele. Ao confessar-se, no entanto, hesitou e disse que pecara em pensamento apenas.

Por último, cito o enredo do capítulo VI da Primeira Parte (Veiga, 1677, p. 34-45). Uma donzela, aparentemente virtuosa, confessa-se com fervor ao padre da região. Outro padre, no entanto, a vira, durante a confissão, com “uma mão como de urso” (Veiga, 1677, p. 38) apertando-lhe a garganta. Contando ao primeiro o que viu, foram ambos à casa da donzela, para descobrir que ela morreu e passara os últimos momentos com a fala tolhida e incapaz de comungar. Após uma hora rezando, então, o padre vê o fantasma da donzela, “uma pessoa de pés a cabeça rodeada de cadeias, e triste fogo azul, que suposto alumiaava, não alegrava, e a luz tão triste como infernal” (Veiga, 1677, p. 40). Ela conta ter se relacionado com um moço depois da morte da mãe e não ter confessado por vergonha. Percebemos aqui as referências ao fogo azul e às cadeias, presentes na carta a Alberto Osório.

Os *Casos raros da confissão* não se limitam a tais enredos, o que torna ainda mais significativo o interesse de Pessanha. Afinal, este é seletivo: o autor mescla dados de narrativas escolhidas entre as diversas do livro, todas unidas pelo fio temático descrito há pouco. Pessanha cita, na maioria das vezes, pontos da Primeira Parte. Ora, a única referência significativa à Segunda Parte (presente na carta a Ana de Castro Osório) é justamente ao único capítulo, nela, em que a estrutura narrativa se assemelha ao que descrevemos. Os demais capítulos da Segunda Parte referem-se a homens pecadores, mas Pessanha selecionou especificamente o capítulo em que há de novo uma mulher nessa posição. Tudo indica um critério de interesse, o qual ressoa em sua obra poética.

Tais narrativas possuem uma estrutura similar. Em todas, personagens mulheres cometem algum pecado relativo à sexualidade, o qual omitem ou amenizam durante a confissão,

e morrem. Após isso, ressurgem como aparições de além-túmulo, brutalmente torturadas no inferno, e narram aos vivos as razões de suas desventuras. Ora, todas chamam a atenção justamente para a dimensão instintiva da psique, rejeitada pela moral cristã; aspecto também ligado ao corpo, destacamos – todas cometem algum pecado de ordem sexual e seus tormentos possuem dimensão física: chamas, feridas provocadas por bestas etc.

Agora, é necessário observar o posicionamento de Pessanha em relação a esse ponto de vista condenatório. A frase com que o autor abre o parágrafo supõe uma equivalência simbólica entre reeditar a obra e redimir a(s) figura(s) pecadora(s): “ir concretizá-la no tipo 8 de qualquer imprensa operária, seria o mesmo que remir o seu pecado, [...] e encomendá-la ao céu” (Pessanha, 2012, p. 108). Se adiante o mesmo discurso se oporá à reimpressão dos *Casos raros da confissão*, está implícito que, simbolicamente – e não há sentido senão o simbólico nessa discussão – ele se opõe a encomendar a alma da figura pecadora. Não a partir de um ponto de vista moralista¹²⁷, bem entendido. Interessa-lhe conservar essa figura em sua posição transgressiva em relação à moral, ou seja, sem subsumi-la ou domesticá-la dentro dos moldes éticos segundo os quais ela é condenada.

Essa atitude equilibrada, em que uma dimensão da psique não domina a outra, configura uma via de leitura para o díptico de Pessanha se inicia com “Desce em folhedos tenros a colina” (o soneto outrora chamado de “Primavera no Minho”) e termina com “Esvelta surge! Vem das águas, nua,”. Vejamos o primeiro:

I

Desce em folhedos tenros a colina:
– Em glaucos, frouxos tons adormecidos,
Que saram, frescos, meus olhos ardidos,
Nos quais a chama do furor declina...

Oh vem, de branco, – do imo da folhagem!
Os ramos, leve, a tua mão aparte.
Oh vem! Meus olhos querem desposar-te,
Refletir-te virgem a serena imagem.

De silva doida uma haste esquiva
Quão delicada te osculou num dedo
Com um aljôfar cor de rosa viva!...

¹²⁷ Conforme discuto no nosso trabalho supracitado, Pessanha parece fazer nessa carta uma crítica social-religiosa ao seu tempo: como se, caso importasse a alguém o destino das almas das donzelas condenadas ao inferno, que se dirigisse a uma cópia do livro oriunda dos séculos passados (com a grafia de “ss” parecendo “ff” e “malenconias” em lugar de “melancolias”). Sutilmente, o missivista sugere que tal prática de cunho religioso era tão anacrônica quanto a grafia da obra.

Ligeira a saia... Doce brisa, impele-a.
 Oh vem! De branco! Do imo do arvoredor!
 Alma de silfo, carne de camélia... (PCC p. 94)

O esquema de rimas é ABBA CDDC EFE GFG, numa clara preferência por emparelhamentos no centro das quadras. Como destaca Franchetti (2001, p. 74-75), a acentuação resulta principalmente em sáficos e heroicos, além de um provençal no terceiro; predominam, assim, os decassílabos, quebrados por um hipermétrico no oitavo verso e um hipométrico no nono. Merecem comentário também as repetições sonoras entre o segundo e o terceiro versos, em sílabas de igual posição – 2ª, 4ª a 7ª e 10ª (11ª se extrapolarmos as pertinentes à escanção): “Em / glau / cos, / frou / xos / tons / a / dor / me / ci / dos, // Que / sa / ram, / fres / cos, / meus / o / lhos / ar / di / dos”. Sugerem um ecoar de um verso a outro, e a insistência na fricativa alveopalatal desvozeada “s” [ʃ] e no par fricativa labiodental desvozeada e vibrante alveolar vozeada “fr” [fr̥] reforçam a brisa referida no terceto final¹²⁸.

O poema se abre como descrição de uma paisagem. O eu-lírico refere-se a um espaço natural, repleto de folhas, e termina a primeira quadra por referir o caráter medicinal desse meio em relação a si, reduzido este metonimicamente aos olhos. O tom muda bruscamente na segunda quadra: agora, o enunciador refere-se a uma figura humana (dotada de mão), pouco delineada. A variação no estado de espírito do sujeito se observa gramaticalmente; seja através da pontuação, que termina em exclamação no quinto verso enquanto terminava por reticências no quarto, seja através de repetir a expressão “Oh vem”, que, não bastasse incluir em si uma interjeição indicando um tipo de êxtase, ainda é seguida de pausas (vírgula e exclamação), apontando para o quão emocionado se encontra o contemplador. O resto do poema oscila entre o descritivo da paisagem e a manifestação dos desejos do sujeito poético. Portanto, em uma primeira leitura, poder-se-ia parafrasear o soneto dizendo que uma personagem, vendo uma mulher que emerge da paisagem natural, manifesta seus desejos por ela.

Isso seria lícito, não fosse a rede intrincada de ambiguidades que o texto de Pessanha tipicamente apresenta. Primeiramente: há uma figura humana, mas que figura é essa? Repetindo o ocorrido em “Foi um dia de inúteis agonias”, com a Dália-dália, há aqui a síntese total entre uma mulher e a vegetação. Isso está implícito desde a primeira quadra que, numa segunda leitura, permite ser não apenas a descrição de uma paisagem – a vista do enunciador “desce”, vendo a colina de alto a baixo – mas também a descrição ou desejo do sujeito em relação ao

¹²⁸ Utilizei a nomenclatura fonética conforme Silva (2003, p. 234-235).

movimento de uma mulher – não é possível determinar se “desce” está empregado no indicativo ou no imperativo, e afinal quem desce a colina talvez seja a mulher da segunda estrofe. Uma tensão linguística unindo ambas as hipóteses de ser uma mulher e de ser uma flora.

A dúvida quanto à natureza da figura foi colocada também por Franchetti:

É só por se tratar de uma interação indicialmente conflituosa entre a figura feminina e a paisagem de que ela parecia constituir uma representação metafórica, que se pode esboçar aqui um movimento de leitura que consiste em voltar atrás na decifração alegórica e reforçar os traços de uma personagem independente da paisagem, que nela se situa como num cenário. [...] Certamente o movimento poderia ser insensível, não fosse reforçado pelos primeiros versos do segundo terceto, que particularizam a descrição da mulher como um ser concreto, indicando a sua vestimenta européia, uma saia. Mas já o último verso, ao atribuir a essa figura características puramente florais e identificá-la com um elemental mitológico, reforça a linha de interpretação da mulher como personificação da natureza, diminuindo a concretude da forma humana. De modo que terminamos a leitura incapazes de decidir sobre o registro dominante (Franchetti, 2001, p. 76-77).

É possível levar ainda adiante a leitura do crítico. A princípio, pelo aspecto da indumentária. Nada impede a saia de ser metáfora para a vegetação ou parte dela; uma leitura nesse sentido se evidencia ao constatar uma correspondência, por um lado, no plano humano, entre a mulher e a roupa, e por outro, no plano ambiental, entre o “imo da folhagem” e os “folhedos tenros”. Gilda Santos percebe que “o irromper dessa nova dríade, do recôndito da folhagem para o exterior, é dificultado pela fronteira de arbustos” (Santos, 2007, p. 56). A folhagem vista no primeiro verso equivaleria, dessa forma, à “saia” que encobre o íntimo da floresta. É de se notar, nesse sentido, a cor da roupa; a mulher está “de branco”, sendo que, nas versões anteriores do poema, no verso 13, registrava-se “de noiva” (Franchetti, 1994b, p. 214-215). Isto é, delimitava-se com mais precisão a saia enquanto vestimenta, mas Pessanha a alterou tornando-a mais vaga: uma saia branca não leva necessariamente a se pensar no vestido de noiva, sobretudo sem a convencional flor de laranjeira¹²⁹. Além disso, abrindo espaço para tal ambiguidade, a economia imagética do poema reforçando os elos metafóricos mulher-espaço se amplia. O poema abre com a imagem dos folhedos, “em glaucos, frouxos tons”, ou seja, em tons verdes-claros, insaturados, de que o branco seria o ápice, apontando novamente para a leitura segundo a qual a saia da moça estabelece identidade metafórica com a folhagem.

Persistiria ainda o problema do conflito entre a mulher e a paisagem, à medida em que esta fere aquela por um espinho. Porém, seja observado que o contexto insere nesse lance uma

¹²⁹ *Supra* I.4.3.

inferência sexual. O eu-lírico comporta-se como casto: quer refletir “virgem a serena imagem” (seja lá o que for, por enquanto, a virgindade de uma imagem) e trata a picada do espinho como um ósculo, um beijo, ao mesmo tempo em que considera “doida” a planta que o fez, condenando-lhe moralmente a ação. A interação entre a figura feminina e o meio natural é de cunho sexual. Sendo as duas esferas unificadas metaforicamente, então, seria um ato sexual realizado consigo própria. Ora, isso remonta aos mitos do nascimento virginal, “expressão mítica da autossuficiência e da fecundidade da Terra-Mãe”, como nos lembra Eliade (2018, p. 121). As cores são importantes na instauração da imagem, já que a mulher, trajada de branco, ao ferir-se e sangrar, ganha uma “cor de rosa viva”, implicando justamente a união entre o branco e o vermelho. A cor de rosa fora interpretada por António Falcão Rodrigues de Oliveira (1979, p. 35) como forma de “revelar toda a delicadeza possível para mostrar que na Natureza ela desponta como lago [algo?] realmente simples, puro e singelo”. Não parece ser o caso de pureza e singeleza quando o próprio eu-lírico considera a cor originária de um ato “de silva doida” com uma “haste esquiva”, mesmo que delicadamente. Inclino-me a aplicar uma observação de Frye (2022, p. 244) de acordo com a qual a união entre as cores branca e vermelha na poesia tende a ser simbolicamente carregada de sexualidade, reafirmando a leitura de que a mulher e a natureza no soneto de Pessanha compõem uma mesma entidade.

E como é a aproximação do sujeito poético para com essa mulher? Trata-se de uma aproximação ambígua. Já destacamos a dificuldade em discernir se o registro geral do poema é descritivo, ou se manifesta os desejos do enunciador, o que implica em não sabermos se a figura vem até ele, colocando-o em função passiva, ou se ele suplica para que venha, dando-lhe caráter ativo na cena. Outro momento confuso se encontra nos versos 7 e 8, quando ele afirma que seus olhos querem refletir, “virgem”, a imagem da mulher. Há um interesse de se integrar à figura, mais especificamente, com sua imagem, possuí-la através do olhar. Mas o crivo sexual dessa união, se por um lado é evidente no êxtase com a constatação/pedido para que ela venha até si, por outro lado parece ser recusado a partir do interesse na virgindade dela e no fato de que a “chama do furor”, expressão tradicional do amor erótico, decline na contemplação da paisagem.

É notável, nesse soneto, o campo semântico da ótica: o desejo do eu-lírico é de refletir a “imagem” da figura amada e os “olhos” aparecem duas vezes ao longo do poema. Houve oportunidade em outro trabalho¹³⁰ de acentuar o interesse generalizado de Pessanha por esse

¹³⁰ FRASSON FUSCO, Felipe; JACINTO SANTANA, Maria Helena. A Carta IV de Camilo Pessanha a Alberto Osório de Castro: olhar, cura e condensação. *Texto Poético*, [S. l.], v. 21, n. 46, p. 95–112, 2025. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/1177>. Acesso em: 8 jan. 2026.

sentido. Por ora, ressalte-se apenas a ênfase feita pelo poeta na função terapêutica dos vegetais para a visão, como a carta a Alberto Osório de Castro em 1891 (Pessanha, 2012, p. 107) ou nas duas correspondências em que se refere à celidônia (Pessanha, 2012, p. 108, 116), uma planta com acusadas propriedades farmacológicas para os olhos¹³¹. Alie-se agora esse interesse com sua função anímica. Para Jung, “de dia, [o Animus] mora nos olhos (isto é, na consciência)” (2013b, p. 45). O quadro geral do desejo esboçado no soneto, portanto, é o da sizígia, das núpcias alquímicas, da união dos opostos; reforça-se no “refletir”, o verbo indicando simultaneamente a união (virtual) e a separação (na ausência de união física).

As ambivalências características de Pessanha se repetem no primeiro verso do último terceto. Ao sugerir a brevidade ou a leveza com que a saia da moça balança ao vento, o enunciador afirma: “Doce brisa, impele-a”. Os elementos da sentença estarem separados por vírgulas sugerem fortemente que a brisa seja um vocativo, e que o verbo esteja no imperativo. As normas gramaticais negam que “doce brisa” seja sujeito, porquanto está separado do suposto verbo, mas já foi observado em “Depois da luta e depois da conquista” que a gramática não é um interesse terminante de Pessanha (como o supunha/gostaria João de Castro Osório). Em todo o caso, a leitura mais convincente aqui é a de se tratar de uma ordem à brisa. Mas que ordem? Para começar, impelir significa tanto estimular a algo quanto coagir a algo. Contudo, não há objeto indireto na sentença – o que não deve causar espanto em um poema de cuja maioria dos verbos é impossível determinar sequer o modo. Impelir a saia ligeira a se tornar ainda mais ligeira, a revelar as partes pudendas que encobre? Impelir a conservar a virgindade da imagem, impedindo aos olhos do sujeito que acedam à visão da mulher nua?

Destaco todas essas contradições no discurso poético de Pessanha para assinalar como os arquétipos, que são ambivalentes, figuram em sua obra através de elaborações linguísticas (escolhas lexicais, composições sintáticas) capazes de se aproximar justamente dessa essência imprecisa. O verso final do soneto alimenta tais dificuldades interpretativas. Ele é passível de divisão em dois hemistíquios: o primeiro, “Alma de silfo”, e o segundo, “carne de camélia”. O registro predominante do poema é o da extroversão – constatando o movimento da mulher na paisagem ou desejando-a, na maior parte do tempo o enunciador manifesta um interesse naquilo que lhe é externo. Nesse caso, o verso seria lido como uma descrição dual da mulher: ela teria

¹³¹ O texto dos *Casos da confissão* se refere à celidônia (grafada hoje “quelidônia”) como uma erva buscada instintivamente pelas andorinhas para a cura da cegueira dos filhotes (Veiga, 1677, p. 101). Algumas décadas antes, Garcia da Orta, pioneiro científico da Botânica no Renascimento, sustenta o comentário de Avicena de que a celidônia pode “aproveitar muito aos olhos” (Orta, 1895, v. 1, p. 279).

ao mesmo tempo alma de silfo e carne de camélia, conteria em si um ser andrógino. Parece ser essa a interpretação realizada por Óscar Lopes (1966 apud Franchetti, 2001, p. 77).

Nada impede, porém, que o verso seja um resumo da cena no qual se inclui o próprio observador. Já se viu que as aspirações do eu-lírico são imateriais: quer unir-se à “imagem” da mulher, refere-se apenas aos olhos como parte do corpo, apelando justamente para o sentido ligado à intelectualidade. O verso final opõe o observador à figura observada, o sujeito masculino ao objeto feminino. Não à toa, é uma alma de silfo, substantivo masculino designando gênios do ar – e, pouco antes, o sujeito convocou o auxílio da brisa para que impelisse a saia da moça. Existia desde então, como o utiliza Junqueiro (JGM p. 170), um substantivo feminino específico para esse nome, “sílfiide”, que não foi utilizado. Há apenas um masculino, valendo-se do elemento imaterial do ar. Por sua vez, a figura feminina é representada como carne de camélia, unindo novamente o mundo humano ao vegetal. Ambas as figuras são sintaticamente justapostas, como é o movimento geral do poema, uma delas indo em direção à outra.

Tudo aponta para uma união erótico-simbólica de ambas as figuras, que o poema não confirma. Para Santos (2007, p. 56), essa união não ocorre: “o *eu* não foi atendido na sua aspiração a um bem transcendente, de que seu ideal não se concretizou, de que não houve sequer possibilidade de diálogo”. Todavia, a sequência do díptico pode sugerir o oposto: o de que houve uma união. Afinal, o segundo soneto do díptico abre com uma cena que remete ao mito do nascimento de Vênus:

II

Esvelta surge! Vem das águas, nua,
Timonando uma concha alvinitante!
Os rins flexíveis e o seio fremente...
Morre-me a boca por beijar a tua.

Sem vil pudor! Do que há que ter vergonha?
Eis-me formoso, moço e casto, forte.
Tão branco o peito! – para o expor à Morte...
Mas que ora – a infame! – não se te anteponha.

A hidra torpe!... Que a estrangulo... Esmago-a
De encontro à rocha onde a cabeça te há-de,
Com os cabelos escorrendo água,

Ir inclinar-se, desmaiar de amor,
Sob o fervor da minha virgindade
E o meu pulso de jovem gladiador. (PCC p. 95)

Ao que consta, a primeira publicação deste soneto ocorreu na revista *Centauro*, em 1916, aí apresentado como segundo de um díptico de que “Desce em folhedos tenros a colina” seria o primeiro. Como este fora publicado na *Novidades* de 1900 isoladamente, é lícito supor que a elaboração dos dois poemas se tenha dado em momentos diferentes (embora impossíveis de precisar), mas em algum passo o autor entendeu que compunham um díptico, aspecto o qual endossa as propriedades inconscientes da escrita como defendeu-se até o momento.

A sua escansão não provocaria menos dificuldades que os casos anteriores. Novamente, as pretensas regularidades formais que se poderiam esperar em um soneto historicamente situado como o de Pessanha se esfacelam. O esquema de rimas será porventura o único com alguma regularidade tradicional: ABBA CDDC EFE GFG, ou seja, um par de rimas emparelhadas no interior de cada quarteto e outra rima no centro dos tercetos, com um par diferente entre os versos inicial e final de cada estrofe. Com algum grau de incerteza, diríamos que todos os versos são decassílabos. Isso aceito, pode-se afirmar com segurança que os versos 1, 4, 5, 6, 7 e 12 são sáficos. O verso 2 se afigura heroico e o 3, provençal. Se essa divisão heterométrica não iniciara já a instabilidade, esta certamente ocorre na tentativa de delimitação métrica do primeiro terceto. Apelando-se para algum anseio por repetição, dir-se-ia seus versos compositivos serem todos sáficos, operando algumas elisões e ignorando outras com mais arbitrariedade. Por exemplo, o verso 9 deveria ser lido da seguinte forma para se conservar a requerida acentuação: “A / hi / dra / tor / pe!... / Que a es / tran / gu / lo... Es / ma / ~~go~~-a”. A separação entre o artigo e a primeira sílaba de “hidra” só se justifica mediante esse expediente, porquanto trata-se de um artigo (átono, portanto) e da sílaba tônica de uma palavra, com o agravante de ser um “i”, que tende a predominar na tonicidade. Certamente uma leitura estranha à prosódia portuguesa. Ou seja, a sonoridade do poema parece proporcionar mais dúvidas do que certezas. Os versos 8 e 13 seriam acentuados na quarta, sexta e décima sílabas, e o 14 na terceira, sexta e décima. A única constatação que não parece ociosa acerca dessa composição complexa seria o destaque ao fato de o segundo verso ser heroico, o verso em que se narra alguma forma de navegação realizada por uma personagem, escolha emblemática numa tradição cujo verso heroico se cristalizou com *Os Lusíadas*.

Em termos da narrativa do poema, com efeito, parece haver mais segurança. Na primeira quadra, como no soneto anterior do díptico, sente-se uma imprecisão entre o que estaria factualmente ocorrendo e o que seria projeção/ordem do eu-lírico, entre o modo indicativo e os modos subjuntivo/imperativo. Em algum desses planos, uma figura feminina, assim identificada pelo destaque ao “seio fremente”, emerge das águas, nua, sobre uma concha, em

uma vaga alusão a Vênus. O eu-lírico a deseja e se esforça por justificar esse desejo – justificá-lo face a quem? À moça, a si mesmo, a outrem? De todo o modo, entre a segunda metade do segundo quarteto e o primeiro terceto, esboça-se uma figura monstruosa, uma “hidra torpe”, identificada alegoricamente à “Morte” em maiúscula. Derrotado (num plano “real” ou projetivo) esse obstáculo ao herói, a consumação do desejo deve ser realizada, e os verbos utilizados a essa altura – “há-de”, que inicia elipticamente todas as locuções verbais restantes – indicam seguramente dados pouco concretos, seja por se tratarem de um futuro ou novamente de imperativos, ambos ainda por acontecer.

Em uma nota geral ao soneto, resta o sentimento de forte afirmação do eu-lírico e do seu desejo, um dos raros em que isso se manifesta na obra de Pessanha. Trata-se de um poema no qual encontramos o que Pereira (1975, p. 365) se referiu como raras “tentativas de superação da tormentosa e prostrada condição psicológico-moral decadentista”, pontuando a seguir que, “sempre que isso acontece, é de forma indecisa e inconsequente”. Indecisa, não será o caso de “Esvelta surge!”, mas concordo com o aspecto inconsequente, em termos psicológicos, conforme ratificarei a seguir.

A construção mitológica nesse soneto é constante, reiterando a tendência de Pessanha no sentido da condensação, como já foi defendido. Franchetti (2001, p. 81) e Gomes (1977, p. 73), de fato, reconhecem uma clara analogia da mulher do soneto com a Vênus helênica, que surgia do mar. Aquele comentador, em especial, resgata a seu favor a famosa tela de Botticelli, *O nascimento de Vênus*, na qual a deusa também se sustentava sobre uma concha entre as ondas¹³², e argumenta que a releitura do primeiro item do díptico, “Desce em folhedos tenros a colina”, a partir da leitura do segundo, afasta “a clave realista que ainda podia persistir naquele” (Franchetti, 2001, p. 83). No entanto, cabe discutir se não há pelo menos três mitos diferentes.

Além de uma suposta “Vênus”, tem-se indiscutivelmente uma Hidra, nomeada no primeiro verso do primeiro terceto. A Hidra remete um dos famosos trabalhos de Hércules, incumbido de matar esse monstro que vivia numa região pantanosa junto ao mar, Lerna. Monstro policéfalo, uma de suas cabeças era imortal, enquanto as demais, ao serem cortadas, renasciam duplicadas; para neutralizá-la em definitivo, Hércules teve de decepar a cabeça

¹³² A leitura ora proposta não se pautará nessa proximidade, mas é oportuno notar que a Vênus de Botticelli é flanqueada por um dos quatro ventos, enquanto, no soneto anterior do díptico de Pessanha, mencionava-se a “alma de silfo”, outra figura do ar. Com efeito, pode-se pensar no quanto há de pendor clássico na obra de Pessanha, estendendo o problema para todo o fim-de-século português (em Eugénio de Castro, evidentemente, mas também Afonso Lopes Vieira, Henrique de Vasconcelos e outros).

imortal e pôr-lhe uma pesada rocha por cima (Graves, 2018, v. 2, p. 148-149). O eu-lírico do poema se vê esmagando a hidra com uma pedra, completando a alusão mitológica.

Por fim, se a união sexual com a figura feminina está condicionada à derrota do monstro, estamos em face de outro motivo mitológico. No caso grego, um paralelo se encontraria no mito de Andrômeda, que é dada em sacrifício a um monstro marinho, porém, salva por Perseu, une-se a ele. Na ausência de nomes ou de dados mais específicos, não cabe insistir nessa identificação específica; é mais razoável reconhecer apenas um enredo recorrente na jornada do herói. Trata-se daquele que vence um obstáculo para atingir uma plenitude sexualmente representada, em termos básicos. Mesmo a alusão venusina, na ausência de um referencial concreto, deve ser observada em termos mais gerais. Isso se torna especialmente possível colocando em paralelo esse surgimento entre as ondas com a aparição da mulher do seio da vegetação no primeiro soneto; em ambos os casos, temos uma figura que aparece de algum meio natural – por esta palavra entendendo um espaço sem a presença humana, mas repleto de vida, como o são as profundezas aquáticas ou os bosques.

Para além da forma como se movem no espaço (real ou da imaginação do eu-lírico), outro traço reúne ambas as personagens femininas dos sonetos: uma nítida passividade. Ambas não realizam outra ação além de moverem-se em direção ao enunciador, antes, apartando os ramos, ora, “timonando” a concha-batel em que se move. E mesmo esse movimento é precário do ponto de vista de uma ação que se desempenha, pela ambiguidade que constatamos nos modos verbais dos poemas, tensos entre indicativo, imperativo e subjuntivo. Dessa forma, preliminarmente, há uma similaridade na forma como as figuras se apresentam sem uma ação delineada. Contudo, o contraste entre ambas pode sugerir uma camada mais profunda na leitura do segundo soneto.

Comentando “Esvelta surge! Vem das águas, nua”, Gomes (1977, p. 73, 125) reconhece a ambivalência do elemento água enquanto benéfico, na figura da mulher, e maléfico na hidra. Dessa forma, o crítico separa as duas figuras, o que, a princípio, é o movimento mais claro de leitura. Lembre-se, porém, que Franchetti, comentando “Desce em folhedos tenros a colina”, reiterou as estratégias textuais que dificultavam a separação cabal entre a mulher e o seu entorno. Não estaríamos próximos aqui do mesmo problema? Gomes não estaria separando os dois polos de uma realidade comum? Cabe percorrer essa senda.

Em termos de construção gramatical, há, de fato, uma separação forte entre as figuras. Atesta-o a diferença entre um “tu”, a moça, e uma não-pessoa, a hidra-Morte. A lógica parece

depor contra nosso raciocínio, mas a imagética empregada não. Como discutimos, os arquétipos são contraditórios por excelência. Eles extrapolam vetores positivos e negativos, reunindo-os numa única figura. No primeiro soneto do díptico, esse dualismo se impunha na ambivalência constitutiva da figura feminina enquanto “mulher” e “vegetação” ao mesmo tempo, bem como na sua atitude entre castiça e sexualmente eminente. Não seria lícito supor que a figura do segundo soneto também seja ambígua assim? Mas, para investigar essa possibilidade, devemos olhar primeiramente para o eu-lírico e reconhecer suas diferenças na relação com essas mulheres.

O eu-lírico do segundo soneto não hesita em manifestar seu desejo, fazendo-o já no quarto verso (ou no terceiro, se se considerar a intenção que regeria as observações sobre as partes pudendas da moça), diferente do eu-lírico do primeiro soneto. A persuasão com que aquele conduz a segunda quadra é completamente avessa ao que se encontrava em “Desce em folhedos tenros a colina”. É-se quase tentado a reler o primeiro soneto sob uma chave edênica e sua correspondente psicológica, a vivência infantil, leitura que não se sustentaria com a presença latente da sexualidade, a qual é ausente na *imago* materna.

O contraste no desejo poder-se-ia dizer atrelado ao contraste na atividade desses dois personagens. O enunciador do primeiro soneto não possui nenhuma ação marcada, embora possivelmente dê ordens à figura que vê. Já o “jovem gladiador” é combativo, belicoso, lança-se ou quer se lançar à batalha violenta com um monstro. Jung (2013a, p. 28) não dizia que “todas as vezes que o *animus* e a *anima* se encontra, o *animus* lança mão da espada de seu poder”? A manifestação do desejo aqui não está intimamente ligada a um controle que se estabelece? Afinal, não parece o caso de um desejo equânime, à medida em que o desejante usa a sua argumentação e sua força para convencer a figura feminina, e o mero fato de necessitar convencê-la é mostra da assimetria entre esses interesses. O sujeito masculino revela abertamente nesse soneto sua face controladora.

Gomes, na passagem citada acima, encontrou um elemento que reúne os polos negativos e positivos do poema: a água (1977, p. 73). Esse elemento coloca em plano comum a mulher e a Morte. Note-se, a seguir, que a execução da “hidra torpe” proposta pelo enunciador se dá com o esmagamento de sua cabeça com a mesma pedra sobre a qual a mulher deverá se deitar e dispor seu corpo à posse sexual do eu-lírico. Ou, pelo menos, à sua posse bélica, ao “pulso de jovem gladiador”, como termina o poema. Um estado de espírito muito afeito àquele que se dissipa no início de “Desce em folhedos tenros a colina”, no qual “a chama do furor” declinava. Em “Esvelta surge!”, o sujeito poético termina sob efeito de um “fervor”, e quase se repete a

palavra do soneto anterior, estabelecendo uma circularidade entre as duas peças. Porém, observe-se que seu posicionamento face à Morte e face à mulher são paralelos: a ambas ele quer subjugar. A ambas ele quer prender na rocha com sua força. Por isso, me afasto de leitura de Gomes (1977, p. 125-126), que neste soneto enxerga uma derrota da Mãe Terrível; tem-se na hidra um aspecto negativo, de fato, mas apenas um aspecto da mesma realidade anímica vivenciada com a mulher-Vênus e, no primeiro soneto, com a vegetação circundante.

Há que se destacar um registro vagamente ritualístico na imagem da moça deitada sobre a pedra, quase um altar sacrificial para a deidade que irá possuí-la. Da mesma forma, uma celebração vital – pela sexualidade ou não – atrelada à mutilação e/ou morte de uma deidade resgata uma série de mitos no imaginário europeu: Vênus, deusa do amor, emergindo do oceano quando sobre ele cai o pênis decepado de Urano, ou o gesto sacrificial de Cristo oferecendo seu corpo à morte para a nova aliança da humanidade com os céus servirão de exemplo. Se nos afastarmos da imagem para vê-la em linhas mais gerais, como sugere Frye (2013), vemos uma mulher, associada aos valores terrenos (a água, de que provém, e a terra, a pedra sobre a qual se apoia), em *coniunctio* com um homem. Expandindo o imaginário dos quatro elementos presente no díptico, lembremos que, no primeiro soneto, o enunciador manifestara uma “chama do furor” e fora por nós identificado ao “silfo”, o gênio do ar que manifesta em sua fala. Se conservarmos os paralelos entre as personagens de cada soneto (os eu-líricos entre si, de um lado, as mulheres e o envoltório natural, de outro), temos uma hierogamia entre os quatro elementos: o homem-ar-fogo, celeste, se unindo à mulher-terra-água, ctônica. Neste díptico, portanto, aproxima-se muito de uma imagem da totalidade que, contudo, não se firma: as figuras continuam diferenciadas. Resta o mero vislumbre dessa totalidade.

Munidos dessa linha de pensamento, cabe repensar qual seria a ligação entre os sonetos ou, mais precisamente, qual seria a implicação simbólica da continuidade entre ambos que Pessanha estabeleceu ao enumerá-los. Havendo uma simbolização fragmentária da totalidade, uma simbolização que não se confina em um símbolo específico vê-se uma união quase completa. Esse “quase” parece ser o drama que reúne o soneto. Na primeira parte, tudo segue para uma visão da totalidade a partir dessa *coincidentia oppositorum*, união dos opostos (Jung, 2016, pos. 2656): Anima e Animus se aproximam um ao outro sem violarem seus espaços. Este se manifesta tendo a “chama do [seu] furor” diminuída, mas não anulada; aquela, por sua vez, não fere o discernimento de seu parceiro (conservada ainda sua dimensão encantatória). O soneto termina simbolicamente no enlace. Já no segundo, o enlace é almejado desde o primeiro

momento pelo eu, mas sob a forma de um domínio desse Outro, cujo poder de sedução se mostra desde a primeira quadra – lembremos que ela está nua.

Em termos de dinâmica psíquica do desenvolvimento, o soneto encena uma limitação. Será útil apropriar-se do entendimento de Edward F. Edinger (2008, p. 75), segundo o qual o mais comum é que os indivíduos atinjam o ponto imagético da união dos opostos e o tratem como mera representação do desejo concretizado, conservando-se psicologicamente no mesmo estado que iniciaram ao atingirem o ego adulto. A consciência não se expande na simples conquista do objeto amado; o processo de maturidade psicológica demandaria mais elaboração (o *opus* alquímico) rumo a uma compreensão da totalidade, que seria corporificada por outro arquétipo, o Si-mesmo. Essa compreensão não ocorre no díptico. Ao contrário, seguindo a ocorrência mais frequente relatada por Edinger, o que se lê na passagem do primeiro ao segundo soneto é o retorno a uma consciência egóica, reivindicando preeminência sobre o inconsciente, subjugando-o. Enquanto a hipótese de que ocorra, afinal, a união entre as personagens no último verso do primeiro soneto permanece especulativa em termos narrativos (defendi-a em termos exclusivamente da construção linguística de que se vale)¹³³, torna-se claro o quão equipotentes eram tais figuras em “Desce em folhedos tenros a colina” e o quão desniveladas se encontram em “Esvelta surge!”.

Outro poema em que a união dos opostos é sugerida é o díptico de sonetos sem título iniciados por “E eis quanto resta do idílio acabado”:

I

E eis quanto resta do idílio acabado,
– Primavera que durou um momento...
Como vão longe as manhãs do convento!
– Do alegre conventinho abandonado...

Tudo acabou... Anêmonas, hidrângeas, 5
Silindras, – flores tão nossas amigas!
No claustro agora viçam as urtigas,
Rojam-se cobras pelas velhas lágeas.

Sobre a inscrição do teu nome delido!
– Que os meus olhos mal podem soletrar, 10
Cansados... E o aroma fenecido

Que se evola do teu nome vulgar!

¹³³ É significativa a observação de Edinger (2008, p. 75) de que a união dos opostos não é vivida conscientemente, não é reconhecida; antes, quando não há progresso psicológico, essa etapa é ocultada. Da mesma forma, entre os dois sonetos, não há uma efetiva representação de ato sexual entre o observador e a figura observada ou entre o herói e a donzela salva.

Enobreceu-o a quietação do olvido.
Ó doce, ingênua, inscrição tumular.

II

Floriram por engano as rosas bravas
No inverno: veio o vento desfolhá-las...
Em que cismas, meu bem? Por que me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!... 5
Onde vamos, alheio o pensamento,
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,
Surda, em triunfo, pétalas, de leve 10
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!
¿Quem as esparze – quanta flor! –, do céu,
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos? (PCC p. 74-76)

Formalmente, serão porventura estes alguns dos sonetos mais simples do autor; os versos são decassílabos, com poucas possibilidades de acentuação, as quais não apresentam maiores impactos na leitura, diferentemente dos sonetos anteriores. Em termos temáticos, além do destaque dado à associação entre a vegetação e o espaço religioso, a qual já foi objeto de atenção anteriormente¹³⁴, é notável certa sensação de que a ordem cronológica dos sonetos esteja invertida. O segundo poema termina com alguma espécie de casamento, enquanto o primeiro recobra na memória a associação entre uma mulher e um local da tradição cristã, dando a impressão de que o primeiro é epílogo do segundo.

Ora, essa interpretação possui sua devida licença, considerando o histórico de publicação dos sonetos. A versão aqui inserida, eleita por Franchetti como a última planejada por Pessanha (porquanto consta no manuscrito de 1916), foi a primeira circunstância segundo a qual os sonetos ganharam essa ordem. Anteriormente, “E eis quanto resta do idílio acabado” fora publicado isolado no jornal *O progresso*, de Lamego, em 6 de abril de 1895, sob o título francês de “Neiges d’Autan”. Trata-se de uma alusão à “Ballade des dames du temps jadis” de François Villon¹³⁵.

¹³⁴ *Supra* I.2.3.

¹³⁵ Agradeço ao Prof. Dr. Álvaro Santos Simões Júnior por apontar esse intertexto durante sua arguição no exame de qualificação.

A segunda publicação de “E eis quanto resta do idílio acabado” ocorrera no macaense *Novidades* em outubro de 1899, agora formando um díptico no qual, contudo, a ordem surge inversa àquela que Pessanha preconizará em 1916. Em 1899, “Floriram por engano as rosas bravas” fora o primeiro dos dois, então reunidos sob um único e generalizante nome de “Líricas”. Assim, ter-se-ia a ordem narrativamente convencional estipulada há pouco, em que a um matrimônio se segue o canto elegíaco pela amada morta. Inclusive, a essa altura, os textos possuíam uma configuração muito próxima à posterior em termos conteudísticos, salvo algumas alterações ortográficas, enquanto a versão de 1895 de “E eis quanto resta do idílio acabado” mostrava notórias diferenças – nomeadamente, a ênfase no claustro religioso diminuía muito face a referências a um baile elegante ao qual a mulher era associada. Completando o histórico do díptico, antes do manuscrito de 1916, a revista *Centauro* publicou apenas “Floriram por engano as rosas bravas”, sem o outro soneto da série (Franchetti, 1994b, p. 181-183). Interessa ler, então, a união entre esses sonetos, reafirmada pelo menos duas vezes pelo autor.

O primeiro é passível de alguma paráfrase segura: nele, um enunciador se recorda de uma mulher falecida, reiteradamente apagada pela morte: seja no fato em si de ter morrido, seja por estar sob a lápide, seja pelo nome da inscrição que o eu-poético não consegue ler (e tampouco afirma, sugerindo seu apagamento na memória), seja pela correlação entre a partida dessa mulher e a conversão da rica flora pregnant de esperanças – as anêmonas, hortênsias (*Hidrangea*) e as silindras – na nociva urtiga, correlacionada às cobras que sonoramente se arrastam pelo lajeado na aliteração das sibilantes no oitavo verso. A efemeridade da moça é ainda acentuada na associação entre seu nome e um perfume, o que, por definição, é volátil. Embora certos elementos de ruralismo marquem presença – a referência à estação e ao idílico, as urtigas, as cobras, a “vulgaridade” do nome da moça e, especialmente no caso português, o convento – não se está diante de um binômio mulher-rural regenerador de cariz neorromântico.

“Floriram por engano as rosas bravas”, por sua vez, não é tão apto à descrição. Essa dificuldade está espelhada, pode-se dizer, na consternação do próprio sujeito poético. Essa atitude se delinea, primeiramente, no terceiro verso, ao estranhar o silêncio de uma mulher, mas se reforça intensamente no sexto verso, à medida em que ele enuncia absolutamente todo o contexto em que está inserido – uma caminhada com a mulher, cujo rumo, espacial e metafórico, o próprio participante desconhece, enquanto sua companheira conserva o silêncio. É razoável ler esse enunciador como masculino, à medida em que se refere à outra como “meu bem”, nela se vê enredado em uma cena nupcial e considera haver, em volta da sua

acompanhante, como que um véu. Um sujeito que, inquiridor, tenta racionalizar toda a experiência de que faz parte, enquanto age sem entender o motivo, qual enfeitiçado.

É lícito ler esse movimento então, novamente, como um confronto entre o eu masculino e a figura feminina. Parece estar em curso, no segundo soneto, uma sizígia a qual, como em “Desce em folhedos tenros a colina”, é, ao fim e ao cabo, apenas sugerida; com a diferença, no caso de “Floriram por engano as rosas bravas”, de se tratar de um contexto mais ritualístico-matrimonial que erótico. A mulher se move calada, sua persuasão não se faz pelo *logos* da palavra; este é mobilizado, em vão, pelo enunciador. A figura feminina apenas calou sua fala enganosa, um engano cuja consciência não livra a figura masculina de se sujeitar a si. Ao fim, a união entre ambas as figuras parece predestinada, uma vez que a própria natureza se encarrega em sugerir o casamento, espargindo pétalas sobre os dois – permanece sem resposta a pergunta da voz lírica sobre quem as estaria espalhando¹³⁶. O movimento de união parece ser natural, anímico; não à toa, embora o sujeito o questione intensamente, não interrompe sua marcha.

Essas pétalas têm uma função emblemática, oriundas que são da “acrópole de gelos”, isto é, metáforas que são da neve. Encontrar-se-ia neste ponto um novo elo com o soneto anterior, não fosse o fato de, nas redações conjuntas do díptico, o título “Neiges d’autan” se ter omitido. É mais seguro argumentar outro elo. Ora, a identidade entre a neve e as pétalas oferece uma correlação ao próprio estatuto ambíguo do casal. A neve é um símbolo mortífero, sobretudo para a vegetação – o espelho disso se revela na disposição verbalmente hostil do enunciador. E, contudo, a neve que cai converte-se em vivificantes pétalas; o sujeito segue no movimento com a amada. A correlação entre os fenômenos se dá inclusive no movimento: à neve do céu, é inexorável cair; ao homem que fala, é inexorável seguir sua caminhada de mãos dadas com seu oposto, a mulher que manifesta um aspecto desse mesmo espaço.

Partindo desse elo entre morte e vida, cabe retornar aos dois primeiros versos de “Floriram por engano as rosas bravas”. Aparentemente, soam como outra convencional referência à passagem do tempo pela mudança nas estações, como fora visto em outros autores da época¹³⁷. A leitura cuidadosa, porém, revela um breve estranhamento. Como é possível às rosas florir “por engano”? Tais versos levantariam uma pergunta sobre a arrogância desse enunciador que se considera na posição de legislar sobre a natureza. Porém, no âmbito

¹³⁶ Malgrado a tentação em ver nesse agente oculto uma presença do Si-mesmo, arquétipo da totalidade ao qual mira a união dos opostos, tal leitura seria frágil, dada a imaterialidade da figura no soneto, e complicaria ainda mais o trabalho; registre-se, porém, a senda possível de leitura.

¹³⁷ *Supra* I.3.

metafórico sob o qual se tem trabalhado Pessanha até o momento, essa pergunta soa desarrazoada. Ora, estamos diante de outra brotação vital inesperada, como ocorria no poema “Vida”.

Resta ainda a questão sobre o elo entre “E eis quanto resta do idílio acabado” e “Floriram por engano as rosas bravas”. Ora, a inversão narrativa que Pessanha operou pode sugerir uma ciclicidade do movimento. Apontando o fim antes do início, ocorre qual fosse dado ao leitor apenas a contemplação do instante de passagem de reinício desse enredo que, em termos de uma dinâmica psicológica, repetir-se-á, como sugerimos no elo entre “Desce em folhedos tenros a colina” e “Esvelta surge”.

As rosas se abrem fora da estação costumeira. Pessanha glosava este mesmo mote em “Rosas de inverno”, um poema de ocasião, ao que tudo indica. Eis a primeira metade do poema, em que sua relevância se mostra claramente:

Corolas, que floristes
Ao sol do inverno, avaro,
Tão glácido e tão claro
Por estas manhãs tristes.

Gloriosa floração,
Surdida, por engano,
No agonizar do ano,
Tão fora da estação!

Sorrindo-vos amigas,
Nos ásperos caminhos,
Aos olhos dos velhinhos,
Às almas das mendigas!

Dessa Natal de inválidos,
Transmito-vos a bênção,
Com que vos recompensam
Os seus sorrisos válidos (PCC p. 97).

Sua continuação recupera o tema da trilha florida como alívio aos humanos¹³⁸ e fecha com uma bênção de Natal. Segundo nota no autógrafo do poema, Pessanha ressaltaria seu caráter episódico – seria um poema “a pedido, para serem ditas por uma criança em uma festa de caridade” (Franchetti, 1994b, p. 218), em que se esclarece o jogo pronominal da última quadra: o “vós” é a audiência do texto, que não se confunde com as rosas, em terceira pessoa. Contudo, o mais curioso na mesma nota é o fato de seu autor considerar suas quadras “três

¹³⁸ *Supra* I.2.1.

quadras de ocasião” (referindo-se apenas às primeiras?) “algo incongruentes” (Franchetti, 1994b, p. 218). Qual incongruência? É lícito inferir que Pessanha se refira justamente ao fato de as corolas terem aberto no inverno, o que é incomum, em especial na flora poética, sendo esse assunto desenvolvido ao longo das duas primeiras quadras do poema. Ora, dessa maneira, o autor assinala um contrassenso em tal entendimento, contrassenso o qual, apesar de tudo, subsistiu. Esse mesmo contrassenso aparente figura no verso inicial de “Floriram por engano as rosas bravas”.

No soneto, porém, o verso dois parece corrigir esse suposto “engano”: o vento desfolhou as flores, como que retificando à sua vontade esse curso natural, ou tornando-o natural dentro da acepção particular da voz poética. Não há aqui uma peculiaridade familiar ao soneto anteriormente discutido, “Desce em folhedos tenros a colina”, quando identificou-se a relação entre o enunciador e o vento? E o vento como forma de agir sobre a natureza (então ginomórfica)? O movimento, aqui, é muito similar: o vento age para apagar a força vital emergente das folhas. Concomitantemente, a voz masculina ganha força e a mulher se cala. Há um pareamento entre a manifestação dessa mulher (e sua voz que enganava o sujeito, segundo este) e a abertura das rosas selvagens. Por conseguinte, o vento que bruscamente abafa essa irrupção de energia se parecia à presença dominadora do sujeito. A relação entre a flora e a mulher é assim estabelecida parataticamente entre dois períodos que, à primeira vista, pouco ou nada tem a ver. Da mesma forma, essa flora e essa mulher repontam sobretudo a abstrações, a um uso não-convencional e não-objetivo dos termos em causa.

Em vista do que foi apresentado, pode-se observar que em Pessanha, em contraposição a uma potência solar, destrutiva, racionalizante, simbólica e por vezes imageticamente masculina, ergue-se um fundo de emanção vital indeterminado, autônomo, manifestando-se em corpos híbridos vegetais e femininos. Diferente da prática corrente de seus contemporâneos, para fazê-lo, o poeta não se restringe a comparações localizadas ou metáforas reducionistas do objeto poético. Pessanha em muitos momentos não nomeia logicamente as componentes do seu discurso literário, isto é, não as dota de um *logos* propício ao seu isolamento epistemológico. Se o poético, para o autor, é uma espécie de sondagem, ainda assim não necessita de uma linguagem pautada nos rigores científicos da descrição pormenorizada e da terminologia precisa.

Escrever é, nesse sentido, um processo de (auto)compreensão. Gesto o qual parte do elaborar constante de interesses manifestados em sua correspondência pessoal e, de forma subreptícia, na sua breve atividade de resenhista literário. Recebendo-a como “coisa”, como se

viu anteriormente, e fixando-a na forma de uma abstração correspondentemente difusa e impalpável, a realidade inapreensível do arquétipo, sobretudo o da Anima, emerge plena. Assim, a Anima-Dália pode ser ambigualmente flor e mulher, mulher que se esfolha em flor, flor personificada em mulher que sorri. Da mesma forma, a figura feminina de “Desce em folhedos tenros a colina” reclama para si uma fugacidade mórfica, colidindo com a ambientação virente que a rodeia, mas de que ela própria compõe importante parcela; e, nesse processo experiencial ilógico, o sujeito lírico pode ver em lampejo o necessário enlace com sua interioridade. Desse enlace, a *Clepsidra* não oferece senão esses fugazes instantes de antecipação – o terceto final tanto de “Desce em folhedos tenros a colina” quanto de “Floriram por engano as rosas bravas” – sintomaticamente descontinuados, no segundo caso, e continuados de maneira negativa, no primeiro, enquanto incorporação destrutiva dessa mesma figura feminina por sua contraparte simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Antes senhor (salvo melhor juízo) me parece o contrário em muitas cousas, porque nos princípios das orações não se hão de mover os afectos e vontades tanto como nas outras partes da oração, e mais porque o fim fica mais na memória que as cousas, que primeiro se disseram, nem os que leem hão de dizer a doutrina mui sutil no princípio, senão prometer de a dizer, pera fazer os ouvintes atentos”

Garcia da Orta (1895, v. 1, p. 23), *Colóquios dos simples e drogas da Índia*.

“O tema das rosas não é ainda estéril.”

Fiama Hasse Pais Brandão (2017, p. 288), *Área branca*

“Em todo o caso, hoje se declara mais facilmente o projeto de pensar a totalidade, e um projeto como este escapa também por si próprio às totalidades *determinadas* da história clássica. Pois é um projeto de superá-las. Deste modo o relevo e o desenho das estruturas tornam-se mais visíveis quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, encontra-se neutralizado. Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte. Cidade não mais habitada mas também não simplesmente abandonada; antes assombrada pelo sentido e pela cultura”

Jacques Derrida (2012, p. 5), *A escritura e a diferença*

De uma ponta à outra do século XIX europeu, a flora é uma presença poética inegável, ainda que negligenciada pela crítica. Ser histórico-ontologicamente inferior, como lembra Evando Nascimento (2021), seu ser literário também foi subalterno. Incumbiu-se este trabalho de demonstrá-lo, revelando a multiplicidade labiríntica de usos a que se presta, bem como de trazer à luz da reflexão o valor axial que, por essa mesma abundância de usos, essas formas de vida paradoxalmente têm. Afinal, como ressalta Seaton (1989, p. 696), “poesia sobre flores era tão comum no século XIX que a sua quantidade absoluta é às vezes esmagadora”¹³⁹. Contudo, essa preposição “sobre” deve ser relativizada.

Tal relativização motivou a primeira proposição defendida por esta tese: a vegetação enquanto objeto poético não é fator estruturante das obras estudadas. Qualquer estudo focado nas plantas na poesia finissecular está fadado à recolha entre dispersos e descrição de padrões. São como retalhos costurados em uma peça maior de tecido diferente. A fitofobia a que se refere Evando Nascimento (2021) atinge esse aspecto. A desimportância das plantas no XIX, o trato

¹³⁹ No original: “Indeed, poetry about flowers was so common in the nineteenth century that its sheer quantity is sometimes overwhelming”.

predatório e/ou decorativo para com elas na sociedade europeia de então condicionaram sua manifestação na poesia à de item de segundo plano. O que os dados apontam é que o uso das plantas nesse contexto literário apresenta quatro características fundamentais. Primeiro, é uniformizante: em geral as plantas são tratadas ao mesmo nível hierárquico e como iguais, isto é, sem distinções específicas. Em segundo lugar e por consequência do primeiro, é cambiante: em geral, pode-se trocar a espécie das plantas ao bel-prazer, embora algumas tenham recorrência maior e outras, preeminência sobre determinados usos. Em terceiro lugar, é complementar: as plantas se apresentam como elementos acessórios na poesia, preenchem frequentemente as demandas de métrica e/ou rima e/ou estrofação, oferecem figuras que pouco ou nada pesam à economia imagética global dos poemas. Por fim, é generalizante: encontra-se repetida, com todas as características anteriores, entre diferentes autores, entre obras diferentes de um mesmo autor, entre estratos diferentes de uma mesma obra.

A flora raramente é objeto poético principal, isto é, os poemas lidos raramente versam acerca de uma planta e, quando o fazem, é mais frequente que a planta se torne índice de um referente outro – seja do próprio enunciador, como na “Canção do salgueiro” de Vieira (VALPo p. 33-34), ou da amada morta, como nos “Goivos” de Conceição (CAA p. 105-108), poema em cujo corpo sequer se faz menção à planta do título (!). Em outros casos, versa-se sobre a paisagem, e os vegetais apenas participam da vasta enumeração dos objetos que a compõem, como em “Depois do jantar” ou na “Canção do outono” das sintomaticamente intituladas *Líricas e Bucólicas* de Feijó (FAL p. 139-142, 159-160); procedimento muito similar àquele apontado por Curtius sobre um subgênero latino do catálogo, no qual se elencavam plantas visionando “a riqueza da apresentação, o luxo da nomenclatura” (Curtius, 1979, p. 202). Um extremo dessa enumeração – ocorrência singular, seja dito em defesa dos autores estudados – encontra-se no “Adereço novo de rimas velhas”, de Almeida (AMDT p. 88-98), em que 32 menções vegetais se distribuem ao longo de 38 quadras em redondilhas popularescas. Nenhuma delas, claro está, recebe algum desenvolvimento, e o próprio título o antecipa pelo foco metalinguístico nas “rimas” que, sabe-o bem o autor, são “velhas”, isto é, glosam motes tradicionais. A plaquete *Flores* de José Duro não escapa a esse modelo, evocativo e descompromissado com as espécies eleitas, desinteressado em transformar a flora em objeto poético, malgrado o título.

Como se explica, portanto, essa presença tão maciça da flora enquanto componente secundária? Barthes (2004b), refletindo acerca da descrição no romance realista, afirmava se tratar de uma invasão do real. Analogamente, concluo que os lugares-comuns vegetais são uma

invasão do belo na poesia do oitocentos. Emergindo em situações pontuais, frequentemente destacáveis do conjunto do poema, oferecem pequenas e esporádicas porções de convenções estéticas textuais. Nessa posição de convenção, repetem-se de modo consideravelmente uniforme ao longo de autores e obras diferentes. Em um período marcado pela obsessão da originalidade como o século romântico, revelam, por um lado, a manutenção de partículas estereotipadas no discurso literário enquanto, em algumas ocasiões, tornam-se eles próprios o alvo do interesse na renovação – frequentemente em Eugénio de Castro. Quando se chega a Camilo Pessanha, o problema deve ser reequacionado, porque a flora assume, aí, foros de objeto literário em igual teor aos demais.

Resta ainda um possível questionamento: qual é o efeito dessas repetições dentro de uma obra? Como aventa Riffaterre, o clichê

funciona, portanto, como uma citação, como uma referência a certo nível social e a certas manifestações de cultura. [...] o clichê serviu de início para lembrar o gênero de onde provinha, para ligar seu novo contexto à língua literária, por oposição ao *sermo cottidianus*. Aliás, é justamente neste conceito de língua literária que está a origem do clichê escrito (Riffaterre, 1973, p. 162-163).

O clichê é, por consequência, uma metalinguagem (Jenny, 1972, p. 497, 517). Ele acusa a filiação do texto de que participa como pertencente a determinado fazer discursivo, no caso que nos interessa, o literário. Daí se compreende em parte seu uso em contextos pouco solidários: “o verossímil do clichê não aparece mais como um sentido, mas apenas como uma forma” (Jenny, 1972, p. 517)¹⁴⁰. Por essa razão, seu uso pode prescindir de elos semânticos fortes com o contexto de que participa. Sua evocação é resquício (Riffaterre, 1973, p. 163) ou força (Jenny, 1972; Barthes, 2004b) do retórico entendido, à maneira de Barthes (Barthes, 2004a, p. 140), como marca do literário *per se*. O que não impede, contudo, que certos usos do clichê não se protejam por uma contiguidade simbólica, por uma verossimilhança suscitada pela economia imagética do texto de que fazem parte; nesse caso, tem-se o que Jenny (1972, p. 516) alcunhou clichê motivado (*cliché motivant*)¹⁴¹, o que é bastante raro ao longo do *corpus*. De todo o modo, a mobilização de certos clichês se revela um aspecto importante a se abarcar em uma eventual conceituação da poesia lírica no final do oitocentos.

¹⁴⁰ No original: “le vraisemblable du cliché n’apparaît plus comme un sens mais seulement comme une forme”.

¹⁴¹ Sem perder de vista que, mesmo nesse caso, a característica do clichê é ser reconhecida, ao fim, como construção esclerosada (Jenny, 1972, p. 517).

Soa a princípio irônico que Eugénio de Castro, tradutor de Horácio e profundo conhecedor da poesia clássica, atacasse a poesia portuguesa contemporânea sua no prefácio aos *Oaristos*, em 1890, porque essa poesia se “assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares comuns*” (CEO p. 19) – porém, ao fazê-lo, Castro está sendo um poeta de sua época, preocupado com uma noção de originalidade. Não à toa, o poeta critica metáforas e comparações de que ele próprio por vezes se aproxima, tais quais “olhos cor do céu, [...] lábios de rosa, cabelos d’ouro e de sol” (CEO p. 20). Ao fornecer as expressões precisamente como ocorrem, percebe-se que sua crítica não é contra a atualização de ideias prontas (lugares-comuns) propriamente, mas contra a repetição *pari passu* das formas de atualização desses mesmos lugares comuns. Nesse sentido, pode-se compreender a razão pela qual, adiante, critica o vocabulário batido dessa poesia, afirmando que dois terços das palavras da língua jazem ocultos nos dicionários (CEO p. 20-21). Sua preocupação vai para a ordem lexical (e bem se reflete em sua poesia): o problema não é a existência dos lugares comuns, mas sua materialização uniformizada; em outras palavras, Castro critica o uso de fórmulas, não a recuperação de tópicos.

Como se observou, alguns eixos gerais determinam os lugares-comuns da presença fitomórfica na poesia novista. Um primeiro eixo é a construção de espaços. Corroboram com isso as plantas desde o *locus amoenus* clássico ao seu oposto, o horrendo, perpassando ainda os interesses tipicamente oitocentistas nos espaços exóticos (quase fantásticos), religiosos e rurais, numa acepção sob a qual o ruralismo é uma faceta essencial do nacionalismo. A relva, as flores aprazíveis, as sombras frescas suscitadas pelas árvores fornecem repouso às vozes poéticas e às suas amantes. Pinheirais noturnos provocam ansiedade, e ciprestes carregam consigo a marca da morte; mais sutilmente, fazem-no também os goivos. Flores em geral não carregam impressões negativas, exceção feita à flora monstruosa, necrófaga, da “Visão do cemitério” de Gomes Leal (LGF p. 319-321). Signos de alegria, animam espaços fantásticos ou, melancolicamente, indicam a nostalgia por um Cristianismo de teor medieval. Num intermediário entre as árvores e as flores, a ênfase na vegetação frutificante, útil à agricultura, caracteriza a cena rural, sobretudo com vinhas, milharais, macieiras e trigais, sem esquecer os laranjais. Recorde-se ainda, por último, a convenção poética de se referir a Coimbra através dos choupos que margeiam o Mondego. À poesia interessada na representação do espaço português têm pouco interesse as rosas e lírios, tão abundantes nos demais temas.

A passagem do tempo é outro pilar da presença vegetal no *corpus*. A mudança de cor, a queda e o renascer de folhas e flores fornecem indícios sazonais aos sujeitos poéticos que, por

vezes, veem nessa renovação cíclica do meio um termo comparativo à vida humana e suas agruras, frequentemente por via da constatação trágica: enquanto folhas e frutos se renovam incessantemente no coletivo vegetal, o indivíduo humano vê seu ser fadado à finitude irrecuperável. Igualmente, a brevidade das flores oferece um vislumbre da efemeridade do próprio ser humano, em especial o feminino.

A representação da mulher é um polo considerável desse interesse fitopoético. O corpo feminino, vivo ou morto, em geral ou em detalhe, é amiúde comparado ou metaforizado em flores e em frutos, como parte da idealização de um modelo específico de mulher praticada desde o Romantismo. Tão coerciva é essa convenção que, mesmo na representação do antípoda ético, o feminino perverso e/ou imoral, a flora é evocada, embora com um suporte de complementos capazes de carregar um objeto ontologicamente positivo como a vegetação de tons negativos. Outro reflexo dessa preeminência no elo flor-mulher novista é a abundância de vocativos envolvendo os termos “flor”, “lírio” ou demais variantes, em graus diferentes de complexidade sintático-gramatical.

Alguns usos não apresentaram uma linha axial, mais restritos que são a determinados autores ou a poemas particulares, ou mais genéricos e abrangidos por todos os demais usos. Na maioria dos contextos, a flora implica uma ambientação positiva; da mesma forma, sua menção isolada opera como correlato objetivo para sentimentos alegres em si, por exemplo. Perpassam muitas ocasiões personificações de plantas ou a projeção dos sentimentos do enunciador sobre elas. Alegorias, em especial à própria poesia, tomam forma em plantas, principalmente na poesia de teor combativo-político. As “nevroses do rubro” e a representação do firmamento também recorrem a um vocabulário floral, e, embora menos comum que sua contraparte sexual, o corpo masculino também é representado em situações pontuais por metáforas vegetais. Nesse caso, quando a ênfase é sobre a força, predominam árvores no discurso; quando a ênfase é sobre a candura, sensibilidade e/ou pureza (de poetisas, crianças ou Cristo), predominam flores.

Embora tenha se realizado aqui uma divisão para fins epistemológicos, esses eixos frequentemente se interpenetram: a representação de um espaço e da passagem do tempo podem se valer de vegetais, assim como a de um poente e a da cor vermelha, a de uma parte do corpo feminino e a da pureza, e assim por diante.

Os usos figurativos do mundo clorofilado são flexíveis. Abundam flores em contextos os mais diversos, dentro de metáforas estruturalmente repetidas entre autores diferentes. Tais escolhas são raramente desenvolvidas – compara-se o peito do poeta (FAJ p. 145; JGM p. 128)

ou o corpo da amada a lírios (BJL p. 40; CAA p. 22; JGM p. 180; LGC p. 242), sem explicitar o atributo partilhado por ambos, abrindo espaço tanto para a especulação quanto para a vacuidade semântica (diferentes do vago tão caro aos simbolistas pelo fato de tais figuras se encontrarem com muita frequência e em poemas de índole divergente, quando não avessa, ao ideário simbolista). Acompanhadas por lilases, jasmins, cravos, flores de laranjeira ou flores anônimas, constata-se frequentemente que essas presenças nos versos seriam semanticamente intercambiáveis entre si. A materialidade das flores, a singularidade de cada espécie raramente encontra eco no discurso poético do final do oitocentos. O mais das vezes, lê-se com a impressão de que determinada planta é citada com o fito de preencher um esquema métrico ou rímico ou, em casos mais elaborados, a aliterações e assonâncias: “olaia” e “saia” (BJS p. 70), “palma” e “alma”, “oásis” e “lilases” (CDJM p. 57), “rosáceas” e “acácias” (LGF p. 17) ou “rosa” com adjetivos de igual terminação, que, aliás, Eugénio de Castro listava no prefácio aos *Oaristos* como parte do “imperdoável abuso de rimas” praticada pelos seus contemporâneos (CEO p. 20). Flores em geral podem ser intercambiadas entre si, como se o hipocampo flor, sozinho, delimitasse o sentido, fosse a essência comum para a qual as aparências fugazes e nominalmente divergentes de suas espécies apontam de maneira uniforme. Onde se afirma rosa, lírio, jasmim, lilás etc., lê-se ao fim um mesmo nome: flor, quando muito sujeita à variação cromática (embora, ainda assim, a hegemonia da cor branca seja sensível).

Em oposição, as árvores possuem um detalhamento maior: suas escolhas de espécie denotam objetivos e contextos mais seletos, corroborando com a preeminência apontada por Dumas (2007) quanto às árvores no imaginário europeu. Maiores e mais longevas em relação aos seres humanos, sua presença nas relações entre o humano e o meio acusa estabilidade. São indicativos geográficos mais ou menos estereotipados: às oliveiras e cerejeiras e laranjeiras rurais portuguesas se opõem, na construção de espaços do Oriente Médio, palmeiras. Outra árvore de sentido quase unânime é o cipreste, no comércio simbólico com a morte, o que a leitura do *corpus* demonstra facilmente. Acompanha-o em menor escala o goivo, flor associada frequentemente à finitude e às cerimônias fúnebres (BJJ p. 98; CAO p. 105; LGC p. 52; PTT p. 317). As papoulas também contribuem para a caracterização de determinados *loci* campesinos, embora seu cromatismo atrativo seja mobilizado circunstancialmente como sustentáculo comparativo para o rubro e para seus correspondentes no corpo feminino.

Das flores glosadas por essa poesia, além do vocábulo “flor” e de suas múltiplas derivações, têm absoluta preeminência os lírios (incluindo sua variante especificamente branca, a açucena, e heráldica, o lis) e as rosas. É impossível afirmar de forma decisiva a razão para

tanto enquanto na ausência de estudos diacrônicos de maior alcance, relevando o histórico dessa presença floral no resto do século XIX e seus antecedentes desde os primórdios da poesia lusa. Uma hipótese plausível, porém, parece ser propiciada a partir de uma observação de Beverly Seaton. Para a pesquisadora, na Idade Média, a rosa e o lírio passaram a incorporar conotações religiosas enquanto se associaram à iconografia mariana (Seaton, 1989, p. 686). Isso ajudaria em parte a entender a presença ostensiva dessas duas plantas, seja entre os cultores de estéticas simbolistas (que recuperavam o imaginário medieval litúrgico e semanticamente carregado), seja entre aqueles hostis a essa tendência, conquanto ainda assim habitantes de um país de forte tradição católica. Seus sentidos apresentam algum grau de correspondência com aqueles observados por Seaton: se a rosa significava o aspecto passional e o lírio, a castidade (Seaton, 1989, p. 686), é notória a frequência com que as rosas se relacionam à experiência amorosa e os lírios implicam a pureza virginal da mulher (ou, correspondentemente, uma inocência intacta no homem).

A presença vegetal é descontínua no *corpus*. Diminuta em Júlio Dantas, Manuel da Silva Gaio, Roberto de Mesquita e Afonso Lopes Vieira, é adensada nos demais, ainda assim de acordo com determinados projetos estéticos em oposição a outros. Dessa forma, por exemplo, as *Líricas e Bucólicas* de Feijó apresentam uma preponderância maior da flora que as *Novas Bailatas* do mesmo autor, e muitas outras dissimetrias seriam assinaláveis. Não havendo obra específica com maior interesse sob esse aspecto – as *Flores* de José Duro são mais uma enumeração de espécies do que um trabalho poético erigido em torno delas – é possível, contudo, fazer um comentário final acerca de alguns autores com maior presença e importância no *corpus*.

Júlio Brandão ocupa uma posição cimeira no presente estudo. Em um volume cujo corpo possui menos de cento e vinte páginas, *O jardim da morte*, constam mais de duzentas menções vegetais; não ficam muito aquém as *Saudades*, menos de cento e vinte páginas e mais de cento e quarenta menções, ou *O livro de Aglaïs*, menos de cem páginas e mais de cento e vinte menções. Por mais insegura que seja a estatística nos Estudos Literários, é certamente indicativa do quão banalizada emerge a flora por vezes. Em Brandão, ela é um signo abundantemente ligado à representação feminino-mariana e a uma satisfação castiça abstrata.

O fulcro político no Antero das *Odes modernas* e no Leal de *Fim de um mundo* condiciona as escolhas figurativas do vegetal para vetores correspondentes. Predominam, nesse sentido, opções por termos amplos, sem diferenciação de espécie, como “árvore”, “flor”, “fruto”, “semente” e assim por diante. Geralmente, incorporam noções abstratas por alegoria,

revestindo valores caros à burguesia europeia do século romântico, como a Pátria, o Povo ou a Justiça.

Dir-se-ia existir um núcleo “panteísta” – emprestando o termo ao contexto de seus usuários finisseculares – para a planta poética. Junqueiro n’*Os simples* e nas *Vibrações líricas*, João Lúcio em *Descendo* e Teixeira de Pascoais em *Sempre e Terra proibida* conferem à vegetação uma alma abstrata. Não realizam uma personificação em sentido estrito; há pouco de antropomórfico em suas floras. Antes, abrindo uma ala poética contra o desvalor histórico dado ao mundo vegetal, esses autores enxergam uma mesma forma de energia alimentando toda a matéria. Nessa cosmovisão, modulada por particularidades estéticas próprias a cada autor e cada obra respectiva, as plantas possuem uma participação condigna em relação a todos os demais componentes do mundo.

Eugénio de Castro alia usos tradicionais dos lugares-comuns vegetais à sua extensa e sincrética *práxis* literária. Seja renovando a tópica do *carpe diem*, seja na elaboração de ambientes e enredos tipicamente decadentistas e simbolistas, a flora frequenta sua obra poética entre repetições e inovações. Depois de Pessanha, cujas proezas sintáticas ultrapassam o recurso ao hipérbato mobilizado Eugénio de Castro, este autor é um importante agente no reequacionar da planta enquanto acessório do discurso poético. Se rosas e lírios frequentam assiduamente sua obra, como a da grande maioria dos autores estudados, o arcabouço botânico do poeta de *Depois da ceifa* ainda assim avulta. Como um último comentário acerca desse autor e de um gesto único por ele praticado, cito, como menção honrosa, sua passagem nos *Oaristos* em que a forma da flor é metáfora preciosa para o efeito visual dos fogos de artifício:

Começa o *fogo*.

Ao ar cupulado e disforme,
Como um repuxo em flama, a arder, sobre uma enorme
Girândola que, albente e viva, se desfaz
Em prantos d'esmeralda, em flores de lilás (CEO p. 42).

O breve recorte sincrônico aqui realizado não permite uma elucidação decisiva acerca das razões pelas quais esses eixos se encontram na poesia decadente-simbolista-neorromântica. Pode-se apenas apontar hipóteses passíveis de desenvolvimento em estudos ulteriores. Uma hipótese pairou ao fundo de toda esta tese: a permanência de práticas poéticas muito pretéritas, encontradas já na Antiguidade Clássica. A representação floral do tempo e do espaço são especialmente contraditórias desde Virgílio, contudo, qualquer comentário posterior careceria de leituras e estudos que não se pôde realizar até o momento.

Gostaria de acrescentar hipóteses mais desenvolvida acerca da representação do feminino, contudo. Essa representação carrega consigo, na grande maioria dos casos, uma idealização positiva (em acepção oitocentista) da mulher, cujas manifestações na poesia carecem de maiores estudos para colocá-las a par do interesse avivado por tal tema dentro da prosa romanesca. Contudo, é notória a disparidade de interesse entre homens *viris* comparados a árvores e mulheres a flores, e espero tê-lo demonstrado nas respectivas seções I.1.6 e I.4. As posições que árvores e flores ocupam no imaginário são também diferentes. Acentuou-se, então, as diferenças físicas e suas correspondências simbólicas na representação da divisão sexual humana. Contudo, cabe apontar ainda uma última diferença de ordem ontológica. A árvore é um ser encarado sob a perspectiva de uma singularidade. Uma única árvore pode indicar um lugar ou ser alvo de um lamento individual, como no poema de Feijó “Árvore amiga” (FAL p. 167-170). A árvore é um indivíduo. Fora do cultivo controlado, a flor não o é. As flores surgem em abundância. Uma única flor autóctone não indica um lugar. A flor faz parte de uma coletividade. Tomada isoladamente, não possui individualidade. Pode-se aventar que esse aspecto perpassa também o interesse persistente na representação floral da mulher no final do século XIX. Transporia a visão patriarcal negativa acerca da mulher ao universo vegetal. À misoginia corresponde a fitofobia e suas hierarquias de valor interna.

Além disso, concordo em grande parte com as razões acusadas por Seaton para essa preeminência: assim como as flores, as mulheres seriam admiradas pela beleza e pelo aroma, sob a perspectiva masculina (Seaton, 1989, p. 680). Outra razão, ainda, seria a participação de ambas no ciclo reprodutivo (Seaton, 1989, p. 680) – em relação a essa causa, julgo importante reequacionar alguns aspectos. Embora a revolução taxonômica vegetal operada por Lineu date com bastante antecedência a literatura em foco, permitindo a popularização do conhecimento acerca do papel reprodutivo das flores entre a elite letrada e permitindo-lhe um código oculto de expressão sexual em contexto repressivo, e alguns autores fizessem uso dos clichês florais acrescidos de terminologia claramente erótica, como se observou¹⁴², um ponto de vista antípoda se me afigura igualmente visível.

Um dos famosos casos estudados por Nise da Silveira (1981) abarcou, entre outras, uma persistente representação feminina atrelada a flores. Trata-se de Adelina Gomes. Em parcela considerável de suas produções, mulheres emergiam de flores, revelavam-se parte integrante de plantas, com elas formando um compósito. A psicóloga interpretou tal fenômeno a partir de

¹⁴² *Supra* I.4.1.

uma leitura do mito de Dafne, a ninfa que, desejada pelo deus Apolo, recusa-o e pede proteção à sua mãe Gaia, que a transforma em loureiro. Segundo Silveira (1981), Dafne recusa a sua própria sexualidade e, ao tornar-se vegetal, identifica-se com a mãe, uma imagem psicológica desprovida de erotismo, gesto repetido simbolicamente por Adelina Gomes em suas representações da mulher-flor. Talvez esse mesmo interesse aja no fundo dos clichês florais da mulher no final do oitocentos: seria uma forma outra de anular a sexualidade da mulher no contexto sócio-histórico em causa. Interpretações acerca da causa desses clichês, contudo, carecem ainda de maior volume de estudos diacrônicos e mesmo sincrônicos e, mesmo assim, estimo que não atinjam consenso dentro da multiplicidade intrínseca do fazer literário. Deixo, porém, essa primícia investigativa passível de ser testada e desenvolvida em estudos posteriores.

Espera-se haver demonstrado na parte II que o poeta da *Clepsidra* promove uma desmontagem das convenções florais finisseculares. Em um breve recorte de sua breve obra, identifica-se o desenvolvimento de interesses já presentes na sua epistolografia e produção crítica. Em ocasiões esparsas, Pessanha apresenta desconforto com alguns lugares-comuns praticados por seus contemporâneos e uma atenção e valorização atípicas à vida vegetal. Ao mesmo tempo, se lhe ergue um entendimento peculiar do fazer poético enquanto trabalho sobre conteúdos exteriores. Essa conjuntura ofereceu a possibilidade de ler tal produção como um elaborar individual de um material psíquico coletivo. Elevando o patamar da flora ao estatuto de um objeto poético em si, um assunto meritório de atenção própria e não restrito a comparações e metáforas convencionais, o poeta explora as potencialidades semânticas constelares daquilo que seria descrito por C. G. Jung, posteriormente, como um arquétipo: a Anima. Neste, como na escrita de Pessanha, coexistem a vegetação, a mulher e o espaço material, sem que se lhes possa delimitar com rigor o centro da circunferência a que pertencem. Se em seus contemporâneos tais assuntos eram tratados frequentemente como tijolos alocáveis em discursos líricos diversos, o poeta-emblema do simbolismo português vê neles manifestações concatenadas de um mesmo ser sobre o qual lança o olhar racionalista equiparável ao arquétipo do Animus.

Com isso, embora entenda haver em Pessanha uma busca pelo equilíbrio psíquico, não se pretendeu reduzir sua obra a projetos biográficos ou leituras psicopatologizantes. Espera-se que o recurso teórico ao arquétipo ofereça um ponto de vista sobre a complexidade e a ausência de rigidez em seu discurso poético, reflexo notado já por outros pesquisadores, sem, contudo, a ênfase que ora se deu sobre a vegetação, um assunto há muito cultivado (se for lícito o jogo

de palavras) na poesia do final do oitocentos e início do novecentos em Portugal. Em Pessanha, a vegetação é um objeto literário tão autossuficiente quanto os demais e, portanto, só pode ser lido dentro dessa estrutura, razão pela qual se tornou útil um referencial teórico próprio.

Dessa forma, espera-se a compreensão por parte de leitoras e leitores do presente trabalho quanto à diferença de trato entre a primeira e a segunda parte. Se, no primeiro, a abundância de exemplares vegetais poéticos se evidenciou a cada parágrafo, no segundo diminuiu, porém, em razão inversa ao grau de detalhamento com que são analisados os poemas em que figuram. Isto é, com o grau de detalhamento, reitero, que considero possível de serem analisados em Pessanha. A forma como encontrei para compreender a flora poética do autor da *Clepsidra* implicava associá-la a um objeto mais amplo (o arquétipo junguiano da Anima) e, como tal, demandou uma pletora maior de assuntos a serem discutidos. Isso pode passar a impressão de se tratarem de dois trabalhos isolados e, com efeito, o foram em seu percurso. Reforçar-se-ia, inclusive, que de certa forma a parte II é um extenso esforço para ler os sonetos "Foi um dia de inúteis agonias", "Desce em folhedos tenros a colina", "Esvelta surge! Vem das águas, nua" e "Floriram por engano as rosas bravas" com as demais análises servindo de endosso ao argumento. Contudo, ambas as partes participam do mesmo objetivo: compreender certas manifestações desse outro tão estranho para nós que é a planta (para nós, reforço, e não por si própria em alguma ontologia de total alteridade). A diferença entre Pessanha e seus contemporâneos está no fato de que, enquanto estes a reduzem a convenções já estabelecidas, aquele projeta nelas os embates constantes da consciência em busca do tão almejado e inalcançável equilíbrio com sua antípoda inconsciente. A uniformidade total em um estudo dessa extensão em um campo como o dos Estudos Literários dificilmente seria levada a cabo sem algum grau de distorção do seu objeto; optei por preservar o objeto e ampliar a variedade de discussões levantadas, conquanto que prezando as linhas fundamentais. Apesar do sumário enciclopédico, supõe-se que a variedade de assuntos manteve-se suportável.

Como qualquer estudo, está esse passível de incorreções: seja dentro de sua proposta particular; seja no trato planificado com certas obras que, sob outras luzes críticas, revelar-se-iam estruturalmente refinadas. As dimensões do *corpus* aqui proposto certamente põem em risco o cuidado individual com cada obra. De fato, isso é uma consequência direta da visão de conjunto, e a tal crítica estarão sujeitos todos os panoramas, em especial em nossos tempos nos quais, segundo Buescu (2019), as visões de conjunto são lidas com maior desconfiança. No entanto, a inversão dos termos também é possível; toda leitura cerrada de uma obra reduzida tende a fechar os olhos a quanto existe, nela, de convenções presentes no meio e época em que

foi produzida, chame-se a esse contexto de espírito do tempo, inconsciente coletivo ou o conceito correspondente da preferência de quem realizar o estudo. Criticar o panorama com base na superficialidade pela qual trata as obras é tão justo quanto criticar o olhar microscópico com base na mistificação e alienação que delas faz em relação a toda a tradição que as acompanha (sincrônica e diacronicamente). De um ponto de vista estrutural, ambos os posicionamentos são igualmente aceitáveis – em um caso, tem-se a estrutura da obra, com sua coesão interna; em outro, a estrutura do assunto, com sua coesão estabelecida pela soma e organização das variantes.

Outro problema objetável em nosso estudo encontra-se em seus limites espaço-temporais específicos. Calculo que o alargamento do escopo do estudo certamente contribuiria e muito para com o desenvolvimento ulterior do tema em causa. A relação de Pereira (1975), com efeito, pode ser examinada sob diferentes aspectos críticos. Seleccionando obras nas quais os estilos simbolista e decadente (ainda sem colocar em discussão, aqui, a pertinência e precisão desses conceitos) teria presença descontínua, é de todo lícita a exclusão de outras obras situadas na mesma faixa cronológica em Portugal? São completamente alheias a esses estilos as *Crepusculares* (1876) ou a *Musa alentejana* (1908) do Conde de Monsaraz, a *Lira Íntima* (1881) de Joaquim Araújo, as *Rimas* (1882) de João Penha, o *D. Sebastião* (1898) de Luís Magalhães, o *Tronco reverdecido* (1910) de António Sardinha, entre outros? Naturalmente, tal linha de questionamentos incidiria na problemática epocal e em um embate específico com o pioneiro e tutelar trabalho de Pereira (1975), o que escapa aos objetivos do presente texto (centrado apenas na poesia, portanto, alheio ainda ao teatro, ao romance e ao conto). Contudo, serve para indicar que, mesmo nos limites cronológicos a que se limita, a presente tese poderia ser grandemente estendida dentro do espaço histórico a que se dispõe. E, conforme o adágio atribuído a Newton, se pude ver mais longe, foi porque me apoiei sobre os ombros de gigantes.

Seria de interesse também expandir tais fronteiras, averiguando a vegetação seja na posteridade literária portuguesa relativamente a 1915, seja retrocedendo para antes de 1865 – a leitura mais rápida das *Folhas caídas* de Garrett, d'*As primaveras* de Castilho ou da breve lírica de Herculano revela manifestações florais meritórias de análise. Igualmente, poder-se-ia transpor essa problemática para a poesia lusófona fora de Portugal no período, como no caso brasileiro, investigando-a na obra de Machado de Assis, Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alphonsus de Guimaraens, por exemplo. Enfim, a extensão de um único trabalho de fôlego não é capaz de abarcar o problema de todos os ângulos, alimentando, espera-se, novos estudos posteriores que considerem a vegetação sob um ponto de vista cronologicamente adequado.

Nesse sentido, levando em conta o contexto crítico aquando da elaboração da presente tese, ressalto a necessidade de se ampliar as perspectivas analíticas para além de formas utilitárias, isto é, direcionadas para usos pragmáticos que a literatura não tem a oferecer – ou, ao menos, não de forma controlável como nas demais áreas do saber.

Ter-se-á observado que o referencial teórico mobilizado não se autodenomina dentro da chamada ecocrítica, tampouco pode ser nela inserido propriamente (exceção talvez à obra de Giraldo). Pode soar um contrassenso que um trabalho sobre plantas em uma determinada literatura não se valha de um referencial teórico com tal classificação. Contudo, as leituras a respeito dessa tendência crítica apontam o contrário. Antes de mais, se realizarmos questionamentos éticos da ecocrítica, tais como: se os valores desses textos exprimem valores compatíveis com uma consciência ecológica (Glottfelty, 1996, apud Mendes, 2020, p. 94); “de que maneira podemos usar essa[s] obra[s] de arte como guias para os comportamentos certo e errado” (Slovic e Young, 2010, apud Mendes, 2020, p. 95); que voz possuem as plantas nesses textos (Ryan, 2017; Vieira, 2017), as respostas seriam desalentadoras. Sem surpresa, o homem burguês de Portugal no final do século XIX demonstra uma consciência ecológica pautada pura e simplesmente em um elogio descompromissado de flores ou em descrições taxonomicamente compatíveis da flora de determinados espaços rurais, uma “consciência” lamentável para os padrões atuais, quando se sofre constantemente a pena pela expansão agrária/industrial/colonial daquele mesmo século. Contudo, exigir o contrário seria anacronismo, e limitar-se a constatá-lo planificaria todos os dados pela asserção de que, de fato, em todos os poemas falta uma consciência ecológica responsável.

Em algum grau de defesa ética (ainda anacrônica) dos autores e obras aqui abordados, pode-se considerar, contudo, que a persistência com que as plantas figuram em seu discurso sugere um interesse em sua manutenção na vida humana, mesmo que numa posição ornamental de pouco ou nenhum cuidado ecológico rigoroso. Em outras palavras, supor-se-ia que a devastação sistemática dos espaços verdes, pelo menos em território Europeu, seria motivo de grande pesar na poesia e, talvez por essa razão indireta, a mesma poesia tenha oferecido alguma forma de defesa à flora europeia¹⁴³. Afinal, não há que se ignorar, também, a condição de elite intelectual do escritor português, frequentemente em posições de eminência na administração pública.

¹⁴³ Agradeço à Prof^a. Izabela Leal pelo apontamento reflexivo nesse sentido durante sua arguição na defesa da tese, em função da qual acrescento esse parágrafo não-preexistente.

A ecocrítica se interessa “pela relação entre o homem e o meio ambiente com o qual ele interage” (Mendes, 2020, p. 92-93), o que acaba por desprezar boa parte dos dados significativos colhidos. Todos os empregos do mundo vegetal no discurso poético analisados apontam para uma preeminência do olhar humano sobre eles. O antropocentrismo é um dado nesse contexto, razão pela qual me interessou mais apontar as variações, dentro do ponto de vista humano, sobre esse discurso. Quando Blanchot (2011, p. 33), que não é ecocrítico, afirma que “nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore” para defender uma total ausência de referencialidade na literatura, parece se esquecer de que aquilo a que intitulamos literatura não é produzido por nem para árvores. A preeminência humana, inalienável de um entendimento social, deve estar sempre no horizonte de uma análise voltada para uma poesia como a europeia do século XIX. Desse ponto advém o interesse por evidenciar convenções literárias partilhadas entre os autores. Da mesma forma, a Psicologia Analítica junguiana forneceu, na parte II, um referencial voltado para interpretar a literatura como um fato humano particularmente introspectivo, explicitando como nosso discurso sobre o mundo apresenta, invariavelmente, algum grau de projeção de conteúdos humanos sobre esse mesmo mundo.

Espera-se, por fim, que este trabalho tenha lançado alguma luz sobre uma problemática e um contexto epocal singulares, a vegetação na literatura e o decadentismo-simbolismo finissecular e neorromantismo portugueses. Espera-se igualmente ter demonstrado o valor literário e oferecido uma contribuição à rica fortuna crítica do mais aclamado poeta do simbolismo português e ponto de partida para o presente estudo, Camilo Pessanha.

REFERÊNCIAS

I – Poesia do Decadentismo-Simbolismo Português

ALMEIDA, Manuel Duarte de. *Terra e azul. Poesias*. Porto: Imprensa Moderna, 1933.

BASTOS, Francisco. *Versos*. Barcelos: Aurora do Cavado, 1898.

BRANDÃO, Júlio. *O jardim da morte*. Porto: Lello & Irmão, 1898.

BRANDÃO, Júlio. *O livro de Aglaís*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2019.

BRANDÃO, Júlio. *Saudades*. Lisboa: António Maria Pereira, 1893.

CASTRO, Alberto Osório de. Exiladas. In: CASTRO, Alberto Osório de; PEREIRA, José Carlos Seabra (Org.). *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 47-136. v. 1.

CASTRO, D. João de. *Jesus*. 2 ed. Porto: Renascença Portuguesa, 1920.

CASTRO, D. João de. *O morgadinho*. Porto: S. A. Ribeiro Amoêdo, 1892.

CASTRO, Eugénio de. *A nereide de Harlem*. Coimbra: Typ. Auxiliar d'Escriptorio, 1896a.

CASTRO, Eugénio de. *A sombra do quadrante*. Coimbra: F. França Amado, 1906.

CASTRO, Eugénio de. *Canções d'abril* (Primeiros versos). Coimbra: Independência, 1884.

CASTRO, Eugénio de. *Constança* (poema). Coimbra: Livraria França Amado, 1900a.

CASTRO, Eugénio de. *Depois da ceifa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1901.

CASTRO, Eugénio de. *Horas*. 2 ed. Coimbra: F. França Amado, 1912.

CASTRO, Eugénio de. *Interlúnio*. 2 ed. Coimbra: F. França Amado, 1911a.

CASTRO, Eugénio de. *Jesus de Nazareth* (poemeto). Coimbra: Acadêmica, 1885.

CASTRO, Eugénio de. *Oaristos*. 2 ed. Coimbra: F. França Amado, 1900b.

CASTRO, Eugénio de. *Sagramor*. Coimbra: F. França Amado, 1895a.

CASTRO, Eugénio de. *Salomé e outros poemas*. 2 ed. Coimbra: F. França Amado, 1911.

CASTRO, Eugénio de. *Saudades do céu*. Coimbra: F. França Amado, 1899b.

CASTRO, Eugénio de. *Sylva*. Lisboa: M. Gomes, 1894.

CASTRO, Eugénio de. *Tirésias* (Écloga). Coimbra: F. França Amado, 1895b.

CONCEIÇÃO, Alexandre da. *Alvoradas*. 2 ed. Porto, Rio de Janeiro: Livraria Portuguesa e Estrangeira de J. E. Cruz Coutinho e A. A. Cruz Coutinho, 1875.

CONCEIÇÃO, Alexandre da. *Outmonaes*: versos. Porto: Portuguesa, 1892.

DANTAS, Júlio. *Nada*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1976.

DURO, José. *Fel*. 3 ed. Lisboa: Guimarães, 1923.

DURO, José. *Flores*. 2 ed. Lisboa: Guimarães, 1931.

FEIJÓ, António. *A ilha dos amores; Auto do meu affecto; Alma triste*. Lisboa: M. Gomes, 1897.

FEIJÓ, António. À janela do Ocidente. In: FEIJÓ, António. *Poesias completas*. Porto: Caixotim, 2004a. p. 144-149.

FEIJÓ, António. Bailatas. In: FEIJÓ, António. *Poesias completas*. Porto: Caixotim, 2004b. p. 269-317.

FEIJÓ, António. *Lyricas e Bucólicas* (1876-1883). Porto: Magalhães e Moniz, 1884.

FEIJÓ, António. Novas bailatas. In: FEIJÓ, António. *Poesias completas*. Porto: Caixotim, 2004c. p. 416-484.

FEIJÓ, António. *Sol de inverno: últimos versos* (1915). Paris: Ailluad e Bertrand, 1922.

FEIJÓ, António. Transfigurações. In: FEIJÓ, António. *Poesias completas*. Porto: Caixotim, 2004d. p. 33-72.

FOGAÇA, António. *Versos da mocidade* (1883 a 1887). Coimbra: Typ. de M. C. da Silva, 1887.

GAIO, Manuel da Silva. *As três ironias*: o Centauro, Pasifae, o Tesouro de Nero. Coimbra: Universidade, 1897.

GAIO, Manuel da Silva. *O mvndo vive d'illusão*. Coimbra: Typographia França Amado, 1896.

GAIO, Manuel da Silva. Canções do Mondego. In: GAIO, Manuel da Silva. *Poesias – Canções do Mondego e Rimas escolhidas*. Coimbra: Francisco França Amado, 1892. p. 11-98.

GAIO, Manuel da Silva. *Primeiras rimas*. Porto: Empreza Litteraria e Tyopgraphica, 1887.

GIL, Augusto. *Musa cérula*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1894.

GIL, Augusto. *Versos*. Lisboa: Ulmeiro, 1981.

JUNQUEIRO, Guerra. *A morte de D. João*. Porto: Moré, 1874.

JUNQUEIRO, Guerra. *Os simples*. Porto: Typographia Occidental, 1892.

JUNQUEIRO, Guerra. *Vibrações líricas*. Porto: Lelo & Irmão, 1929.

LACERDA, José de. *Flor de pântano*. Lisboa: M. Gomes, 1891.

LEAL, Gomes. *A mulher de luto: Processo ruidoso e singular*. Lisboa: Gomes de Carvalho, 1902.

LEAL, Gomes. *Claridades do sul*. Lisboa: Braz Pinheiro, 1875.

LEAL, Gomes. *Fim de um mundo: sátiras modernas*. Porto: Lello & Irmão, 1899.

LÚCIO, João. Descendo. In: LÚCIO, João; FRANCO, António Cândido (Org.). *Poesias completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

MESQUITA, Roberto de. *Almas cativas e poemas dispersos*. Lisboa: Ática, 1973.

NOBRE, António. Despedidas. In: NOBRE, António. *Só – Seguido de Despedidas*. São Paulo: Ateliê, 2009a. p. 273-353.

NOBRE, António. *Primeiros versos (1882-1889)*. Porto: Lello e Irmão, 1984.

NOBRE, António. Só. In: NOBRE, António. *Só – Seguido de Despedidas*. São Paulo: Ateliê, 2009b. p. 51-268.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias de Alberto d'Oliveira: 1889-1891*. Coimbra: Antonio F. Viegas, 1891.

OLIVEIRA-SOARES, António de. *Azul*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1890.

PASCOAIS, Teixeira de. À minha alma. In: PASCOAIS, Teixeira de. *Obras completas*. [s. l.]: Bertrand, 19--a. v. 1. p. 103-111.

PASCOAIS, Teixeira de. Belo. In: PASCOAIS, Teixeira de. *Obras completas*. [s. l.]: Bertrand, 19--b. v. 1. p. 77-101.

PASCOAIS, Teixeira de. *Embryões*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 2015.

PASCOAIS, Teixeira de. Sempre. In: PASCOAIS, Teixeira de. *Obras completas*. [s. l.]: Bertrand, 19--c. v. 1. p. 113-215.

PASCOAIS, Teixeira de. Terra proibida. In: PASCOAIS, Teixeira de. *Obras completas*. [s. l.]: Bertrand, 19--d. v. 1. p. 217-320.

PESSANHA, Camilo; FRANCHETTI, Paulo (Ed.). *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê, 2009.

QUENTAL, Antero de. *Odes modernas*. 2 ed. Porto: Ernesto Chardron, 1875.

QUENTAL, Antero de. *Os sonetos completos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

RIMBÓ, Estephanio. *Nós todos*. Coimbra: Independência, 1892.

VASCONCELLOS, Henrique de. *A harpa de vanádio*. Coimbra: F. França Amado, 1895a.

VASCONCELLOS, Henrique de. *Amor perfeito*. Coimbra: F. França Amado, 1895b.

VASCONCELLOS, Henrique de. *Flores cinzentas*. Coimbra: França Amado, 1893.

VASCONCELLOS, Henrique de. *Os esotéricos*. Lisboa: Ferin & C.^a, 1894.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VIEIRA, Afonso Lopes. *Náufrago: versos lusitanos*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1898.

VIEIRA, Afonso Lopes. *O poeta saudade*. Coimbra: F. França Amado, 1901.

VIEIRA, Afonso Lopes. *Para quê?*. Coimbra: F. França Amado, 1897.

II – Variantes, correspondência e dispersos de Pessanha

FRANCHETTI, Paulo. Notas, comentários e registro de variantes. In: PESSANHA, Camilo; FRANCHETTI, Paulo (Ed.). *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Campinas: UNICAMP, 1994b. p. 157-232.

PESSANHA, Camilo. Alberto Osório de Castro: “Flores de Coral”. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsydra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969. p. 320-328.

PESSANHA, Camilo. Correspondência. In: PESSANHA, Camilo; PIRES, Daniel (Org.). *Correspondência, dedicatórias e outros textos / Camilo Pessanha*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012. p. 105-276.

PESSANHA, Camilo; PIRES, Daniel (Org.). *Camilo Pessanha: Prosador e tradutor*. Macau: Instituto Português do Oriente, 1992.

III – Teórica e vária

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.

AGUIAR, Carlos. *Estrutura e biologia das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Colheita de inverno*. Coimbra: Almedina, 2020. *E-book*.

ALEGORIA. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. 3 ed. Porto: Figueirinhas, 1976a. v. 3.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. 4 ed. São Paulo: 34, 2017. v. 3.

ALMEIDA, Irene Silveira; ALBERTO, Loraine Ethel Barreto; OLIVEIRA, Sussha. The lily and the rose as cultural symbols: tracing transmissions through time. *Biblos - Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Coimbra, n. 10, p. 193-210, 2024. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/14269>. Acesso em 26 set. 2025.

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Eça de Queirós e as tendências do fim de século; um diálogo com Antero de Quental. *Palimpsestos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35138/24850>. Acesso em 17 maio 2022.

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Estereótipos e clichês*. Tradução de Alena Ciulla et al. São Paulo: Contexto, 2022.

ANTOLOGIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. v. 1. p. 310.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: 34, 2017. 232 p.

ARRIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUTAN. *Larousse*. s.l.: s.d. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autan/6550>. Acesso em 11 set. 2025.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de António de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. 205 p. Tradução de: La poétique de la rêverie.

BARREIRA, Cecília. A representação do feminino na obra de Gomes Leal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Colibri, 1997, p. 287-295.

BARREIRA, Padre Frei Isidoro. *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada Escriptura*: Tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações. Lisboa: Pedro Craesbeeck Impressor del Rey, 1622.

BARTHES, Roland. A análise retórica. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 139-146.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 181-190.

BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BELLIS. In: *Flora-On: Flora de Portugal Interactiva*. Sociedade Portuguesa de Botânica, 2025. Disponível em: <https://flora-on.pt/#/1bellis>. Acesso em 31 jul. 2025.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. 4 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Viviana. As rosas e o tempo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 30, p. 140–152, 2019. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i30p140-152. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/166246>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve: poesia reunida*. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

BUESCU, Helena Carvalhão. *O poeta na cidade: a literatura portuguesa na história*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011. v. 1.

CABRINI JÚNIOR, Paulo de Tarso. *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: um capítulo*. 2009. 105 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

CANDIDO, Antonio. As rosas e o tempo. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 161-168.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

CAMPBELL, Joseph; ROSSI, Safron (Org.). *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Tradução de Tônia Van Ackerj. 4 ed. São Paulo: Palas Athena, 2015. Tradução de: Goddesses: mysteries of the feminine divine.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007. Tradução de The hero with a Thousand Faces. 414 p.

CARAPETO, André; PEREIRA, Paulo; PORTO, Miguel. *Guia da flora de Portugal continental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021. 4 v.

CARDIGOS, Isabel. «Os figos pretos» de António Nobre. *COLÓQUIO / Letras*, Lisboa, n. 120, abr. 1991, p. 25-41.

CASTRO, Alberto Osório de; PEREIRA, José Carlos Seabra (Org.). *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. v. 1.

CIDADE, Hernâni Antonio. *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1957.

CLAMOTE et al. Viola langeana Valentine - mapa de distribuição. *Flora-On: Flora de Portugal Interactiva*, Sociedade Portuguesa de Botânica. 2025. Disponível em: <http://www.flora-on.pt/#wViola+langeana>. Acesso em 18 jun. 2025.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

COIMBRA. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. 3 ed. Porto: Figueirinhas, 1976b. v. 3. p. 188-190.

COLONNESE, Luisa Rosenberg. *Jung e a arte: a obra em contínuo devir*. 2018. 158 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COUPEAU, Charline. A poética simbolista da joia fin-de-siècle. Tradução de Bruno Anselmi Matangrano e Caroline Micaelia. *Non plus*, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 145-175, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130966>. Acesso em 5 maio. 2025.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Rónai. Brasília: Ministério da Educação, 1979.

DEOLA, Tatiana. *Reflexões sobre a androginia e a teoria junguiana da contra-sexualidade na contemporaneidade*. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Psicologia, Niterói, 2017.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. Tradução de: L'écriture et la différence. 438 p.

DIANTHUS. In: *Flora-On: Flora de Portugal Interactiva*. Sociedade Portuguesa de Botânica, 2025. Disponível em: <https://flora-on.pt/#/1dianthus>. Acesso em 06 jun. 2025.

DIAZ, J.-L. Qual genética para as correspondências?. Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 15, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177609>. Acesso em: 27 ago. 2021. Tradução de: Quelle génétique pour les correspondances?

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Helder Godinho. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. *A ilha do dia anterior*. Tradução de Marco Lucchesi. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. Tradução de: L'isola del giorno prima. 494 p.

EDINGER, Edward F. *O mistério da coniunctio: imagem alquímica da individuação*. Tradução de Luciano Colella. São Paulo: Paulus, 2008.

EIRAS, Pedro. *Platão no Rolls-Royce: Ensaio sobre literatura e técnica em Eça de Queirós*, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Gonçalo M. Tavares. Campinas: Pontes, 2023.

EISLER, Robert. Danse macabre. *Traditio: Studies in ancient and medieval history, thought and religion*, New York, v. 6, 1948, p. 187-225.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. Tradução de: Le sacré et le profane. 191 p.

ELIOT, T. S. *Poemas*. Tradução, organização e posfácio de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ERYSIMUM merxmuelieri. In: *Flora-On: Flora de Portugal Interactiva*. Sociedade Portuguesa de Botânica, 2025. Disponível em: <https://flora-on.pt/#1Erysimum+merxmuelieri>. Acesso em 31 jul. 2025.

FERNANDES, Annie Gisele. “Angoisse”, “Depois da luta e depois da conquista” e “Dilacerações”: Leituras do desejo na poética simbolista. *Non Plus*, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 222-241, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130969>. Acesso em: 31 ago. 2021.

FERNANDES, Annie Gisele. As respostas da intelligentsia lusitana ao Portugal de fins de Oitocentos: o nacionalismo e o messianismo literários. *Via atlântica*, São Paulo, n. 6, out. 2003, p. 29-44. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/49740/53852>. Acesso em 31 ago. 2021.

FICALHO, Conde de. *Flora dos Lusíadas*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1880.

FLOR, António *et al.* *A vegetação de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.

FLOWERS. In: FRESE, Pamela R.; ELIADE, Mircea (Ed.). *The encyclopedia of religions*. New York: MacMillan, 1987, v. 5, p. 358-361.

FRANCHETTI, Paulo. Da Ilha deserta ao Cruzeiro do Sul – uma leitura do motivo das navegações na poesia de Camilo Pessanha. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). *Navegantes dos mares às letras: ideário da navegação na literatura portuguesa*. Londrina: UEL, 1997. p. 91-102.

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In: PESSANHA, Camilo; FRANCHETTI, Paulo (Ed.). *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Campinas: UNICAMP, 1994a. p. 17-78.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001. 168 p.

FRANCO, António Cândido. Apresentação da poesia de João Lúcio. In: LÚCIO, João; FRANCO, António Cândido (Org.). *Poesias completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. p. 7-24.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p. Tradução de: Die Struktur der Modernen Lyrik.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013. 584 p. Tradução de: Anatomy of criticism: four essays.

FRYE, Northrop; DENHAM, Robert D. (ed.). *Myth and metaphor: selected essays*, 1974-1988. [s. l.]: University of Virginia, 1990.

FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Marcio Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2021. 351 p. Tradução de: The great Code: The Bible and Literature.

FRYE, Northrop. *O poder das palavras: a Bíblia e a literatura II*. Tradução de Marcio Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2022. 372 p. Tradução de: Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Cotia: Ateliê, 2012. 384 p.

GIESTA, o canivete suíço dos arbustos. In: *iNature – A minha natureza*. Fundão, jun. 2024. Disponível em: <<https://inature.pt/inature/noticias/noticia/?nid=giesta-o-que-e>>. Acesso em 20 maio 2025.

GIRALDO, Efrén. *Sumário de plantas oficiosas: um ensaio sobre a memória da flora*. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Fósforo, 2023.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1977.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo, uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GOURMONT, Remy de. Le cliché. In: GOURMONT, Remy de. *Esthétique de la langue française*. 10 ed. Paris: Société du Mercure de France, 1899. p. 277-316.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Tradução de Fernando Klabin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 2 v.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Dona Mistica*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020. 96 p.

HILLMAN, James. *Anima: a psicologia arquetípica do lado feminino da alma no homem e sua interioridade na mulher*. Tradução de Lucia Rosenberg e Gustavo Barcellos. 2 ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2020. Tradução de: Anima: an anatomy of a personified notion. 215 p.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 29 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020. 588 p. Tradução de: The Age of empire, 1875-1914.

JACOBI, Jolandi. *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Tradução de Milton Camargo. Petrópolis: Vozes, 2016. 224 p. Tradução de: Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C. G. Jungs.

JENNY, Laurent. Structure et fonctions du cliché. *Poétique – Révue de théorie et d'analyse littéraires*, Seuil, Paris, n. 12, 1972, p. 495-517.

JUNG, Carl Gustav. *Aion* – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2013a. Tradução de: AION – Beiträge sur Symbolik des Selbst. 384 p.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. 4 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013b. Tradução de: Studien Über Alchemistische Vorstellung. 456 p.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2013c. Tradução de: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. 168 p.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. Tradução de: Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste. 458 p.

JUNG, Emma. *Animus e Anima*. Tradução de Denise G. Ramos. 4 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2011. 113 p.

KRANZ, Isabel. The Language of Flowers in Popular Culture and Botany. In: GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patrícia (Eds.). *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 2017. E-book. Posições 4271-4732.

LEAL, Izabela. “Estranha sombra em movimentos vãos”: imagens da escrita poética em Camilo Pessanha. In: SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 97-183.

LEONIDIO, Adalmir. “Os vencidos da vida”: Literatura e pessimismo em Portugal no século XIX. *Via atlântica*, São Paulo, n. 6, out. 2003, p. 13-28. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49739>>. Acesso em 31 ago. 2021.

LOPES, Adília. *Dobra* – Poesia reunida 1983-2021. 3 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. v. 1.

LOPES, Óscar. Pessanha: o quebrar dos espelhos. In: LOPES, Óscar. *Ler e depois: crítica e interpretação literária* – 1. 2 ed. Porto: Inova Limitada, 1969. p. 198-210.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016. 240 p.

MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

MARÃO, Públio Virgílio. *Bucólicas*. Tradução de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

MARÃO, Públio Virgílio. *Geórgicas*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

MARO, Publio Virgílio. *Eneida brasileira ou tradução poética da epopeia de Publio Virgílio Maro*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Paris: Rignoux, 1854.

MARQUES, A. H. R. de O. *Brevíssima história de Portugal*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016. 248 p.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. *Cadernos de literatura comparada*, Porto, n. 8/9, 2003. p. 89-104. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/14196>. Acesso em 28 fev. 2023.

MARTINS, Paulo. Duas visualidades bucólicas: Verg., Ecl. 2. 45-55 e 6. 13-26. *Phaos*, Campinas, n. 11, 2011, p. 43-66. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/3577/3550>. Acesso em 08 set. 2025.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Camilo Pessanha revisitado: o “Verlaine Português” à luz de Mallarmé*. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MÁTTAR NETO, João Augusto. *O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha: a construção do discurso poético pela desconstrução das categorias da percepção e do entendimento*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996. 160 p.

MEDINA, João. A democracia frágil: a primeira república portuguesa (1910-1926). In: MATTOSO, José et al. *História de Portugal*. Bauru: EDUSC, 2000. p. 299-313.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Foroni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 3 ed. Cotia: Ateliê, 2019. Tradução de: O literaturnykh arkhetipakh.

MENDES, Maria do Carmo. No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica. *Anthropocenica. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, [s. l.], v. 1, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3100>. Acesso em 3 abr. 2025.

MENGO, Francisco da Silva. *Diccionario de Nomes de Baptismo: compreendendo mais de quatro mil nomes de ambos os sexos coligidos dos registros officiaes, da mythologia, da historia, dos “flos sanctorum”, etc*. Porto: Typographia Elzeviriana, 1889. 136 p.

MIRANDA, José Américo; SOUZA, Rilane Teles de. O verso decassílabo. *Texto poético*, v. 14, n. 24, p. 150-170, 2018. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/475>. Acesso em 10 dez. 2025.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 576 p.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 533 p.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A geração do Orpheu. In: MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). *Orpheu: 1915-2015: Textos doutrinários e fortuna crítica* (antologia). Campinas: Unicamp, 2014. p. 163-182.

MORAES, Marcos Antonio de. Afinidades Eletivas. In: ANDRADE, Mário de; Bandeira, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MORÃO, Paula. Imagens do feminino: fantasias e fantasmas. In: MORÃO, Paula. *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011. p. 235-251.

MORÃO, Paula. *Retratos com sombra: António Nobre e os seus contemporâneos*. Porto: Caixotim, 2004.

MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos, 2001.

MOURA, Alessandro Rolim de. *Poesia bucólica: Virgílio, Calpúrnio Sículo, Nemesiano*. Campinas: Unicamp, 2022.

MUSSET, Alfred de. *Poésies nouvelles de Alfred de Musset (1836-1852)*. Paris: Charpentier, 1852.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NEUMANN, Erich. *A Grande mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. 2 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2021. Tradução de: Die Grosse Mutter: Eine Phänomenologie der Weiblichen Gestaltungen des Unbewussten. 576 p.

NEUMANN, Erich. *Art and the Creative Unconscious: four essays*. Tradução de Ralph Manheim. New York: Bollingen Foundation/Pantheon Books, 1959. Tradução de: Kunst und schöpferisches Unbewusstes.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 360 p. Tradução de: Also sprach Zarathustra.

NO INVERNO, nem tudo dorme. Quatro sinais de vida natural no jardim Gulbenkian. In: *Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa, 31 jan. 2024. Disponível em:

<https://gulbenkian.pt/jardim/read-watch-listen/no-inverno-nem-tudo-dorme-quatro-sinais-de-vida-natural-no-jardim-gulbenkian/>. Acesso em 06 jun. 2025.

O SOBREIRO. In: *Projecto Montado*. Universidade de Coimbra, 2009. Disponível em: <https://www.uc.pt/montado/sobreiro/>. Acesso em 25 jun. 2025.

OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Coimbra: F. França Amado, 1894.

OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de. *O simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Ática, 1979. 164 p.

ORTA, Garcia da. *Colóquios dos simples e drogas da Índia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895. 2 v.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte & outros escritos*. Tradução de Wagner Shadeck. Campinas: Vide, 2021. p. 7-65. Tradução de: La deshumanización del arte; Ideas sobre la novela; El arte en presente y en pretérito; Idea del teatro.

OSÓRIO, João de Castro. Introdução crítico-bibliográfica. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969a. p. 13-155.

OSÓRIO, João de Castro. Esclarecimento final. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969b. p. 331-465.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 318 p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra, 1975.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Decadentismo e Simbolismo no fim de século – entre Portugal e Brasil (com o Oriente no horizonte). In: PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa: (Das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva, 2019.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Do fim-de-século ao modernismo. In: REIS, Carlos (Coord.). *História crítica da literatura portuguesa*. [s. l.]: Verbo, 1995. v. VII.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *O neo-romantismo na poesia portuguesa (1900-1925)*. Dissertação (Doutoramento em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Reacção e compromisso no fim-de-século: O primeiro surto de tendências neo-românticas. *Mathésis*, Viseu, 1996, p. 365-394.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século. *Humanitas*, Coimbra, n. L, v. II, p. 915-962, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 2 v.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Balzac et les fleurs d'écritoire. *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, p. 305-323, set. 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Camilo Pessanha e as miragens do nada. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 132-144.

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Linguagem – Estudos e pesquisas*, Goiânia, v. 10, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/34355>. Acesso em: 22 jul. 2025.

POE, Edgar Allan; GALLOWAY, David (Ed.). *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books Ltda., 2003.

PRUNUS lusitanica. In: *Flora-On: Flora de Portugal Interactiva*. Sociedade Portuguesa de Botânica, 2025. Disponível em: <https://flora-on.pt/#/1prunus+lusitanica>. Acesso em 09 jun. 2025.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Ateliê, 2007.

RIFFATERRE, Michael. Função do clichê na prosa literária. In: RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 153-172.

RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho, 1993. 203 p.

RYAN, John C. In the key of Green? The silent voices of plants in poetry. In: GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patrícia (Eds.). *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 2017. *E-book*. Posições 5981-6546.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Índícios de ouro. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de; BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 73-122.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de; FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. p. 7-33.

SANTOS, Ezequias da Silva. *Aspectos de uma estética da negação na poesia de Camilo Pessanha*. 2019. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019.

SANTOS, Gilda. Clepsidra, uma via de leitura. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 11-95.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 9 ed. Porto: Porto Editora, 1976. 1228 p.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Lisboa: Porto, 2008.

SEATON, Beverly. Towards a historical semiotics of literary flower personification. *Poetics today*, v. 10, n. 4, 1989, p. 679-701. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1772806>. Acesso em 07 nov. 2025.

SILVA, Amós Coelho da. A brevidade do tempo e a fugacidade da vida como tema dos clássicos. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 11., 2007, Rio de Janeiro. *Cadernos [...]*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007, p. 9-15. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xicnlf/13/_Cad13_XICNLF.pdf. Acesso em 30 jun. 2025.

SIMÕES, João Gaspar. *Itinerário histórico da poesia portuguesa: de 1189 a 1964*. Lisboa: Arcádia, 1964.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e fonologia do português*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. 4.ed. Brasília: Alhambra, 1981.

STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. Tradução de Álvaro Cabral. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. Tradução de: Jung's map of the soul.

TAUSSIG, Michael. The language of flowers. *Critical inquiry*, Chicago, v. 30, n. 1, aut. 2003, p. 98-131. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/380804>. Acesso em 26 nov. 2025.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Tradução de Teresa Castro Rodrigues. Lisboa: Horizonte, 1988.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Estudos sobre o romancelheiro peninsular: romances velhos em Portugal*. Madrid: Cultura Espanhola, 1909.

VEIGA, Christovam da. *Casos raros da confissam*, Com regras, & modo facil pera fazer hua boa Confissão geral, ou particular, E huas advertencias pera ter perfeita contrição: & pera se dispor bem em o artigo da morte. Tradução de P. Balthazar Guedes. Coimbra: Officina de Joseph Ferreyra, 1677.

VIEIRA, Frei Domingos. *Grande dicionário português*: tesouro da língua portuguesa. Porto: Ernesto Chardron; Bartolomeu H. de Moraes, 1871. 5 v.

VIEIRA, Patrícia. Phytographia: Literature as plant writing. In: GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patrícia (Eds.). *The Language of Plants*: Science, Philosophy, Literature. Minneapolis: University of Minnesota, 2017. *E-book*. Posições 4750-5119.

ZIR, Alessandro. A tese da primazia da metáfora, defesa e problematização: um estudo a partir de Vico. *Linguagem em (Dis)curso*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 107-130, jan.-abr. 2009. Disponível em:
<https://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/409/429>. Acesso em 03 nov. 2021.

APÊNDICES

Apêndice A – Relação dos vocativos femininos vegetais segundo autor-obra

Vocativo	Obra
violeta d'ouro	AMDT p. 33
meu lírio doce e transparente	BFV p. 11
meu lírio e meu cuidado	BFV p. 41
nostálgica flor	BJJ p. 33
tulipa do luar em vaso d'oiro aberta	BJJ p. 46
minha branca açucena	BJJ p. 47
açucena	BJJ p. 49
lírio	BJJ p. 49
Rosa	BJJ p. 55
pequenina rosa / que um dia abriu em roseiral bravio	BJJ p. 63
flor das tecedeiras	BJJ p. 65
desmaiada flor	BJJ p. 97
sombra da tília	BJL p. 6
Palmeira	BJL p. 33
Flor	BJL p. 57
flor de rosmaninho	BJL p. 90
pomo dentre os pomos loirejantes	BJS p. 21
meu ramo de flores	BJS p. 54
lírio dos céus	BJS p. 56
cacho de uvas brancas	BJS p. 65
orquídea redolente	BJS p. 69
minha flor	CAOE p. 61
Rosas da Índia tão desmaiadas / de coração	CAOE p. 82
Rosas da Maia nas desfolhadas	CAOE p. 82
rosas que um pouco d'amor adoenta	CAOE p. 82
rosas que o fogo da febre aviventa / em noites ardentes	CAOE p. 82
pálidas rosas a desfolhar	CAOE p. 82
Rosas da Índia	CAOE p. 82
rosinhas da Maia	CAOE p. 82
Magnólia de neve e d'aromal	CAOE p. 103

Flor da Noite	CAOE p. 126
flor estremecida	CECA p. 21
flor estremecida	CECA p. 39
meu lírio doce e ameno	CECA p. 39
rosa entre as mais rosas	CECA p. 39
tímido lírio	CECA p. 41
lírio tremente	CECA p. 49
minha flor	CECA p. 71
lírio celeste	CECA p. 77
pequenina flor	CECA p. 81
flor amada	CECA p. 87
meu jasmim	CECA p. 89
flor de neve	CEDC p. 64
flor de meu Cuidado	CEH p. 55
Lis feudal mal aberto	CEH p. 71
bela flor de fogo que morres no gelo	CEI p. 23
lírio nevado	CEJ p. XIII
flor tremente	CEJ p. XXVIII
morena Flor precoce	CEO p. 44
Flor dormente	CEO p. 47
Flor	CEO p. 58
Flor	CEO p. 62
Flor	CEO p. 62
Flor	CEO p. 62
Flor	CEO p. 64
flor	CESO p. 18
flor	CESO p. 18
meu lírio loiro	CESa p. 42
meu lírio loiro	CESa p. 42
bizarra flor que na imundície medras	CESa p. 105
meu lírio loiro	CESa p. 120
meu lírio loiro	CESa p. 120
flor de mãos inermes	CESa p. 121

meu lírio loiro	CESa p. 122
lírio loiro	CESa p. 123
flor que vives a vê-las [as estrelas]	CESi p. 10
toda de espinhos	CESi p. 21
meu rubim de Orgulho	CESi p. 22
rubim de Orgulho e Vaidade	CESi p. 22
flor de Requite e Agressão	CESi p. 22
flor de perfídia	CESi p. 107
flor	CESQ p. 38
flor	CESQ p. 42
lírio puro e brando	CESQ p. 49
flor do meu pecado	DJN p. 80
pobre flor torturada	FAI p. 20
flor branca de laranjeira	FAI p. 23
Lírio celeste	FAI p. 29
rosa a tremer na haste	FAI p. 54
flor de beladona	FAB p. 273
Flor	FAB p. 294
flor perversa	FAB p. 314
flor augusta do Pecado	FAL p. 84
flor do sentimento	FAL p. 109
raiz e flor da minha mágoa	FAT p. 457
meigo gerânio debruçado	FAT p. 476
flor sem par	FAV p. 10
formoso lírio	FAV p. 11
flor querida	FAV p. 15
Flor	FAV p. 33
minha açucena imbele	FAV p. 37
lírio de Graça	FAV p. 40
rosa dos céus	FAV p. 40
flor	FAV p. 40
alma ingênua de lírio	FAV p. 52
silva do coração	FAV p. 71

flor	FAV p. 72
tristonho lírio impoluto	FAV p. 74
Flor do Desfastio	FAV p. 96
flor que em sonho amado / de puríssimos gozos se ilumina	FAV p. 99
planta envenenada	FAV p. 107
flor da escória	FAV p. 107
encarnações da altiva flor azul	FAV p. 120
lírios perfeitos	FAV p. 121
brancas flores	FAV p. 121
rosa celeste	FAV p. 145
branca irmã dos brancos nenufares	FAV p. 168
meu lírio virginal entumecido / de amorosos e de íntimos desejos	FAV p. 169
minha flor	GMSP p. 37
flor das espanholas	GAM p. 42
lírio celeste	JGM p. 55
lírio celeste	JGM p. 58
rosa pura do azul	JGM p. 59
rosa de luz	JGM p. 62
lírio celeste	JGM p. 79
lilases em flor	JGM p. 196
meu pomo	LGC p. 27
alva açucena	LGC p. 36
mirra	LGC p. 54
irmã das açucenas	LGC p. 92
doces místicas violetas	LGC p. 95
Lírio do Norte	LGC p. 106
flor de lis	LGC p. 107
branco lírio real	LGC p. 107
nevado lírio	LGC p. 110
rival das açucenas	LGC p. 160
flores meigas	LGC p. 164
flores apeteçadas	LGC p. 166
flor	LGC p. 197

lírio delicado	LGC p. 197
lírio branco e fino	LGC p. 197
lírio amado	LGC p. 197
bom lírio branco e triste	LGC p. 197
botão dum dia	LGC p. 228
açucena que pus no peito a abrir	LGC p. 228
meu lírio amado	LGC p. 232
flor amada	LGC p. 245
lírio ensanguentado	LGC p. 257
flor real	LGF p. 11
flor do tom	LGF p. 113
pobre flor que hão lançado ao paul a raiz	LGF p. 167
dália da dor	LGF p. 167
planta dos enxurdeiros	LGF p. 167
selvagem flor	LGF p. 167
Vide dourada	LGF p. 271
flor	LGF p. 277
cetinoso fruto	LGF p. 277
melindrosa flor	LGF p. 278
lírio sem raízes	LGF p. 280
flor de Judá	LGF p. 299
Camélia de ideais cabelos	LGF p. 332
Flor da Melancolia	LGM p. 182
pobre flor	MRA p. 193
desditosa margarida	MRA p. 193
flor	NAD p. 300
flor mais bela do jardim desta ilha [de Madeira]!	NAD p. 305
Violeta da Humildade	NAD p. 337
Violeta da Humildade	NAD p. 337
minha flor	NAP p. 6
flor dos meus anelos	NAP p. 6
lírio santo	NAP p. 6
açucena	NAP p. 10

meu pálido jasmim	NAP p. 17
flor	NAP p. 23
flor	NAP p. 41
flor	NAP p. 44
flor da Galileia	NAP p. 44
flor	NAP p. 46
amada flor	NAP p. 48
flor	NAP p. 58
alvíssima camélia	NAP p. 62
flor	NAP p. 63
flor da Galileia	NAP p. 63
minha adorada flor	NAP p. 65
flor	NAP p. 71
flor	NAP p. 71
flor da Rua	NAP p. 72
flor	NAP p. 83
irmã das açucenas	NAP p. 85
Grão das searas	NAP p. 92
Choupo santo	NAP p. 93
Flor do linho	NAP p. 93
Rosa mística	NAP p. 93
Vime celeste	NAP p. 93
Cesto de flores	NAP p. 93
flor querida	NAP p. 97
negra irmã das violetas	NAP p. 106
entristecida flor	NAP p. 110
doce irmã dos lírios belos	NAP p. 140
irmã da flor que pisa nos caminhos	NAP p. 147
flor dos astros	NAP p. 154
minhas roxas Violetas	OAP p. 118
eterna Flor	PTT p. 222
roxo lírio	PTT p. 225
branca rosa	PTT p. 225

minha flor / e meu amor	PTT p. 227
lírio dos celestes vales	QAS p. 11
flor	QAS p. 26
bonina	VCC p. 57
flor do Luxo	VCC p. 87
grande flor do norte	VCC p. 93
flor cortada	VCC p. 153

ANEXOS

ANEXO A
Poema “Vida”
Vida

Choveu! E logo da terra humosa
Irrompe o campo das liliáceas.
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!
Que vigor no campo das liliáceas!

Calquem. Recalquem, não o afogam.
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.
Não as extinguem. Por que as degradam?
Para que as calcam? Não as afogam.

Olhem o fogo que anda na serra.
É a queimada... Que lumaréu!
Podem calcá-lo, deitar-lhe terra,
Que não apagam o lumaréu.

Deixem! Não calquem! Deixem arder.
Se aqui o pisam, rebenta além.
– E se arde tudo? – Isso que tem?
Deitam-lhe fogo, é para arder...

(PCC p. 83)

ANEXO B

Manuscrito do poema “Vida”

E logo da

- 1 Choveu,¹⁴⁴ ~~choveu.~~ Na terra humosa
~~Irrompe sempre~~ Irrompe
 2 ~~Rebenta~~ o campo das liliaceas.
~~E das roseiras~~ Foi bem fecunda, a estação pluviosa!
 3 ~~Floriram rosas. Quanta rosa!~~
 no
 4 Que vigor ~~[?]~~¹⁴⁵ campo das liliaceas!

Calquem. Recalquem, não o afogam.

- 5 ~~Quantos lírios [?][?]~~
 Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.
 6 ~~Ide o {sovar}, ide o calcar.~~
 Não as extinguem. Por que as degradam?
 7 ~~{Ui}; tantos lírios, parece o mar. — Hui!~~¹⁴⁶
 destruir Para que as calcam? Não as afogam.
 8 ~~Quem há de ir calcar o campo das liliaceas?~~¹⁴⁷

que anda

- 9 Olhem ~~que~~ o fogo ~~vae~~ na serra.
 Dos carvoeiros, É a queimada... Que lumareu!
 10 ~~Fogo na serra que lumareu!...~~¹⁴⁸
 Podem

¹⁴⁴ Uma exclamação (!) foi sobrescrita na vírgula.

¹⁴⁵ As interrogações entre colchetes ([?]) são palavras ininteligíveis; as chaves ({}) delimitam palavras de leitura dubitativa.

¹⁴⁶ O risco no verso inteiro ocorreu em um segundo momento; a princípio, fora riscado apenas “Ui;”.

¹⁴⁷ O risco no verso inteiro foi feito num segundo momento; a princípio, fora riscado apenas “calcar”.

¹⁴⁸ o risco no verso inteiro foi feito num segundo momento; a princípio, foram riscados apenas “Fogo na serra” e em “...”

11 ~~Ide-o~~ calcar,¹⁴⁹ deitar-lhe terra

12 Que não apagam o lumareu.

Deixem! Não calquem! Deixem arder.

13 ~~Ide-o {cobrir}, ide-o calcar.~~

pizam

14 ~~Hui, a fogueira! Parece o mar.~~ Se aqui o ~~ealeam~~, rebenta alem.

Mas arde tudo? E isso que tem?

15 ~~Quem há de apagar o lumareu na serra?~~¹⁵⁰

{Ateam-lhe} incendio

16 ~~Pois, se ha~~ o fogo, é para arder.

– E se arde tudo? Isso que tem?

~~Ateam~~ Deitam-lhe fogo, é para arder...¹⁵¹

(Reconstituído a partir de Franchetti, 1994b, p. 194-196)

¹⁴⁹ “I-o” foi sobrescrita no “r”.

¹⁵⁰ O risco no verso inteiro foi feito num segundo momento; a princípio, fora riscado apenas “lumareu”

¹⁵¹ Concluída a correção dos versos 15 e 16, Pessanha cancelou-os e reescreveu abaixo os dois últimos versos.