

AS FLORES E O JOGO DE SEDUÇÃO NA LÍRICA CAMONIANA

António Martins Gomes

CHAM - FCSH/Universidade Nova de Lisboa

amgomes@fcs.unl.pt

Como o alquimista que introduz no alambique pétalas de rosas para extrair o perfume que exaltará a graça feminina, o poeta recorre às flores em busca da beleza suprema que lhe permita retratar poeticamente a mulher que idealiza ou que ama. (J. Vieira Natividade, *A flora da lírica de Camões*, 1970, 51)

No decorrer de todo o extenso período medieval, ou mesmo ainda nas primeiras décadas do século XVI, é escassa a nomeação específica de espécimes florais na literatura portuguesa. Como exemplos, em alguns textos hagiográficos ou em narrativas de cariz didático e apologético, as flores encontram-se normalmente concentradas num *locus amoenus*, sendo localizadas por viajantes, solitários ou em pequenos grupos, em longas demandas de ilhas fabulosas e paraísos utópicos com hortos viçosos e vergéis luxuriantes, muito distantes de qualquer civilização; quanto a composições trovadorescas, destaquemos a referência do clérigo galego Airas Nunes de Santiago a três amigas que bailam felizes debaixo das avelaneiras “frolidas”, ou ainda as dionisiacas flores de verde pino, das quais uma jovem obtém uma resposta auspiciosa, após, na sua singela intimidade pagã com os elementos da natureza, lhes ter pedido informações acerca do seu amigo.

Com a arte poética de Luís Vaz de Camões, já não encontramos apenas banais e anónimas flores, vulgarmente agrupadas para aformosear a descrição de

uma determinada cena ou para servir como símbolo recorrente de uma paisagem bucólica. Através deste autor quinhentista, algumas flores irão alcançar um maior “protagonismo” e atingir a importância discursiva de outros componentes cénicos, tanto ao nível do ludismo peninsular, exercido em medida velha, como em relação à intelectualização petrarquista, imitada num *dolce stil nuovo*. No *corpus* do seu *Parnaso*, Camões elege a rosa, a bonina, a violeta, o lírio, a viola, o jasmim e o girassol, sete flores ao todo que, de acordo com uma estratégia de retórica persuasiva, serão utilizadas em três vertentes fundamentais: desenvolver um engenhoso jogo de sedução amorosa entre o sujeito amador e a coisa amada, simbolizar a inelutável passagem de um tempo saturnino, e transmitir um inquietado estado de alma do sujeito lírico.

Os poemas onde estas sete flores são referidas fazem parte, na sua larga maioria, do tradicionalmente denominado período idílico ou romântico da vida agitada do poeta, que abrange as peripécias amorosas ocorridas em Coimbra, o seu regresso a Lisboa, a frequentação mais assídua do Paço Real, a perda de um olho em combate por terras africanas, e a sua prisão por desacatos, ou seja, os anos impetuosos da sua juventude rebelde (década de 40 e início da de 50). No entanto, a especificidade das flores seleccionadas, detentoras de algumas características particularmente adequadas a exemplos de construções analógicas ou contrastivas, estabelecidas entre a natureza exterior e o espaço interior, revelam já a existência de situações dicotómicas como paixão e saudade, presença e ausência, consentimento e rejeição, euforia e melancolia, alguns dos temas recorrentes na lírica camoniana.

Começemos por analisar uma cantiga de mote que ilustra a maneira como os elementos florais são utilizados no ludismo literário dos serões palacianos, que é, por espontaneidade ou por encomenda, concebido por poetas cortesãos e dedicado às mais eminentes e bem-nascidas damas do Paço. Trata-se da “Cantiga a ãa mulher que se chamava Gráçia de Moraes”, architectada em verso heptassilábico e com um conteúdo claramente destinado a galanteios amorosos:

MOTE

Olhos em que estão mil flores
e com tanta graça olhais,
que parece que os Amores
moram onde vós morais.

VOLTA

Vêm-se rosas e boninas,
olhos, nesse vosso ver;
vêm-se mil almas arder
no fogo dessas meninas.
E di-lo hão minhas dores,
meus suspiros, e meus ais;
e dirão mais, que os Amores
moram onde vós morais.

A dicotomia do Amor, definida comumente num estilo grandiloquente e numa argumentação paradoxal sob a forma de soneto, surge aqui na sua mais extrema singeleza, numa composição trovadoresca onde rosas e boninas são particularizadas como símbolos supremos da juventude e castidade da dama inspiradora destes versos. Com efeito, neste poema em verso peninsular, a mulher surge como metonímia da Primavera, a estação do ano mais associada ao despertar dos sentidos, e predomina a temática do sentimento antinómico de atracção e indiferença através dos olhos da amada: esses mesmos olhos, superlativados no início pelo sujeito lírico, por caberem mil flores nessa sua imensidão, transformam-se em agentes estimuladores de um desejo que vai consumindo em lume brando esse “fogo que arde sem se ver”, ou aquela “ferida que dói e não se sente”.

Nesta homenagem consagrada à beleza feminina, transgride-se, de um certo modo, a norma trovadoresca do segredo da relação amorosa, pois o nome da amada surge no quarto verso do mote, dissimulado no fim de uma estruturação feita com palavras, que, de acordo com o apreço renascentista pelo reconhecimento da individualidade, tanto encobrem como desencobrem a verdadeira identidade da destinatária deste tributo lírico e lúdico.

Enquadrado nesse mesmo lúdico e frívolo divertimento que preside a grande parte do lirismo cortesão, surge também o soneto “A violeta mais bela que amanhece”, numa homenagem de índole petrarquista a Dona Violante de Andrade, Condessa de Linhares. Apontada por biógrafos como uma das musas

inspiradoras de Camões, Dona Violante foi mãe de treze filhos, de entre os quais se destacam Dona Joana de Noronha - possível paixão de Camões - e Dom António de Noronha, o jovem aristocrata que morre em 1553 com 17 anos, e sobre o qual algumas conjecturas foram já produzidas em torno de uma suposta relação homoerótica com o autor:

A violeta mais bela que amanhece
no vale, por esmalte da verdura,
com seu pálido lustre e fermosura,
por mais bela, Violante, te obedece.

Perguntas-me porquê? Porque aparece
seu nome em ti e sua cor mais pura;
e estudar em [teu] rosto só procura
tudo quanto em beldade mais floresce.

Oh! luminosa flor, oh! Sol mais claro,
único roubador de meu sentido,
não permitas que Amor me seja avaro!

Oh! penetrante seta de Cupido,
que queres? Que te peça, por reparo,
ser, neste vale, Eneias desta Dido?

Ao longo de quatro estrofes em que desenvolvem as técnicas poéticas do jogo de sedução cortês, estabelece-se uma analogia entre o nome da flor – violeta - e o nome da dama a quem o soneto é particularmente dedicado – Violante. Nos versos derradeiros, antes do remate feito com duas proposições interrogativas de intertextualidade mitológica, o sujeito lírico apresenta a flor e o sol como elementos equivalentes, transmitindo a ideia de que a mulher é não só um ser terreno, mas também uma força mediadora da chama divina.

“Num jardim adornado de verdura” é outra homenagem lírica prestada a Dona Violante de Andrade onde o segredo da relação amorosa é transgredido. Neste soneto, o nome da nobre dama acaba por ser denunciado no verso derradeiro, surgindo “à frente” das duas outras flores e estando construído através de um jogo de palavras em que os lexemas “viola” e “antes” se agregam por elisão:

Num jardim adornado de verdura,
a que esmaltam por cima várias flores,
entrou um dia a deusa dos amores,
com a deusa da caça e da espessura.

Diana tomou logo ãa rosa pura,
Vénus um roxo lírio, dos milhores;
mas excediam muito às outras flores
as violas, na graça e fermosura.

Perguntam a Cupido, que ali estava,
qual daquelas três flores tomaria,
por mais suave, pura e mais fermosa?

Sorrindo se, o Minino lhe tornava:
todas fermosas são, mas eu queria
Viol'antes que lírio, nem que rosa.

Este poema narrativo faz uma alusão ao mito helénico de Páris, um herói troiano que, ao ser incumbido por Júpiter de escolher as três deusas mais belas do Olimpo, nomeia Juno, Vénus e Minerva. Nestes versos decassilábicos, Camões faz corresponder esta trilogia olímpica a Diana (que distingue a rosa como flor preferida), à mesma Vénus (que elege o lírio), e a Cupido (que escolhe a viola). A viola - uma espécie de violeta, também conhecida por amor-perfeito - é, deste modo, a flor escolhida pelo sujeito lírico para representar exemplarmente a beleza suprema da sua amada, ou, melhor dizendo, do seu amor *mais que* perfeito, pois supera a rosa, o símbolo máximo da perfeição e um dos mais importantes da cultura ocidental, e o lírio, que Hesíodo consagra como uma das flores mais primaveris e Homero destaca por conseguir apaziguar a ira nos atenienses, através de Hermes, o mensageiro dos deuses.

Como curiosidade, é de assinalar ainda neste cenário idílico de *locus amoenus*, a utilização do processo de disseminação e recolha, um engenhoso e regrado divertimento lexical que constituirá uma das características formais da poesia lírica seiscentista: as três flores são disseminadas ao longo da segunda estrofe, pela sequência de rosa, lírio e viola; e são recolhidas no derradeiro verso de forma invertida – viola, lírio e rosa.

Noutros poemas dedicados aos grandes temas clássicos da efemeridade da vida, da passagem do tempo, e do encantador apelo horaciano ao *carpe diem* e à entrega ao amor, Camões distingue três espécimes florais para ilustrar a perfeição resplandecente da juventude feminina, estreitamente ligada à sua tão certa efemeridade: boninas, lírios e rosas. No primeiro exemplo lírico, os

elementos da natureza primaveril, belos por inerência própria, prendem-se de amores por uma Dama que se encontra, empregando aqui uma expressão metafórica bem adequada ao conteúdo deste poema, “na flor da idade”:

Está-se a Primavera trasladando
em vossa vista deleitosa e honesta;
nas lindas faces, olhos, boca e testa,
boninas, lírios, rosas debuxando.

De sorte, vosso gesto matizando,
Natura quanto pode manifesta
que o monte, o campo, o rio e a floresta
se estão de vós, Senhora, namorando.

Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher o fruto destas flores,
perderão toda a graça vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda Dama,
que semeasse Amor em vós amores,
se vossa condição produz abrolhos.

No início deste soneto, a juventude da Dama é posta em plano comparativo com a Primavera, o tempo da flor e do despertar dos sentidos, e a superlativação que a caracteriza torna-a superior a todos os elementos cénicos da Natureza. O elevado conhecimento que Camões tem da cultura clássica é, uma vez mais, revelado numa evocação subliminar do mito de Narciso: tal como o herói greco-romano se havia prendido de amores pela sua imagem reflectida na superfície da água, também agora a Natureza se apaixona pela Dama, ao nela se rever do mesmo modo especular ou reflexivo.

O exercício do acto de escrita praticado pelo copista no *scriptorium* medieval pode ser comparável, *mutatis mutandis*, ao do agricultor ou ao do jardineiro, em cujo labor também se lavra a superfície do pergaminho com a “charrua” do cálamo, e se distribui a tinta ao longo das linhas como se de sementes deitadas aos sulcos da terra se tratasse. É eventualmente sob esta mesma perspectiva que devemos procurar identificar as propriedades do amor cultivado neste soneto: semeiam-se as palavras como um acto empenhado de galanteio e sublimação, para mais tarde se poderem colher os frutos, ou seja, obter a tão ambicionada reciprocidade amorosa. Ao sentir-se rejeitado, o sujeito lírico procura então persuadir a amada a oferecer-lhe o seu coração naquele preciso

momento, antes que as florescentes flores, sejam elas boninas, lírios ou rosas, percam para sempre o viço irradiado no seu rosto.

Após uma reflexão sobre o aziago tempo de Saturno, que nada poupa na sua caminhada avassaladora, o poema termina em estado de *carpe diem*, transmitindo a ideia da vida como sendo similar à definição que o heterónimo régio de um Supra-Camões misógino à beira de um rio, dará, séculos mais tarde, junto à sua amante agâmica: “Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa, / Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado, / Mais longe que os deuses.”.

Prosseguindo com outro exemplo, o poema “Este amor que vos tenho, limpo e puro” alude à perseverança do amor, resistente à passagem contínua do tempo e à roda cíclica das quatro estações. Para esse efeito, o autor também recorre ao modelo peculiar da bonina, uma espécie de margarida. Esta flor campestre surge precisamente a meio do poema como uma excelente metáfora da juventude fugaz e da transitoriedade da vida:

Este amor que vos tenho, limpo e puro,
de pensamento vil nunca tocado,
em minha tenra idade começado,
tê-lo dentro nesta alma só procuro.

De haver nele mudança estou seguro,
sem temer nenhum caso ou duro Fado,
nem o supremo bem ou baixo estado,
nem o tempo presente nem futuro.

A bonina e a flor asinha passa;
tudo por terra o Inverno e Estio
deita, só para meu amor é sempre Maio.

Mas ver-vos para mim, Senhora, escassa,
e que essa ingratidão tudo me enjeita,
traz este meu amor sempre em desmaio.

Neste soneto de atmosfera horaciana, a efemeridade desta delicada flor serve de contraponto à duradoura tenacidade amorosa do sujeito lírico e à extrema fidelidade por si consagrada à eleita do seu coração; no entanto, ao verificar que o seu amor assim declarado continua a não ter a devida correspondência e reconhecimento, não resiste, no último terceto, a confessar esta sua contrariedade sentimental.

Tal como já havia sido referido anteriormente, a rosa é o espécime floral mais identificado com o arquétipo da Beleza e da perfeição, e tem sido, desde os

tempos mais remotos, objecto de representação em várias áreas socioculturais, das quais se podem destacar algumas: na alquimia, como fonte elementar da quintessência; no logótipo da Ordem Cabalística da Rosa-Cruz, em número que varia entre quatro e cinco; na resplandecente rosácea da arquitectura gótica, a simbolizar a Virgem Maria e a sua força mediadora entre Deus e a humanidade; na designação do amor gentil e cortês no poema narrativo medieval *Roman de la Rose*; ou mesmo na trilogia épica de Dante Alighieri, em cujo espaço derradeiro se encontra uma rosa branca, cujas pétalas são formadas por almas que circundam a Santíssima Trindade, ao centro do Paraíso.

A atenção especial prestada na Península Ibérica a esta flor vem de tempos remotos. A título de exemplos maiores, Dom Afonso Henriques manda esculpir, nas lousas dos claustros alcobacenses, o seu brasão, composto de cinco rosáceas; cerca de um século mais tarde, na corte castelhana de Afonso X - o *sábio* avô de Dom Dinis - são redigidas as *Cantigas de Santa Maria*, a maior colecção de poesia sacra medieval onde a Virgem é glorificada e descrita em galaico-português como sendo a “Rosa das rosas” e a “fror das frores”.

Em “De quantas graças tinha, a Natureza”, um soneto usado como exemplo pelo escritor renascentista Jorge Ferreira de Vasconcelos para satirizar a descrição estereotipada da beleza feminina (Vasconcelos 1787, 224), a rosa é referida por três vezes, adquirindo um valor semelhante aos restantes quatro elementos alinhados que qualificam fisicamente a Senhora:

De quantas graças tinha, a Natureza
Fez um belo e riquíssimo tesouro,
E com rubis e rosas, neve e ouro,
Formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
No cabelo o valor do metal louro;
No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.

Com vista a enaltecer a destinatária do poema, o sujeito lírico faz equivaler as características físicas da bem-nascida Senhora às da natureza na sua admirável particularidade: o ouro ao cabelo, as rosas ao rosto, os rubis à boca, a neve ao peito e o sol aos olhos; e, analogamente ao já mencionado soneto “Num jardim adornado de verdura”, estabelece um processo de disseminação desses cinco elementos ao longo das estrofes, com a sua correspondente recolha no último verso.

A rosa encontra-se ainda presente no soneto “Presença bela, angélica figura”, em cujos versos uma bela *donna angelicata*, de rosto alegre e “de rosas semeado”, surge como um ser medianeiro entre a esfera celestial e a órbita terrena.

Na cantiga de mote alheio “Verdes são as hortas”, encontramos algumas referências a actos de horticultura e jardinagem. Através da água da rega, a correr em copiosidade como símbolo transbordante de fertilidade e vida, vai havendo um crescendo de sensações ao longo do poema, que culmina com a mágica metamorfose de simples horteloas e jardineiras em serafins e anjos tentadores:

MOTE

Verdes são as hortas
com rosas e flores;
moças que as regam
matam-me d'amores.

VOLTAS

Entre estes penedos
que daqui parecem,
verdes ervas crecem,
altos arvoredos.
Vai destes rochedos
água com que as flores
d'outras são regadas
que matam d'amores.

Co a água que cai
daquela espessura,
outra se mistura
que dos olhos sai:
toda junta vai
regar brancas flores,
onde há outros olhos
que matam d'amores.

Celestes jardins,

as flores, estrelas,
horteloas delas
são uns serafins.
Rosas e jasmins
de diversas cores;
Anjos que as regam
matam-me d'amores.

No remate deste poema, observamos que rosas e jasmins multicoloridos se transformam em estrelas, contribuindo decisivamente para conferir um estatuto angelical à mulher e a elevar ao domínio celestial.

A rosa também está presente num poema em medida velha que Luís de Camões compôs e dedicou a uma “cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara”, em torno do qual diversos filólogos e camonistas muito têm especulado, sobretudo ao nível da sua estrutura formal (endechas ou trovas), da sua amplitude autobiográfica, ou da interpretação de alguns versos.

Existe, por exemplo, uma grande indefinição quanto à identidade, à profissão ou à tonalidade da pele de Bárbara: uma mulata que o teria sustentado, na opinião do seu reconhecido biógrafo Manuel de Faria e Sousa; uma mestiça chamada Luísa Bárbara, que servia na Índia como sua criada e cozinheira, na opinião de Wilhelm Storck; uma bailadeira indiana de tom moreno escuro, de acordo com Teófilo Braga; uma preta retinta, para Leite de Vasconcelos; ou então uma simples cozinheira, segundo Carolina Michaelis de Vasconcelos.

Os versos pentassilábicos destas estrofes dedicadas a uma cativa chamada Bárbara marcam a singularidade da lírica portuguesa quinhentista, e especificamente camoniana, na medida em que documentam o alargamento da visão ocidental sobre os seus horizontes geográficos e o contacto mais adjacente com outras práticas civilizacionais longínquas. Com efeito, num tempo de grandes transformações ideológicas dos órgãos do poder temporal e espiritual, Camões recusa o cânone de beleza feminina imposto pela escola *stilnuovista* e propõe a sua reconfiguração; nesse sentido, esta composição, elaborada em medida velha, faz emergir um olhar subjectivo do sujeito lírico, que nos revela o seu estado de enamoramento por uma admirável e exótica “pretidão de amor”, uma bela síntese que define um novo paradigma estético no Renascimento português:

Aquela cativa
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como os meus amores.

[...].

Este reconhecimento da existência de amor entre raças diferentes não é, de modo algum, inédito. No *Cancioneiro Geral* (1516), um conjunto de poemas cortesãos coligidos por Garcia de Resende, surgem os primeiros versos encomiásticos dirigidos a uma escrava, sob a autoria de Dom João Manuel de Meneses; por sua vez, no *Juiz da Beira*, um auto vicentino estreado em 1525 perante o rei Dom João III, há uma cena em que o escudeiro se declara “escravo da servidora”. E recordemos, para complementar, a carta que Pêro Vaz de Caminha, escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, envia ao rei português sobre o achamento do Brasil, onde enaltece claramente a formosura e a elegância das nativas de Porto Seguro, e declara que “a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela.”.

Neste poema, Camões ousa contudo ir mais longe. Tal como havia já feito Dom Dinis para criticar a artificialidade dos “proençais que soem mui ben trobar”, porque o faziam unicamente no “tempo da flor” e não o ano inteiro, também aqui se opera um *clinamen*, ou seja, uma transformação do arquétipo de beleza *stilnuovista*. Pelo lado formal, a sua estrutura ignora a medida nova, importada de Itália, e mantém a redondilha, genuinamente ibérica em termos formais; em relação ao conteúdo, o autor recorre à rosa como modelo supremo da beleza canónica e de todos os estereótipos dela derivados, e logo a seguir contesta essa mesma ideia ao dizer que nunca viu uma só rosa, mesmo sendo a mais bela de todas, que, na sua perspectiva, superasse a *pretidão de amor* da escrava que escraviza o seu coração. Ao ser introduzida uma subjectividade estética no olhar ocidental, a exótica Bárbara escura ultrapassa, em juízo de valor estético, a petrarquista Laura loura.

Neste ludismo conceptista de analogias e contrastes, onde o real supera o ideal e a prática transpõe a teoria, desponta uma nova concepção do belo. E se a beleza da cativa “que o tem cativo” supera todos os restantes modelos femininos, então também este poeta, ao registar o seu amor em exclusivo num tempo contra-reformista e eurocêntrico, impõe a sua singularidade estética como marca maneirista de superioridade artística, tanto em relação à poesia *stilnuovista* como no que concerne a Petrarca, o seu *pai poético*.

Ao diminuir a sua *deferência* à *imitatio* petrarquista para aderir à *diferenciação* proposta pelo código maneirista, instituída na escolha formal da medida peninsular, na mudança de arquétipo feminino, e na subversão da sólida hierarquia social e racial, este poema faz sobressair a vertente apolínea do Renascimento português, pois derruba barreiras geográficas e culturais e globaliza o conceito de beleza.

Concentremo-nos, por fim, no girassol, um espécime floral também denominado helianto, que pertence à família botânica das *asteraceae*. Na cultura inca, está representado em objectos e imagens como uma divindade solar; na cultura ocidental, surge como uma referência pascal ao simbolizar o ser humano na sua peregrinação terrena, que segue sempre a luz de Cristo a fim de alcançar a desejada bem-aventurança. A sua designação científica – *helianthus*, um lexema grego formado a partir de *helius*/sol e *anthos*/flor – indica ser dotado de um heliotropismo positivo, ou seja, é atraído e estimulado pela luz solar.

Segundo o mito relatado pelo poeta latino Ovídio, Clóris, uma delicada ninfa das águas, apaixona-se por Apolo e, ao longo de nove dias em que irá acompanhar, embevecida, a passagem cíclica da divindade máscula pelo vasto firmamento, os seus pés irão criando raízes e o seu rosto irá adquirindo o aspecto de um girassol. Clóris fica assim sentenciada a acompanhar, para sempre e a grande distância, o trajecto quotidiano do seu amado, como símbolo fatídico de um amor não correspondido.

Num soneto, Camões recorre ao girassol, designado logo no primeiro verso como uma “admirável erva”, para exemplificar um elevado estado de enamoramento:

Ûa admirável erva se conhece
que vai ao Sol seguindo, de hora em hora,
logo que ele do Eufrates se vê fora,
e, quando está mais alto, então floresce.

Mas, quando ao Oceano o carro dece,
toda a sua beleza perde Flora,
porque ela se emurchece e se descora;
tanto coa luz ausente se entristece!

Meu Sol, quando alegrais esta alma vossa,
mostrando-lhe esse rosto que dá vida,
cria flores em seu contentamento.

Mas logo em não vos vendo, entristecida,
se murcha e se consume em grão tormento.
Nem há quem vossa ausência sofrer possa.

Nos poemas até agora mencionados, as flores são utilizadas como elementos de analogia com a beleza feminina, e o sujeito lírico nunca assume a identidade dessas mesmas flores. Neste soneto, Camões, a partir quer dos profundos conhecimentos da estética clássica, quer da percepção singular dos fenómenos particulares da natureza, alguns deles tão bem descritos na sua epopeia, força o sujeito lírico a simular a condição de um girassol e a adquirir características mais associáveis ao género feminino, como a fragilidade ou a sensibilidade.

Neste sentido, e tendo em mente o tema da indiferença amorosa na história ovidiana do amor de Clóris por Apolo, o sujeito lírico começa por se comparar a essa “admirável erva”; as referências a si próprio são todas feitas no género feminino, como é o caso de “esta alma vossa” ou de “entristecida”, ao passo que o destinatário é tratado por “Meu Sol”, que tem um “rosto que dá vida”. Apesar destas curiosas mudanças de género aqui efectuadas, não se vislumbra, tal como alguma crítica camoniana tem já conjecturado em torno deste poema, qualquer marca indiciária de homoerotismo.

Em “Ûa admirável erva se conhece”, o sujeito lírico começa por contar a história do girassol, que segue com entusiasmo o trajecto do astro-rei e recolhe as suas pétalas quando o sol, mitificado no “carro de Apolo”, se esconde atrás da vastidão oceânica; na segunda metade desta estrutura silogística, transpõe esse mesmo exemplo para a sua própria experiência de vida sentimental. À imagem e semelhança deste espécime floral, também o sujeito lírico se encontra numa situação de forte dependência “vegetativa”: quando a sua amada está diante de si, ele transborda de felicidade e só tem olhos para ela; quando se ausenta essa estrela maior, que lhe dá vigor, regressa o seu estado depressivo e a melancolia.

Este soneto amoroso está estruturado segundo uma lógica dedutiva, e as suas estrofes, estando sob a influência duplicada de uma conjunção coordenativa adver- sativa, intercalam entre estados de natureza interior e exterior tão antinómicos como luminosidade e escuridão, deleite e tristeza, presença e ausência.

Contudo, o principal responsável pela acção de acompanhar o percurso do sol para melhor absorver a sua energia é o caule ou pedúnculo, que tem a seu cargo a realização da fotossíntese. De todas as plantas que necessitam de luz solar para o seu processo vital, só o girassol o assegura mais eficazmente, através do movimento firme e hirto do seu caule. No caso deste poema, também o próprio sujeito lírico, como ser de carne e osso, parece estar a obedecer apenas aos seus instintos primários, aos impulsos que intumescem o seu desejo corpóreo.

Para concluir, verificamos que a pitoresca e aromática presença floral na poesia lírica de Camões contribui para introduzir temas que serão mais ou menos recorrentes ao longo da escrita deste poeta quinhentista, tais como o amor, a saudade, e a transitoriedade da vida. Nesta arte de constante galanteio e divertimento lírico, onde confluem tanto a genuína tradição peninsular, em medida velha, como o importado *stilnuovo* petrarquista, em verso decassilábico, o sujeito feminino adquire um estatuto semi-divino, através de comparações e sinédoques em que uma flor serve sempre para rimar com amor. Seja ela a rosa, a bonina, a violeta, o lírio, a viola, o jasmim, ou o girassol, enfim, as sete flores consagradas no lirismo camoniano!

Bibliografia

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*, vols. I-III. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994-1981.

GOMES, António Martins. “Analogias e contrastes barroquizantes na lírica camoniana”. In Campos, Maria Cristina Pimentel; e Roani, Gerson Luiz (ed.), *Literatura e Cultura: Percursos Críticos*. Minas Gerais: Universidade Federal de Viçosa, 2010. 93-102.

MARNOTO, Rita. “Camões, Laura e a Bárbara Escrava”. In AAVV. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1999. 81-102.

MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon. *Os sonetos amorosos de Camões: estudo tipológico*. Braga: Universidade do Minho, 1998.

NATIVIDADE, J. Vieira. *A flora da lírica de Camões*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1970.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Comédia Ulissipo*. Lisboa: Officina da Academia Real das Sciencias, 1787.