

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

A prática das flores moralizadas em Gerardo de Escobar e Sórora Maria do Céu

The practice of moralized flowers by Gerardo de
Escobar and Sister Maria do Céu

Isabel Scremin da Silva
USP

Caroline Henrique Duda
USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99599>

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

Resumo

Este artigo tem, como ponto de partida, um excerto de *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), de Baltasar Gracián, em que se vislumbra a importância das flores para a poética seiscentista ibérica. Capazes de promover o proveito e o deleite, as flores aparecem, entre os séculos XVII e XVIII, praticadas em prosa, em prosa e em verso, possibilitando que, de sua variedade, fossem tiradas moralizações tanto amorosas quanto espirituais. Sob um viés retórico-poético, analisam-se aqui passagens que demonstram esta variedade, oriundas de dois impressos pouco conhecidos pela historiografia e pela crítica literária, a saber: *Cristaes da Alma* (1673), de Gerardo de Escobar (1618-1681), e “Significações das Flores Moralizadas”, de sóror Maria do Céu (1658-1753), ambos tipografados em Lisboa.

Palavras-chave: retórica; poética; séculos XVII e XVIII; agudeza.

Abstract

The starting point of this article is an excerpt from *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), by Baltasar Gracián, where the importance of flowers to Iberian poetry is noticed. At that time, flowers could teach and delight people who used to see them and read about them. Between the 17th and the 18th centuries, discourses about flowers were quite practiced, in prose and in verse, and moral lessons were taught to its readers. According to a rhetorical and poetical methodology, in order to demonstrate this variety of moral flowers, some excerpts are going to be analyzed here, presented in two texts that were overlooked by modern literary historiography and criticism, that is: *Cristaes da Alma* (1673), by Gerardo de Escobar (1618-1681), and “Significações das Flores Moralizadas”, by Sister Maria do Céu (1658-1753), both printed in Lisbon.

Keywords: rhetoric; poetics; the 17th and 18th centuries; wit.

Agudeza de flores

*Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den*

Góngora

Rosas, açucenas, lírios, angélicas, girassóis, junquinhos, narcisos, tulipas, cravos, jacintos, jasmíns – na Península Ibérica, entre os séculos XVII e XVIII, uma variedade de flores passou a germinar nos mais diferentes gêneros discursivos e pictóricos, fossem eles “profanos” ou espirituais. Da pintura à poesia, à retórica, à história, à escultura ou à doutrina, as flores acumulavam-se em formatos e cores que maravilhavam e aguçavam o entendimento dos destinatários sobre variadas matérias. Neste artigo, veremos que, longe de simplesmente embelezarem discursos e quadros, como se se tratasse de apêndices sem qualquer relação com dimensões argumentativas, racionais e dialéticas, as flores participavam da invenção (*inventio*) de artífices do século XVII e mesmo de inícios do XVIII, quando a tradição de *agudeza* ainda encontrava coro.

Se a imitação, no enalço aristotélico, consistia na imitação das leis da *physis*, a natureza, no Seiscentos, implicava a consideração de autoridades letradas, de gêneros, tópicos, preceptivos. Especialmente aos poetas interessados na suavidade do amor (humano ou divino), a beleza das flores trazia consigo o deleite (*delectare*) de gêneros poéticos antigos e coevos, possibilitando o alcance de outro objetivo horaciano, o de proveito (*prodesse*), com a moralização em diferentes chaves de desengano amoroso e espiritual.

Nesse sentido, vejamos o Discurso XII da *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián, intitulado “De las ponderaciones, y argumentos por semejança sentenciosa”: “Valese con grande artificio el Ingenio de las seme-

janças, para sacar vna moralidad provechosa; pondera el termino asimilado con sus circunstancias: y concluye convenciendo al sugeto” (Gracián, 1648, p. 75). Aqui, Gracián especifica uma espécie de *agudeza por semelhança*. Em termos bastante gerais, *agudeza* se relaciona à capacidade de o engenho produzir *conceptos* a partir da “correspondencia, que se halla entre los objetos” (Gracián, 1648, p. 7). Esta correspondência, por meio do ato de o poeta ou orador aproximar extremos e aproveitar as contingências do discurso, pode ser fonte de variedade, de formosura e, portanto, de deleite: a *agudeza* é, “con ella la variedad, gran madre de la belleza” (Ibid., p. 2).

Uma das formas de se obter essa beleza *conceptuosa* consiste, justamente, na *semelhança*, modo de *conceptar* em que se compara algo com “un termino extraño” (Gracián, 1648, p. 56). Em outras palavras, *semelhança*, no vocabulário de Gracián, aproxima-se do símile, a partir do qual emanam metáforas, alegorias e outras *sutilezas*. Não só favoráveis à formosura do discurso, as *semelhanças* alçam gêneros sentenciosos, em que se apresenta uma moralidade adequada às circunstâncias de enunciação e aos leitores-ouvintes a quem se destina. Não à toa, Gracián realça, com a moralidade, o proveito, máxima horaciana: “moralidad provechosa” (Gracián, 1648, p. 75).

São os exemplos elencados por Gracián que, particularmente, nos interessam. Após definir a “semejanza sentenciosa” e suas “ponderaciones”, Gracián elenca uma série de poemas. O primeiro (“Cloris, este rosal, que libre o rudo”), de Bartolomé Leonardo (1562-1631), compara a efemeridade da beleza humana à efemeridade de uma rosa, tema e flor que percorrem os discursos amorosos dos mais diversos séculos, com o fito de convencer a mulher amada (no caso, Clóris, nome típico de gêneros bucólicos), a ceder ao amor. O segundo, de Gregório Nazianzeno (329-390), uma das principais autoridades da teologia católica, utiliza a fênix (tornada principal insígnia da poesia ibérica seiscentista) para comparar a imortalidade da pureza.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
t v e
i a

O terceiro, de Luís de Góngora (1561-1627), trata de um *romance* (i.e., poema em vernáculo) sobre o Palácio da Primavera, em que se tem a rosa, rainha das flores, acompanhada por jacintos, jasmims, narcisos, lílios, açucenas, violetas – ambiente suave onde cantam “ruiseñores”, com um rio a murmurar e um cipreste a se entristecer. Ao fim, Góngora arremata a descrição das flores, cujos nomes servem-lhe para abundante prática de equívocos¹: “Este de la primavera / el verde Palacio es, / que en cada vn año se erige / para poco más de vn mes; / *las flores a las personas / ciertos ejemplos les den*, / que pude ser yermo hoy / lo que fue Iardin ayer” (Góngora *apud* Gracián, 1648, p. 76, grifos do autor).

Gracián continua a elencar exemplos, citando Lope de Vega (1562-1635) e seu soneto também em moralidade à rosa (“Con qué artificio tan divino sales”). Contudo, para não nos estendermos, fiquemos com os três casos acima, sobretudo com o de Góngora, um dos nomes mais citados por Gracián e uma das autoridades mais importantes do século XVII, não só em Espanha, mas em Portugal, como demonstra José Ares Montes (1956). Apesar de o poema de Nazianzeno afastar-se da temática floril, interessa à medida que demonstra como a acomodação de imagens, tópicas e fábulas antigas se dá no Seiscentos, bem como no tocante às flores, presentes, ao longo dos séculos, principalmente em gêneros bucólicos, pastoris e suaves, em *locus amoenus* onde se encontram amantes, ou onde um deles chora as ausências.

Importantes à ambientação de certos gêneros retórico-poéticos, as flores, no século XVII, ocupam maiores espaços. Em prosa ou em verso, exemplos de proveito florescem em discursos seiscentistas, tanto de uma *persona* amante que encontra nas flores desengano às suas paixões, quanto de uma *persona* religiosa que retira das flores desenganos ao espírito. Com a hipótese de que, entre o Seiscentos e o Setecentos, as flores permitiam práticas retórico-poéticas previstas pela preceptiva de Gracián, veremos dois casos: o

1 Recurso retórico, quando a mesma palavra apresenta significados diferentes e concomitantes.

de Gerardo de Escobar, em seus *Cristaes da Alma* (1673); e o de Maria do Céu, em suas “Significações das Flores Moralizadas” (1736).

A “República de Flores” em *Cristaes da Alma* (1673)

A todos dà exemplo esta Republica de flores, auisos damos do pouco que duram os bens; lede vós o que nós escreuemos.

Gerardo de Escobar

Impresso pela primeira vez em 1673, em Lisboa, *Cristaes da Alma* ganhou, em Coimbra, três outras edições (1677, 1690 e 1721). Usaremos a primeira, uma vez que houve poucas mudanças entre os exemplares, como afirma Anabela Galhardo Couto (2006). Apesar deste número considerável de impressões, à exceção da estudiosa citada e de algumas menções à obra em outros estudos², os *Cristaes* foram praticamente esquecidos pela historiografia e pela crítica literária.

Citado por Nuno Marques Pereira (1728) como *livro que ensinava a falar* (em oposição a livros que *ensinavam a obrar*), *Cristaes da Alma*, ao que tudo indica, teve repercussão em fins do Seiscentos e inícios do Setecentos, bem como seu autor, Antônio de Escobar (1618-1681), que atuou como frade, prior, confessor espiritual e cronista da ordem carmelita em Évora, Beja e Lisboa. No entanto, à semelhança do binômio Lorenzo/Baltasar Gracián, Antônio de Escobar também se utilizou de pseudônimo: Gerardo de Escobar.

A Gerardo, atribuem-se as “letras humanas” de Escobar, tributárias de diversas tradições, sobretudo camonistas, gongóricas e cortesãs, relidas e praticadas em Portugal da época. Em *Cristaes da Alma* (1673) e *Doze Novelas* (1674), os únicos livros que levam o nome de Gerardo de Escobar, a

² Referimo-nos, aqui, aos estudos de Sara Augusto, sobretudo à sua tese: AUGUSTO, Sara. *A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

temática amorosa é explorada em suas diferentes faces, desde as felicidades do amor correspondido até as tristezas do amor solitário. Se a primeira categoria de amor predomina nas *Doze Novelas*, a segunda é observada logo pela plurimembração do título: *Cristaes da Alma, Frases do Coração, Rhetorica do Sentimento, Amantes Desalinhos*. Os *Cristaes* de Escobar, antes de trazerem explícito o objetivo de ensino atestado por Nuno Marques Pereira, demonstram e praticam a variedade retórica que os *sentimentos* (i.e., os sofrimentos) assumem para um caráter (*ethos*) amante – ou para vários deles, já que não sabemos, com exatidão, quem discursa em muitos momentos do opúsculo.

Divididos os *Cristaes* em dez tópicos, seus títulos sintetizam o assunto praticado da vez: “Fenisardo ausente”; “Bateria de huns olhos”; “Piques de hũa memoria”; “Incredulidade na certeza”; “Borrascas da saudade”; “Finezas mal avaliadas”; “Saudades de Aonio”; “Quinta essencia do amor, verdades abonadas no segredo”; “Magoas de Lisardo no achaque, sangrias, & morte de Amarilis”; “Queixas sem aggravo de hũa mudança sem culpa, queixase Aonio, quando se muda Cloris”. Em *desalinho* que simula discursivamente a instabilidade de alguém que ora chora, ora se alegra, ora acredita, ora se desengana, a *persona* (ou as *personae*) dos *Cristaes* assume a unidade e a multiplicidade de voz(es) sem lugar nem tempo. Em mistura de verso e prosa, amalgamando diversos gêneros e espécies poéticas, suas *queixas* não se destinam especificamente para alguém, mas para uma *idea* de mulher amada, distante e inacessível; ou, quando muito, evocam generalizações que remetem a outros gêneros retórico-poéticos (casos, por exemplo, de Amarílis e Clóris, personagens de gêneros bucólicos, a quem o *ethos*, por vezes, dirige seus lamentos).

Quanto à *persona* discursiva, atentemos a Aônio, nome que generaliza a primeira pessoa do singular em “Saudades de Aonio” e “Queixas sem aggravo de hũa mudança sem culpa, queixase Aonio, quando se muda

Cloris”. Em ambos os tópicos, exhibe-se e moraliza-se a matéria das flores. A relação etimológica com Aônia, região da Beócia “consagrada a Apollo, & às Musas” (Bluteau, 1728, vol. 1, p. 412), faz de Aônio um caráter inspirado poeticamente em seus *suspiros* – palavra que divide em três o tópico “Saudades de Aonio” e que tem, na Península Ibérica dos séculos XVI e XVII, larga utilização em discussões amorosas (veja-se, por exemplo, a disputa entre *suspiros* e *cuidados* presente no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, de 1516). Mais ainda, o nome remete ao soneto de Camões, “O Ceo, a terra, o vento sossegado”, em que o pescador Aônio lamenta, diante do mar, a ausência da mulher amada: “O Pescador Aonio, que deitado / Onde co’o vento a agoa se menea, / Chorádo, o Nome amado em vão nomea, / Que não pode ser maes que nomeado” (Camões, 1685, p. 282).

De fato, tecem-se semelhanças com este soneto camoniano, uma vez que Aônio, no primeiro dos *suspiros* de *Cristaes da Alma*, também se encontra em frente ao mar, observando a passagem do dia e lamentando o próprio desterro e a distância da mulher amada. No entanto, enquanto o soneto de Camões finaliza com o mar a bater as ondas e com o vento a mover as folhas das árvores, no segundo *suspiro* dos *Cristaes*, Aônio encontra-se não mais na praia, mas num jardim, também chamado de bosque ou *souto*, a espelhar as dores da saudade em suas flores. Espaço propício para atividade poética, o bosque, segundo Curtius, permitia a aproximação entre poesia e retórica desde a Antiguidade. Nele, o poeta podia exercitar a descrição da natureza, diversificando-a em múltiplas espécies de plantas. Esta prática de enumeração, Curtius a observa em Ovídio, Sêneca, Estácio, Claudiano, também em Homero e Hesíodo, relacionando-a a “uma subespécie do ‘catálogo’” (Curtius, 2013, p. 252).

Em *Cristaes da Alma*, a variedade das flores encontra-se com a variedade dos *sentimentos* de Aônio. “Do ponto de vista da poesia, natureza é história”, afirma Adma Muhana (1994, p. 46), dadas as singularidades que

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

provêm da natureza, assim como da história: singularidade que se estende às paixões, próprias das contingências (Meyer, 2000). Nesse sentido, as particularidades das flores e dos *sentimentos* unem-se na prosa poética de Escobar à medida que amplificam, com variedade, uma só coisa, a efemeridade das “felicidades do mundo” – ensinamento proferido em uníssono pelas flores que, em *prosopopeia*, publicizam a moralização da fugacidade do tempo:

Pratiquemos hum pouco cõ as flores deste jardim, com as plantas deste bosque, quiçã que tambem entre ellas ache quem simbolize minhas magoas, encontre quem minhas saudades inuejem. [...] Ay **brancas açucenas**, erradame[n]te me apregoão guerra vossas folhas; de paz ereis simbolo, & agora o sois de minha morte. Parece que tomais a mão às flores para representarme huma cristalina, huma animada açucena, hũa mão em quem a natureza deitou tanto o resto, que deu muito que inuejar às perfeiçoens. [...] Aquella **roza** a quem agora o vento laciadamente brando derribou algumas folhas, me representa as que em o campo de neuve da minha amada prenda desfolhou a natureza. Aquelle **crauo** me està pedindo que o ache retrato de seus beijos, porèm não he tão vulgar a perfeiçam delles. [...] O vòs candidos **jasmíns**, tempo sei eu, que dandome hús o idolo de meu cuidado ao tomallos não o sabia distinguir dos dedos. [...] Aquelles **junquillos**, vi eu onte[m] os mais vistosos, & agora quebrados, & abatidos ao chão, dizem quam facilmente quebra huma dita, se acaba huma prosperidade; pois isso he murcharse huma flor, quiçã me estejam agora dando liçoens de cordura, ou vayas de sentido; pois ontem vfanos, hoje derribados, tam para vistosos ontem, hoje tam desprezados, onte[m] a presunção do bosque, hoje a lastima delle, parece que me estão dizendo: Que estranhas necio amante, murcharse huma flor, troncarse huma dita; este he o estylo das felicidades do mundo acabarem quando se cuida que começã, se lhe esperasse mais duraçã, engano foi de teu discurso, não rigor da sorte. A todos dà exemplo esta **Republica de flores**, auisos damos do pouco que duram os bens; lede vós o que nós escreuemos (Escobar, 1673, p. 171-175, grifos nossos).

“Pratiquemos um pouco com as flores deste jardim”: o *ethos-amante*, fazendo do discurso o principal modo de provar e ecoar seu amor (e, por extensão, seu pesar e sua dor), encontra, nas flores, *símbolos* da beleza da mulher amada e, também, das próprias mágoas. *Símbolo*, vale ressaltar, emprega-se com o sentido de “diviza, que dava especialmente a conhecer

algũa coisa” (Bluteau, 1728, vol. 7, p. 811): *symbolum*, signo, sinal de reconhecimento imediato, não oposto nem distinto da alegoria (Hansen, 2006). Assim, as flores possibilitam que a *persona*, em uma mesma passagem, retrate a mulher amada, extraia moralidades da natureza e faça falar o que não tem capacidade de fala – *prosopopeia*, um dos exercícios recomendados nos *Progymnasmata*, os quais, no século XVII, aparecem relidos, atualizados e incorporados em gêneros retóricos, teológicos, políticos e, claro, poéticos.

Com Petrarca e, posteriormente, com Camões, autoridades máximas para matérias de amor à época de Escobar, o retrato da mulher amada pratica-se à profusão na Península Ibérica. Tanto em *Cristaes da Alma* quanto em *Doze Novelas*, em prosa ou em verso, a mulher é descrita em seus cabelos, olhos, boca, pescoço e, quando muito, pés. A enumeração das partes do corpo feminino, por sua vez, abre caminho para metáforas já cristalizadas no Seiscentos, que fazem corresponder cabelos a fios de ouro, olhos a sóis, faces a rosas, dentes a pérolas e assim por diante. Por outro lado, o retrato também encontra diversificações em relação ao modelo petrarquista, quando a pele, os olhos e cabelos são negros ou quando outras partes do corpo são descritas.

Na passagem supracitada dos *Cristaes*, Aônio descreve, com evidência, um retrato metafórico da mulher pela qual chora saudades: mãos brancas como açucenas; faces ruborizadas como rosas; lábios avermelhados como cravos; dedos cândidos como jasmims. Simultaneamente, tem-se a moralização destas flores em suas mudanças de estado: da paz à guerra, com as folhas da açucena; da presença à ausência, com a rosa e o jasmim, cujas menções guardam sentidos bastante corpóreos e sensuais (veja-se o *vento lascivo a desfolhar as rosas*); da prosperidade ao desprezo, quando os junquinhos, de um dia para outro, encontram-se quebrados ao chão.

A efemeridade das flores, por fim, reúne *lições de cordura*, isto é, ensinamentos de prudência, virtude das boas escolhas. A reunião das particularidades de cada flor se dá quando todas, a uma só voz, *parecem* falar ao

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

amante Aônio – o verbo *parecer*, aqui, estabelece os limites da *prosopopeia*, mas, ao mesmo tempo, concede maior espelhamento entre o que o ethos vê e o que sente. “Parece que me estão dizendo” (Escobar, 1673, p. 175), imagina Aônio com sua fantasia, potência responsável por ultrapassar as leis da natureza e por encontrá-las, afinal, na sentença que ensina ao néscio amante (em oposição ao discreto, que age com *cordura*) uma das principais leis do mundo: a efemeridade dos bens. “Lede vós o que nós escrevemos” (Ibid., p. 175), exortam as flores em seus signos que inscrevem, na natureza, o proveito para quem souber lê-la.

No último dos assuntos de *Cristaes da Alma*, intitulado “Queixas sem agravo de hũa mudança sem culpa, queixase Aonio, quando se muda Cloris”, Aônio (talvez o mesmo dos *suspiros* anteriores, talvez outro) queixa-se da instabilidade da fortuna, agora em relação a Clóris, que passara a destinar sua atenção a Felizardo, nome de evidente homofonia a *felisardo* e de combinação entre *feliz* + *ardo*. A tópica do *locus amoenus*, também prevista nos *Progymnasmata*, ganha variedade de árvores, aves e flores, principais *símbolos* de moralidade amorosa:

Ves aquella Rola que se queixa lastimada, queixosa se lastima! Pois não he Aue que chora ausencias de meu amado esposo, he a alma de Aonio, que nesta solidaõ chora teu esquecimento. Vés aquelle Acipreste, simbolo he de tristeza; porque hauia de ser ouuinte de minhas magoas[.] Vés aquelle Pinheiro? Pois não está não para adorno deste vale, si para simbolo de minha morte. Vès aquelle Alemo? Pois temo que ame tua mudança. Aquellas canas folhosamente vnidas, tua inconstancia dizem. Vés aquella **erva Gigante** que busca os rayos do Sol para seguillos? Pois não he Clicie amante, senaõ Aonio fino que busca tuas luzes para idolatrallas. Vès aquella **Rosa** simbolo da graça? Pois diz que o ha de ser da desgraça, sentida de meus tormentos. Vès aquele **Iasmim**, bandeira de paz que o prado punha? Pois de medo de outro tal successo, olha como está amarello. Aquelles **Goivos** dizem meu sentimento; aquellas maravilhas meu sofrimento simbolizãõ, que tambem he maravilha. Aquella **giesta** na desesperaçãõ que significa, diz o importuno, o riguroso de minhas memorias. Aquelle **cravo** diz meu receo. Aquella **murta** significa meu cuidado. Aquella **cebola cesem** minhas saudades representa (Escobar, 1673, p. 258-259, grifos nossos).

Diferentemente do excerto anterior, neste não temos a prática do retrato, mas as aves, árvores e flores continuam como *símbolos* para o *ethos-amante*, sinalizando a mudança de seu estado amoroso, o que se observa no nível da elocução, em *conceitos vocais engenhosos*, para usarmos a terminologia de Francisco Leitão Ferreira (1718), em retomada a Gracián. Recorrentes nos escritos de Escobar – tributários, como dissemos, especialmente de Góngora, cujas *Soledades* são citadas diretamente nos *Cristaes* –, inversões e ambiguidades sintáticas, perífrases, quiasmos, equívocos, antíteses e oxímoros, poliptotos, arcaísmos e neologismos fazem com que *Cristaes da Alma* (e *Doze Novelas*) dialogue com vertentes cultistas ibero-americanas da época e com semântica específica de cortesia amorosa, repleta de *ufanias, bizarras, finezas, empenhos, desvelos, rendimentos, zelos* etc.

Na passagem acima, temos a repetição das mesmas palavras, com ligeiras modificações de classe gramatical (“se queixa lastimada, queixosa se lastima”) ou o acréscimo de prefixos que fazem a palavra opor-se a si própria (“graça”, “desgraça”). Há, ainda, palavras em emprego equivocado, como “maravilha” a indicar a formosura das flores e a imensidão do *sentimento* amoroso; ou, também, perífrases para o girassol, *erva gigante* em referência à metamorfose de Clície, e para a açucena, *cebola cesem*, “casta de cebola, que lança folhas, semelhantes às da açucena, mas mais grossas, & mais compridas” (Bluteau, 1728, vol. 2, p. 223). Interessa notar que, na edição de 1721 dos *Cristaes*, *cebola cesem* foi, de fato, substituída por *açucena*. Quanto ao ritmo da prosa de Escobar, ela se dá, no excerto, por uma série de repetições interrogativas, marcadas pelo verbo *ver*, na segunda pessoa do singular, e pelo dêitico *aquela(a)*, que mimetiza o percurso de Aônio pelo bosque, como se estivesse formulando o discurso à medida que percorre o espaço. Direcionando-se ao *tu*, a *persona* de Aônio presentifica a ausência de Clóris, tornando-a interlocutora direta, como em inúmeros momentos dos *Cristaes*, quando o diálogo com o gênero epistolar se evidencia.

Girassol, rosa, jasmim, goivo, giesta, cravo, *cebola cesem*: em meio à beleza
vária das flores, entre o variado canto das aves, Aônio só consegue enxergar e
ouvir o próprio lamento. Lamento alimentado pela saudade, agravado pela
memória das *idolatrias*, da *graça* e da *paz* que um dia houve entre ele e a
mulher amada e que se substituem, no presente da enunciação, pela *desgraça*,
pelo *sofrimento*, pela *desesperação* e pelo *receio*, provocados pela ausên-
cia de quem se ama. Cristalizadas, as saudades de Aônio unem-se sobretudo
nas flores, que sobressaem da tópica do *locus amoenus* para diversificarem,
em exercício retórico, a amplificação do sofrimento amoroso e a moraliza-
ção, talvez àqueles que na corte portuguesa seiscentista liam os *Cristaes*, so-
bre a incerteza das alegrias do amor.

As “Significações das Flores Moralizadas” (1736), de Maria do Céu

*As flores pela Aurora,
Que se primeiro as ri, depois as chora,
O homem pelos bens que não alcança,
Em azas verdes voa na esperança.*

Maria do Céu

“Significações das Flores Moralizadas”, da sóror Maria do Céu (1658-
1753), é uma coletânea de poemas que está incluída em *Enganos do Bos-
que, Dezenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sabe dezengada.
Com outras muitas obras varias, e admiráveis*, tipografado em 1736, pela
oficina de Manoel da Costa, impressor do Santo Ofício. *Enganos do Bosque*
possui duas peças de teatro – respectivamente, a peça que dá nome ao im-
presso e “Clavel, e Rosa, breve comédia alludida aos despozorios de Maria,
e Jozé” –, além de cinco conjuntos de poemas, divididos em “A esposa dos
Cantares”, alguns *villancicos* sobre a vida e morte de Cristo e, por último,
significações de flores, frutas e ervas moralizadas.

Os poemas e as peças pertencentes ao compêndio citado possuem, em comum, um teor alegórico e moral. Ao que tudo indica, ecoaram dentro e fora dos muros do Convento da Esperança, em Lisboa, onde sóror Maria do Céu viveu e atuou. Diogo Barbosa Machado, em sua *Bibliotheca Lusitana* (1752, p. 420), relata, de maneira elogiosa, os versos da freira, ao dizer que: “Na metrificacão portugueza, e Castelhana [Maria do Céu] brilhou com excesso o seu entusiasmo produzindo diversas Poezias a assumptos sagrados, em que se admiraõ venturosamente unidas suavidade de vozes, e delicadeza de pensamentos”.

Antes da publicação de *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sabe dezengada. Com outras muitas obras varias, e admiráveis*, Maria do Céu já era conhecida por obras publicadas sob o pseudônimo de Maria Clemência, religiosa do Convento da Ilha de S. Miguel, tais como *A Feniz Aparecida na Vida, Morte, Sepultura & Milagres da glorioza S. Catharina, Rainha de Alexandria, Virgem & Martyr, Com sua Novena e Peregrinação ao Sinay* (1715) e a *A Preciosa. Obras de Misericordia, Em Primorosos, e mysticos Dialogos expostas: Elogios de Santos, em Varios Cantos Poeticos, e Historicos* (1733). Em 1734, houve a primeira publicação da sóror como “Maria do Céu”, em seu codinome de “Religiosa, e duas vezes Abbadesa no religiosissimo Mosteiro da Esperança de Lisboa Occidental da Provincia de Portugal”, com o impresso *Aves Illustradas em Avisos para as Religiosas servirem os Officios dos seus Mosteiros*.

“Significações das Flores Moralizadas”, objeto deste estudo, tem como pressuposto o ensino de virtudes através das imagens de flores. Ao longo de 32 poemas, em que cada poema constitui uma flor, uma virtude é elogiada ou censurada, fazendo jus ao caráter retórico da poesia, em seu gênero encomiástico e em sua natureza elocutiva: “se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor. A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens” (Aristóteles, *Retórica*, IX,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

1366a). Nesse sentido, em “Significações das Flores Moralizadas”, o caráter elogioso da poesia encontra a composição de um cenário ameno e doce, que, de maneira aguda, aproxima conceitos distantes. Estamos no terreno da lírica, retoricamente vista como gênero mediano, *medium modus* segundo Quintiliano, isto é, como gênero florido devido à sua natureza metafórica. De acordo com o retor, a poesia pertenceria ao campo intermediário por não ser grave, como a epopeia, nem baixa, como a comédia e a sátira:

Esse tipo intermediário será mais frequente nas metáforas e mais adequado nas figuras, agradável nas digressões, condizente na composição e no ritmo das sentenças, no entanto mais ameno, como um rio bem claro, mas sombreado por duas margens verdejantes (Quintiliano, *Instituição Oratória*, XII, 10, 60).

Neste artigo, faremos uma breve análise do poema “Angelica Saudade”, de Maria do Céu, evidenciando o caráter elocutivo do discurso, seu léxico e suas amplificações alegóricas que germinam no gênero epidítico. Em primeiro lugar, notemos o título, “Angelica Saudade”, que relaciona a flor *polianthes tuberosa* com o sentimento da saudade:

Angelica Saudade.

Saudade na Angelica se encerra,
Saudade do Ceo, e nao da terra,
Que seu nome negára ,
Se Angelica da terra se lembrára;
Em tudo lembra ao Ceo sua doçura,
Em nome, em cor, fragancia formosura,
O’ suave memoria,
Saudade da gloria,
Adonde enternecida,
A vida morre por sahir da vida,
Mas trocarse podia com verdade,
Só pelo Ceo do Ceo a saudade.
(Céu, 1736, p. 212)

O poema acima é construído sob uma série de equívocos. Logo no primeiro verso, evidencia-se a similitude da flor com a saudade; no entanto, esta saudade é saudade do céu, visto que a palavra “angélica” dá nome à planta, mas a metáfora, em tropo contínuo de alegoria, também contempla o signi-

ficado “angelical”, definido por Bluteau como “cousa de Anjo” (1728, vol. 1, p. 373). Desta forma, os quatro primeiros versos trabalham a associação entre angélica e angelical, desvendando que a saudade da angélica é ocasionada pela lembrança das maravilhas celestes e que a natureza desta flor não é a da terra. Apesar de estar no plano terreno, a flor da angélica, portanto, pertence ao céu: “Saudade do Ceo, e nao da terra, / Que seu nome negára” (vv. 2-3).

A imagem da flor, com efeito, distancia-se da imagem de anjo; contudo, esses conceitos aproximam-se através da sonoridade das palavras e da associação argumentativa que o poema tece. Para as preceptivas poéticas e retóricas em que se inscrevem as letras de Maria do Céu, a associação de conceitos distantes, como tratamos no início deste artigo, define-se pela agudeza, isto é, pela “metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade” (Hansen, 2000, p. 317). Em “Angelica Saudade”, o “belo eficaz” é composto de duas imagens, isto é, a de flor e a de anjo.

A analogia não se encerra aqui: o poema segue amplificando-a ao longo dos versos, como em “Se Angelica da terra se lembrára; / Em tudo lembra ao Ceo sua doçura, / Em nome, em cor, fragancia formosura” (vv. 4-6). A noção de que a flor sente saudades do céu é transposta para a esfera dos sentidos corpóreos: de tão dedicada ao celestial, a flor alude o céu por meio de sua cor alva, de seu nome e de seu cheiro. Desta forma, quem a observa e quem sente sua fragrância também consegue ter lembrança do céu na terra. Há, nestes versos, um convite à visão e ao olfato, o que entrega ao leitor o deleite de imaginar a flor e de sentir seu aroma, para que possa, então, ter a experiência da imaginação proposta pelo poema. Nesse sentido, segue-se a definição da flor angélica, por Bluteau (1728, p. 373):

Angelica. Flor, que lança hum talo alto, do tamanho do dedo meminho, direito, redondo, & oco por dentro, cõ flores estreitas & compridas, que se esgalhaõ pelo pè do dito talo, cuja summidade

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

se coroa com humas flores brácas, como leite, que tem feição de canudo, & se abrem por cima, & ficaõ recortadas em seis partes, para exhalare[m] mais largamente suavissimas fragrancias.

Ao se abrirem, os botões da flor angélica apontam para o céu e refletem, através de sua beleza, sua cor e seu aroma, características celestiais que estão na memória da flor. Ainda que esteja com raízes fincadas na terra, a natureza da flor angélica é celestial e divina e, segundo o poema, quem a aprecia pode reconhecer sua santidade, visto que os homens também possuiriam, em chave católica, doutrinária e espiritual da época, memória do eterno e saudade do divino, pois feitos à imagem e semelhança de Cristo.

A descrição da flor confere certa ternura em prol do argumento principal do poema, desvendado pelo leitor a partir do momento em que interpreta as analogias e compreende as metáforas dispostas. Nos versos de “Angelica Saudade”, em suma, o argumento da natureza celestial humana é construído por uma sequência de metáforas agudas que aproximam flores e homens, ainda que, voltando a Baltasar Gracián, alguns *conceptos* não possuam semelhança evidente:

[De la Agudeza por semejança] En este modo de conceptear, carease el sujeto, no ya con sus adjacentes propios, sino con vn termino estraño, como imagen que le exprime su ser, ò le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demas adjuntos, no todos sino algunos, ò los más principales. [...] No tienen algunos por Agudeza la semejanza pura, sino por vna de flores Rhetoricas; pero no se puede negar, sino que es concepto, y sutileza de la inventiva (Gracián, 1648, p. 56-57).

Nos últimos versos de “Angélica Saudade”, as flores moralizam a fugacidade da vida e as saudades da glória, que só cessariam com a morte, pois a alma, ao se recolher para seu local de origem, trocava as saudades do céu pela eternidade: “Adonde enterneçada, / A vida morre por sahir da vida, / Mas trocarse podia com verdade, / Só pelo Ceo do Ceo a saudade.” (vv. 9-12). Como se sabe, a tópica da fugacidade do tempo, *vanitas*, foi bastante praticada pela poesia ibérica seiscentista e setecentista. As flores de Maria do

Céu, ao demonstrarem esse e outros conceitos espirituais, apreendem-nos em procedimento denominado, conforme termos utilizados por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007, p. 289), de “divinização poética do mundo material”, na medida em que representam “uma realidade mediada por meio de nomes de objetos e elementos da natureza, de apreensão sensível, como frutas, flores, doces, minerais, etc”.

Por fim, temos, com “Angelica Saudade”, um caso das moralizações em metáfora de flor praticadas por Maria do Céu. Ao aproximar a angélica à fragilidade da vida humana, a sóror promove o deleite (*delectare*) dos versos, misturando-o ao proveito (*prodesse*) da prudência, uma vez que, de tanto dedicar-se ao céu, angélica venceria a brevidade do tempo, exalando sua essência celestial para quem a admirasse.

Considerações finais

Baltasar Gracián, com o engenho e a agudeza de seu tratado, serviu-nos de ponto de partida para um caminho de flores várias e variadas em suas cores, formas, aromas e moralidades. Neste artigo, procuramos trazer à tona dois nomes portugueses a que a historiografia e a crítica literárias dedicaram pouca atenção: Antônio (Gerardo) de Escobar e Maria do Céu, cujos impressos, datados, respectivamente, de 1673 e 1736, aproximam-se devido à temática floril, na medida em que as flores não só ornamentam os bosques por onde passeia Aônio, em *Cristaes da Alma* (1673), como promovem espelhamentos entre o céu e a terra, em “Significações das Flores Moralizadas” (1736). Retiradas de seu *locus amoenus* retórico habitual, as flores de Gerardo de Escobar e de Maria do Céu, como vimos, autonomizam-se na prática da agudeza, possibilitando ao poeta exercitar seu engenho em enumerações, ambiguidades e equívocos. Se as flores diversificam-se nestes escritos, elas também unificam-se em moralidades que conduzem os diferentes sentidos

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

corpóreos a desenganos amorosos e espirituais – desenganos que ensinam, ao fim e ao cabo, que o tempo é vão. Menos o tempo das flores: nelas, o deleite da beleza permanece em cada rosa que nasce, dia após dia, em cada angélica que resplandece e em cada discurso que as eterniza.

Referências

ARISTÓTELES. *Retórica*. (Trad.) Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 vol.

CAMÕES, Luís de. *Rimas Varias*. Commentadas por Manuel de Faria y Sousa. Tomo I y II. Lisboa: En la Imprensa de Theotonio Damaso de Mello, Impressor de la Casa Real, 1685.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

COUTO, Anabela Galhardo. *Uma Arte de Amar*: ensaio para uma cartografia amorosa, *Cristais da Alma* de Gerardo Escobar. Lisboa: 101 Noites, 2006.

CURTIUS, Erns Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. (Trad.) Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EdUSP, 2013.

ESCOBAR, Gerardo de. *Cristaes da Alma, Frases do Coraçam, Rhetorica do Sentimento, Amantes Desalinhos*. Offerecido A Illustrissima Senhora, a Senhora D. Margarida Ivliana de Tavora. Lisboa: Officina de Ioam da Costa, 1673.

FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova Arte de Conceitos*. Lisboa Ocidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718.

GRACIÁN, Lorenzo [Baltasar]. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Huesca: por Juan Nogues, 1648.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Tomo III. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues, 1752.

MARIA DO CÉU, Sórora. (org.) P. Francisco da Costa. *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sabe dezenhada. Com outras muitas obras varias, e admiráveis*. Lisboa: Oficina de Manoel Fernandes da Costa, impressor do Santo Ofício, 1736.

MEYER, Michel. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. (Trad.) Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. XVII-LI.

MONTES, José Ares. *Góngora y la Poesía Portuguesa del Siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1956.

MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compendio Narrativo do Peregrino da America*. Lisboa Occidental: Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1728.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória Tomo III*. (Trad.) Bruno Basseto. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

Submissão: 12/04/2024

Aceite: 10/08/2024

Publicação: 12/06/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99599>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*