



## TRANSGRESSÃO E SEGREDO NUM POEMA DE FLORBELA ESPANCA

## TRANSGRESSION AND SECRET IN A POEM BY FLORBELA ESPANCA

José Leite Oliveira Junior  
UFC - Universidade Federal do Ceará<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo é uma análise semiótica do poema "Amar!", da escritora portuguesa Florbela Espanca. O texto aborda o problema da aparente contradição entre a forma tradicional do soneto e o conteúdo transgressor. Seguindo o percurso gerativo do sentido, com ênfase para o nível discursivo, conclui-se que o uso do soneto pode ser entendido como a modalidade veridictória do segredo ao sujeito cognitivo, já que o parecer da forma é negado e o ser transgressivo, tematizado pelo amor livre, é afirmado.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia portuguesa; erotismo; Florbela Espanca; veridicção; semiótica discursiva.

**ABSTRACT:** This article is a semiotic analysis of the poem "Amar!", by the Portuguese writer Florbela Espanca. This text approaches the problem of the apparent contradiction between the traditional sonnet form and the transgressive content. Following the generative process, with emphasis on the discursive level, it is concluded that the use of the sonnet can be understood as the veridictory modality of secret to the cognitive subject, because the appearing is negative and the transgressive being, thematized by free love, is asserted.

**KEYWORDS:** portuguese poetry; eroticism; Florbela Espanca; veridiction; discursive semiotics.

Neste trabalho, faço uma análise semiótica do poema "Amar", de Florbela Espanca (ESPANCA, 1931, p. 30). Com o recurso metalinguístico da semiótica greimasiana, pretendo verificar como se articula, na economia do texto, uma instigante contradição: o texto tem a forma clássica do soneto, mas seu conteúdo é nitidamente transgressor.

A título de advertência, adianto que os fatos biográficos, tão largamente relacionados com a produção literária da autora, não terão lugar nestas considerações, ou seja, a investigação ora proposta restringe-se ao microuniverso textualizado.

Num levantamento de produções acadêmicas, entre ensaios, artigos e dissertações produzidos nos últimos anos sobre a obra de Florbela Espanca, encontrei exemplos do reconhecido fascínio biográfico nesses estudos. Eis alguns exemplos, em número suficiente para ilustrar o caminho que não seguirei, não havendo aqui a menor intenção de sancionar os arrolados, que usaram o texto poético como pretexto para diversas abordagens.

<sup>1</sup> Possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1983), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1992) e doutorado pela Universidade Federal da Paraíba. É docente da Universidade Federal do Ceará. Áreas de atuação: Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Semiótica, Literatura e Pintura, Interlinguística, Tradução, Esperantologia e Pintura. Participa do Semioce, coordenando o subgrupo Literatura e Visualidade. Desde 2006 coordena o Curso de Esperanto da Universidade Federal do Ceará.

Staudt (2007), por exemplo, não nega o viés biográfico e aponta um dos fundadores do biografismo nos estudos da poetisa, nada menos do que o presencista José Régio, que entende o texto de Florbela como "expressão poética de um caso humano", valendo-se de uma imagem especular:

Cabe aqui elucidar que, ao referir os poemas de Florbela não falaremos do "eu lírico" que fala através dos seus versos mas, sim, seguiremos o estudo de José Régio, estudioso que afirma ser a obra de Florbela "a expressão poética de um caso humano", ou seja, tudo o que está dito em seus poemas são referências às suas próprias experiências verdadeiramente sentidas pela poeta durante sua vida; logo há uma ligação forte entre a vida e a obra da poeta como se tivéssemos um espelho da história de sua vida que se reflete em seus versos. (STAUDT, 2007, p. 3)

Sousa (2010), após citar um trecho de carta de Florbela Espanca a Guido Battelli, datada de 27 de julho de 1930, admite o valor da referência biográfica, mas parece comprometer-se a não seguir o biografismo:

Embora os poemas de Florbela Espanca possuam uma denotação profundamente confessional, o que pode ser verificado a partir da leitura de sua biografia, não analisaremos sua poesia partindo dessa perspectiva, procuraremos apenas apontar algumas características pertinentes à escrita intimista, dos quais foram selecionados apenas dois. (SOUSA, 2010, p. 2)

No entanto, o mesmo Sousa não deixa de resgatar o conceito de "narcisismo", extraído do mencionado biografismo de José Régio, cujo "eu" referido é claramente aquele embrenhado na contingência existencial, e não o "eu" da enunciação, embreado no discurso:

Dessa forma, tendo em vista que no soneto de 1919, o eu lírico encontra-se perdido, pressupõe-se que está sozinho, não tem com quem falar, e se está num estado de isolamento, coloca-se numa posição de superioridade. Nesse sentido, José Régio (1987) classifica a poesia de Florbela como narcisista, pois o eu lírico encontra-se consigo mesmo, em busca de si mesmo, porém perdido, não há o outro, apenas o eu. (p. 4)

Leite (2011), por sua vez, faz um rigoroso estudo sobre a saudade, aplicando-a como categoria analítica num estudo comparado entre a obra de Florbela Espanca e a de Osório Alves. Com base na análise comparativa, ele reúne os elementos necessários para a produção de um vídeo, proposto como tradução semiótica da saudade. Trata-se de uma significativa exploração do texto poético, suficientemente alentada para fundamentar o ensaio audiovisual proposto.

De forma inversa, ou seja, da biografia para a obra, Guedes (2002), na apresentação do conjunto da obra poética de Florbela Espanca, não nega o vínculo entre as duas instâncias – vida e obra, mostrando-se temeroso de que a primeira desqualifique a segunda:

E, se é certo que Florbela-artista é consequência da Florbela-mulher, as qualidades ou defeitos da segunda não podem ensombrar o brilho da

primeira como tentaram, durante muitos anos, os mediócrs que ansiavam, mas não podiam ser seus pares. (GUEDES, 2002, p. 27)

E não é de admirar que, para fora da investigação literária, a biobibliografia de Florbela Espanca inspire investigações de campos disciplinares mais diversificados, como a Psicologia. É o que ilustra a dissertação de Poton (2010), cujos capítulos são adornados como "charnecas", alusão ao *Charneca em flor*, livro de poemas da poetisa, cuja segunda edição me serviu de *corpus*. Vale lembrar que, na referida abordagem de natureza psicológica, não há aproveitamento intrínseco do texto de Florbela, mas somente a evocação do que a poetisa desperta no imaginário de seus leitores.

Feita a ressalva sobre o campo de análise que realmente interessa a esta exposição, proponho em três etapas o desenvolvimento do texto:

- (1) leitura, com a apresentação do soneto e sua paráfrase para fins analíticos;
- (2) análise, segundo as categorias do percurso gerativo do sentido, com ênfase no nível discursivo; e
- (3) discussão, com a avaliação do problema levantado sobre a relação entre a forma conservadora e o conteúdo transgressivo do soneto.

## Leitura

### AMAR!

Eu quero amar, amar perdidamente!  
Amar só por amar: aqui... além...  
Mais Este e Aquele, ou Outro e toda a gente...  
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente! ...  
Prender ou desprender? É mal? É bem?  
Quem disser que se pode amar alguém  
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma Primavera em cada vida:  
É preciso cantá-la assim florida,  
Pois se Deus nos deu voz, foi para cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada  
Que seja a minha noite uma alvorada,  
Que me saiba perder... pra me encontrar...

Como primeira etapa desta apreciação metalinguística, proponho a construção da seguinte paráfrase, com a condensação necessária às sucessivas textualizações, segundo os níveis do percurso gerativo do sentido:

No primeiro quarteto, uma voz poética manifesta o desejo de amar, e quer

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

fazê-lo plenamente, não importando compromissos, o lugar, os parceiros, deixando clara sua opção pelo amor livre, o que inclui deixar de amar segundo sua vontade.

No segundo quarteto, essa mesma voz recusa as hipóteses de apego à pessoa amada e nega a possibilidade de amor para a vida inteira.

No primeiro terceto, apresenta-se a efemeridade da vida, com sua única primavera, sendo necessário cantar essa estação com a voz dada por Deus para esse fim.

No segundo terceto, a voz poética reconhece que um dia chegará a morte, mas que esta, análoga à noite, deve fundir-se ao dia na alvorada. Assim, perdendo-se de tanto amor, haverá sentido para a efêmera existência.

## Análise

Reduzida a complexidade da manifestação do texto, a paráfrase feita já permite uma apreensão mais clara do recorte discursivo, confirmado pelo desenho da estrofação. Evidência disso é a distribuição do tema do amor (livre) nos quartetos e o da efemeridade da vida nos tercetos.

Dois isotopias temático-figurativas, repare-se, coincidem com o molde da estrofação, sendo uma social e outra existencial. A social figurativiza o comportamento que identifico como o amor livre, prática evidentemente transgressiva, oposta, por exemplo, às coerções do contrato matrimonial. Já a existencial figurativiza-se sobretudo num plano cognitivo, ou seja, na consciência da efemeridade da vida, saber necessário para justificar a pragmática erótica, para não dizer heróica (feminina).

O primeiro desses temas, que toca o contrato social, apoia-se numa estrutura actancial, cujo programa narrativo revela um sujeito de estado em conjunção com o objeto-valor, figurativizado no paradigma do amor livre. Já o segundo, de natureza existencial, ganha sentido como representação de uma estrutura actancial em que o sujeito de estado, encontrando-se em conjunção com o objeto-valor vida, é cognitivamente manipulado para assumir o programa disjuntivo da morte.

Abstraindo-se a superfície da manifestação (o poema considerado como texto), os temas e figuras de seu nível discursivo (simulacro da enunciação) e a estruturação actancial do nível narrativo, é possível chegar ao nível mais profundo de abstração. Trata-se das categorias vida/morte, para a representação do âmbito individual, e natureza/cultura, para a tradução das convenções sociais.

Considerando-se a categoria natureza/cultura, o esquema positivo /não-cultura implica natureza/ confere um valor eufórico para as representações da liberdade de escolha, abonada textualmente por "amar perdidamente", expressão intensificada pelo advérbio, ao qual se somam dêiticos adverbiais, como "aqui... além...", e pronominais, como "Este e Aquele, ou Outro", uns e outros semanticamente ligados ao aspecto frequentativo. Por sua vez, o esquema negativo /não-natureza implica cultura/ é disfórico para o termo /cultura/, no que ganham sentido manifestações argumentativas, como as provocações dubitativas em "Recordar? Esquecer? Indiferente!... / Prender ou desprender? É mal? É bem?" ou a simulação de desmascaramento em "Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!", concentrados no segundo quarteto, antitético, como se vê, em relação ao primeiro.

O esquema positivo /não-morte implica vida/ confere sentido às reiteraões de "amar", desde o próprio título, e a lexicalizaões como "Primavera" ou "florida". Já o esquema negativo /não-vida implica morte/ confere sentido a lexicalizaões como "pó, cinza e

nada" ou "noite", no terceto final.

O primeiro verso sugere o querer: "Eu quero amar, amar perdidamente!" Como modalidade endotática virtualizante, o querer "é a denominação de um dos predicados do enunciado modal que rege quer um enunciado de fazer, quer um enunciado de estado" (GREIMAS; COURTÉS, p. 406). Em outras palavras, opera-se a atualização das categorias vida/morte e natureza/cultura na dinâmica actancial, sabendo-se que os termos positivados no nível profundo passam a orientar os papéis narrativos.

Como modalização, o querer pressupõe uma manipulação e esta, por seu turno, a função de um destinador. No poema, o destinador e o manipulador estão implícitos, mas justamente essa implicitude os sugere como simulacro do sujeito da enunciação no que se poderia textualizar como uma "voz da consciência" do próprio destinatário-sujeito. Por outro lado, o percurso narrativo não se completa, visto que não está em questão propriamente o fazer (dimensão pragmática). Os dados textuais concentram-se na modalidade do querer sobre o enunciado de estado, o que sugere a conjunção do sujeito com o objeto-valor, reiteradamente representado pelo "amar", no plano da manifestação.

Esboça-se, em contrapartida, um antissujeito que negaria o termo /vida/, afirmando seu contrário /morte/, e que negaria o termo /natureza/, afirmando as coerções próprias da cultura. Sugere-se, assim, pelo menos como virtualidade, um conteúdo polêmico no fragmento narrativo estabelecido nos limites impostos pelo texto.

A condensação da estrutura narrativa em torno do predicado modal – o querer – explica-se pela dimensão cognitiva de sua construção, caracterizada pela "atrofia do 'o que acontece' do componente pragmático" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 66). É o que se pode comprovar na apreciação do nível discursivo da geração dos sentidos. Nesse nível, constrói-se toda uma estratégia persuasiva, quando o ser se superpõe funcionalmente ao fazer.

Visto como discurso, o poema representa um fazer persuasivo de um sujeito cognitivo. Para tanto, a voz discursiva recorre, em termos de semântica discursiva, ao tema do amor, que atualiza o termo profundo /vida/, e ao tema da liberdade afetiva, que atualiza o termo profundo /natureza/. O poema simula a enunciação na forma de uma debreagem enunciativa, o que se comprova no nível da manifestação pelo emprego da primeira pessoa, desde o primeiro verso, iniciado por "Eu quero amar".

Como o enunciatário não é totalmente explicitado, o discurso ganha a aparência de monólogo interior. No entanto, marcas textuais dubitativas como "Recordar? Esquecer? Indiferente! ... / Prender ou desprender? É mal? É bem?" trazem para o diálogo vozes polêmicas. Se são polêmicas, sugerem a virtualidade de um antissujeito, cujo papel visa negar os termos /natureza/ e /vida/, atualizados pelo querer, no plano narrativo, para afirmar os termos /cultura/ e /morte/.

O soneto revela uma tendência temática nos quartetos e figurativa nos tercetos. O discurso desenvolve-se, assim, do mais abstrato (tese e antítese) para o mais concreto (demonstração e conclusão).

No quarteto inicial, é proposta a tese, quando é explicitado o querer-fazer e afirmado um estado conjuntivo com o objeto-valor representado pelo amor. Nesse quarteto, no tocante ao tema do amor e sua figurativização, manifestada pelo infinitivo "amar", é notória a multiplicidade de situações virtualizadas pelo sujeito da enunciação, segundo o esquema |sujeito: eu| |fazer virtualizado transitivo: amar| |objeto: Este / Aquele / Outro / toda a gente/ ninguém| |circunstância: perdidamente / só por amar / aqui / além|.

Note-se a tematização do gênero em |Este / Aquele / Outro|, o que sugere um sujeito feminino único |eu| ante o objeto masculino múltiplo, paradigmaticamente disposto em tripla amostragem pronominal, sendo a primeira indicativa de proximidade (Este), a segunda

de distância (Aquele) e a terceira de alternância (Outro). O emprego dessas formas pronominais, que aliás aparecem no texto com iniciais maiúsculas, no lugar de antropônimos ratifica a predominância do plano temático sobre o figurativo, acentuando o caráter paradigmático da marcação desses atores associados à masculinidade. Note-se, ainda, que a dimensão pragmática funciona não como modalidades realizantes, mas como "pretexto para atividades cognitivas" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 65), já que vigora o valor modal do querer.

No segundo quarteto, contrapõe-se a antítese, na forma de interrogações, sendo a contra-argumentação disjuntiva ("Recordar? Esquecer?" / "Prender ou desprender? ") e polêmica ("É mal? É bem?" / "Quem disser") prontamente refutada pelo sujeito cognitivo, seja pelo desdém de um "Indiferente!", seja pelo desmascaramento de "é porque mente!". Nesse quarteto, em que aparece a contra-argumentação, as reiteraões disfóricas mostram-se antípodas da isotopia temática proposta como tese. Na perspectiva do antissujeito, os contrapontos do conjunto virtualizado do fazer pressupõem uma disjunção do objeto-valor representado pelo amor, o que se confirma em /Recordar / Esquecer / Prender ou desprender/.

Ainda no segundo quarteto, esboça-se uma experiência veridictória, manifestada pelas interrogativas "É bem? É mal?". O sujeito cognitivo põe em dúvida a competência do antissujeito (ou interlocutor implícito), ou seja, desautoriza seu fazer cognitivo. A desautorização da competência do oponente configura-se como um desmascaramento, visto que a negação do ser e a afirmação do parecer revelam a mentira, fato confirmado no nível da manifestação: "Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!" Ora, como a revelação da mentira denuncia a hipocrisia de uma vida de aparências, sob a figurativização de um "até que a morte os separe", não resta dúvida de que o sujeito que simula a enunciação assume-se como transgressor.

Se nos quartetos predomina a multiplicidade de representações paradigmáticas virtualizantes da conjunção com o objeto-valor transgressivo do amor livre, segundo a categoria natureza/cultura, nos tercetos tem lugar a intensidade com que se representa a conjunção erótica do sujeito com o objeto-valor vida. Para fazer-criar seu projeto transgressor, sabendo-se que se trata de "obra do enunciador encarregado do fazer persuasivo" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 107), o sujeito instalado pelo enunciador propõe uma demonstração mais palpável em favor de sua tese do amor livre.

É o que se desenvolve no primeiro terceto, com a figurativização da primavera, cuja isotopia reforça a tese do amor livre e natural. Para além da sazonalidade, "Primavera" figurativiza o tema da efemeridade existencial, visto que "Há [só] uma Primavera em cada vida", devendo ser desfrutada "assim [=enquanto está] florida". O louvor de seu desfrute passional, em "É preciso cantá-la", conecta outra isotopia, ou seja, o tema do dom, figurativizado na imagem de Deus, de modo a sacralizar essa etapa argumentativa. Como correm paralelos e euforizados os termos /vida/ e /natureza/, não há como não identificar, sob a figurativização de uma vida intensamente vivida, a recuperação do tema do amor livre, já extensa e reiteradamente virtualizado nos quartetos, mas agora condensado no paradigma metafórico da primavera.

O terceto final é prospectivo, com sugere a entrada "E se um dia", sendo organizado pelo tema disjuntivo da morte, figurativizado na gradação bíblica "pó, cinza e nada" (Gênesis 3:19), que enriquece a isotopia figurativa do sagrado, manifestada pelas ocorrências anteriores de "cantar [louvar]", "Deus" e "deu" [o dom]. Outra figurativização da morte vem no cronônimo alegorizante de "a minha noite". Ressalte-se que o estado vindouro vem lexicalizado por formas do verbo ser, ou seja, "hei-de ser" (certeza), e "seja" (probabilidade), manifestações de ordem epistêmica, características da dimensão cognitiva do



discurso, particularmente na axiologia do fazer persuasivo/interpretativo.

Seguindo a tradição do soneto, constituindo, pois, marca da competência enunciativa, impõe-se o recurso estilístico terminativo da chave ou fecho de ouro, ou seja, o oferecimento de uma solução surpreendente como arremate do discurso. Neste caso, ao recurso da gradação, no verso inicial da estrofe, acrescentam-se dois paradoxos, manifestados pelos pares "noite"/"madrugada" e "perder"/"encontrar". Trata-se de variação figurativa para o mesmo tema, que se poderia textualizar como uma vida vivida em plenitude erótica, vale relembrar, de conotação transgressiva. No primeiro caso, é paradoxal a superposição da noite (/morte/) ao dia (/vida/). Em outras palavras, faz-se uma operação de aspectualização temporal, de modo a negar o caráter terminativo da [noite/morte], emprestando-lhe semas contextuais durativos com a evocação da "madrugada". A aurora seria a um tempo noite e dia, ou seja, termo complexo e figurativização da dicotomia vida/morte. No segundo caso, inscrita no último verso do soneto, a ocorrência de "perder-se" recupera a lexia de "amar perdidamente", que aparece no primeiro verso, valendo ressaltar seu viés transgressivo, no que pode provocar a sanção moral sobre o ser e o fazer livres. Enfim, superpõe-se paradoxalmente a intensidade erótica da conjunção com a vida por sobre a conjunção com a morte. Erotizada a morte, esta se ressignifica como objeto-valor do querer-fazer do sujeito, cuja competência de livre disposição sobre o amor já foi suficientemente argumentada no âmbito discursivo.

## Discussão

Não restando dúvida sobre o viés transgressivo de "Amar!", como entender, sem sair do microuniverso do texto, o uso da forma clássica do soneto como suporte para tal propósito enunciativo?

Cabe, no entanto, uma ressalva. Evidentemente, a autora não foi pioneira no uso do soneto para conteúdos transgressivos. Bem antes dela, sobejas foram as experiências satíricas com o soneto, como nos exemplos antológicos de Gregório de Matos ou de Bocage. Mais próximo cronologicamente de Florbela, mesmo o meditativo Antero de Quental usou o soneto como suporte para o engajamento político de seu tempo. No entanto, as coerções da ordem do gênero – e aqui se considera o par masculino/feminino – conferem à poetisa portuguesa um modo muito particular de flexionar essa forma poética clássica segundo um programa passional até então interdito para a mulher.

Tomando o discurso como simulacro da enunciação, entendo que as escolhas de conteúdo e de forma fazem parte da competência enunciativa de um sujeito que assume a construção do microuniverso manifestado no texto. Assim entendido, o que poderia ser tomado como incongruência entre a expressão e o conteúdo configura-se como uma estratégia de disfarce.

A forma clássica do soneto, considerada semioticamente como uma tipologia, "coloca-se no nível das culturas" e situa-se no "nível dos discursos e dos gêneros" [textuais] (GREIMAS; COURTÉS, p. 506). Em se tratando de forma particular de manifestação do discurso culturalmente prestigiada, a opção pelo soneto pode ser entendida como prova qualificante do sujeito da enunciação ante o destinador incumbido de uma sanção segundo os padrões da tradição poética ocidental, o que, aliás, não deixa de comportar semas culturais preconcebidos (intelectualidade associada à masculinidade, por exemplo).

O enunciador apresenta provas de sua competência modal cognitiva, aqui fundamentada num saber-fazer com maestria o soneto, cujo único desvio foi um sutil efeito de distribuição do esquema rimático, visto que o primeiro quarteto tem rimas cruzadas e o

segundo quarteto tem rimas interpoladas. Para não dizer que se trata de um desvio fortuito, verifiquei no *Charneca em flor* que, dos noventa e quatro sonetos, a variação entre cruzadas e interpoladas nos quartetos, fora o soneto em análise, ocorre em mais quatorze títulos, a saber: “Realidade” (p. 10), “Conto de Fadas” (p. 11), “Se tu viesses ver-me” (p. 16), “O meu condão” (p. 18), “As minhas mãos” (p. 19), “A nossa casa” (p. 22), “Volúpia” (p. 36), “Não ser” (p. 41), “Quem sabe?...” (p. 45), “Sou eu!” (p. 47), “IV” (p. 58), “Évora” (p. 67), “Chopin” (p. 79) e “Silêncio!...” (p. 83).

A escolha do soneto é, segundo posso deduzir, da ordem do parecer, negado pela transgressividade do conteúdo colocado em discurso. Considerando-se que "o esquema parecer/não-parecer é chamado de manifestação" e "o do ser/não-ser, de imanência" (GREIMAS; COURTÉS, p. 532-3), tem-se em "Amar!", em que pese a manifestação classicizante expressa pelo soneto, uma imanência transgressora. Como as evidências inseridas no discurso negam o parecer e afirmam o ser transgressivo, configura-se o segredo, "termo complementar que subsume os termos ser e não-parecer" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 428).

Sob esse segredo, quero crer, resguarda-se a enunciação feminina em sua tática transgressora. Para Fiorin, em sua leitura semiótica da ideologia, "o nível da aparência é a inversão do nível da essência" (1998, p. 28). Se, por um lado, o enunciador do poema em análise usa o parecer da fôrma poética para instalar no discurso a essência como verdade, por outro lado e mais profundamente, o mesmo enunciador recusa a aparência que oprime o erotismo ou, de forma particular, que define os valores do papel erótico reservado à mulher segundo as regras do contrato tradicional.

Importa esclarecer que dois pareceres entrecruzam-se no jogo instaurado como programa cognitivo proposto pela enunciação. Há o parecer formal manifestado pelo soneto, que funciona como campo de disfarce e competência para a afirmação de uma verdade erótica; e há outro parecer, qual seja, o da institucionalidade das relações afetivas hipócritas, aquelas que parecem amorosas, mas não o são efetivamente. O mesmo enunciador que veste o disfarce formal do soneto é o que desmascara o "até que a morte os separe", geralmente colocado como mote ao parecer de relações afetivas falidas.

Inúmeros textos veiculam o discurso persuasivo que denuncia a coerção sexual. Alguns deles encontram na hipocrisia da institucionalização sexual um dos sintomas ideológicos da sociedade burguesa. No tópico "Proletários e Comunistas", do **Manifesto do Partido Comunista**, por exemplo, aparece claramente a denúncia do parecer de instituições como a família, o casamento e o controle da sexualidade; em contrapartida, o enunciador, como ator do fazer cognitivo, faz a didática defesa (o fazer-saber) da liberação sexual como negação do parecer da sexualidade hipócrita burguesa e afirmação do ser, na forma de uma sexualidade assumida pelo indivíduo (poder-fazer), sem as coerções institucionais (MARX; ENGELS, 1990, p. 50-1). Sabendo-se que "A inversão da realidade é ideologia" (FIORIN, 1998, p. 29), mas que "Há visões de mundo presas às formas fenomênicas da realidade e outras que a ultrapassam, indo até a essência" (p. 29), o poema de Florbela Espanca expressa não só uma recusa da inversão da realidade, mas ainda radicaliza a essencialidade desta, para além das formas tidas como verdadeiras e imutáveis.

Em "Amar!", o ser se sobrepõe ao parecer, e o que se subverte, sob o disfarce do soneto, é a ditadura ideológica da aparência. Dito de outro modo, trata-se de forma poética assumida como deontologia para uma reforma ética. O amor e a vida são valores ali representados em sua essencialidade e em sua potencialidade, no que arrisco textualizar como razão erótica. Não havendo salvação do ser fora dessa verdade – termo complexo para ser/parecer –, deixo o poema condensado na divisa: Erotismo ou morte!



## REFERÊNCIAS

- BIBLIO. Esperanto. 2006. **Biblio**. La Malnova Testamento (trad. L. Zamenhof) kun La Duakanonaj Libroj (trad. G. Berveling); Nova Testamento (trad. J.C.Rust; B.J.Beveridge; C.G.Wilkinson). Praha: Kava-Pech, 2006.
- ESPANCA, F. **Charneca em flor**. 2.ed. Coimbra: Gonçalves, 1931.
- GUEDES, R. Pequena biografia, In: ESPANCA, F. **Poesia completa**. 3.ed. Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. 6.ed. São Paulo, Ática, 1998.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto: 2008.
- LEITE, M. S. **A consciência saudosa e o despertar de sua evocação**. 2011. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro, 2011.
- MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto de la komunista partio**. Moskvo: Eldonejo Progreso, 1990.
- POTON, W. L. **Devir-flor** : a mulher buscando superar a depressão. 2010. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva ) – Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.
- SOUSA, M. J. F. de. Traços da escrita intimista na poesia de florbela espanca. **Desassossego**, São Paulo, v.3, p. 1-8, jun. 2010.
- STAUDT, S. K. O Don Juan em Florbela Espanca. **Nau Literária**, Porto Alegre, v.3, n.2, p.1-7, jul/dez 2007.

Recebido em: 28.12.12  
Aprovado em: 18.06.13