

ESCREVER COM SANGUE

Pára, sangue de correr,  
de ressaltar aos borbotões,  
de me inundar como torrente,  
de me brotar sobre o flanco.

(...)

Sangue, sangue, se o desejo  
te faz correr com tal força,  
circula dentro da carne,  
abraça-te aos ossos vivos.  
Belo, belo que é correr  
na obscura pele compacta,  
sussurrando nas artérias,  
murmurando contra os ossos.

Pára, sangue, de correr  
sobre a fria terra morta.

(...)

Desce fundo ao coração,  
bate surdo nos pulmões,  
desce, desce fundamente  
aos órgãos vivos do corpo.  
Não és rio que se escoe,  
nem calmo lago parado,  
nem fonte que brote assim,  
nem barca velha com rombos.

(Helder, 1996a: 203)

Estes versos, que pertencem a uma “Oração mágica finlandesa para estancar o sangue das feridas”, “passada para o português” por Herberto Helder, permitem-nos reconhecer duas grandes linhas com as quais se poderia desenhar uma topografia do sangue. Desenvolvendo dois campos de sentido de sinal oposto, este poema, por um lado, apresenta-nos o sangue no interior do corpo, “sussurrando nas artérias”, “murmurando contra os ossos”, quase imperceptível; por outro lado, esconjura o sangue visível, aquele que jorra das feridas e corre “sobre a fria terra morta”, imagem que significativamente permite dissociar daquele que sangra a ideia de morte, embora seja precisamente a proximidade da morte o que se pretende exorcizar. Só quando invisível, o sangue é conotado com a

vida, e, por isso, esta oração mágica destina-se a fazê-lo “descer fundamente/ aos órgãos vivos do corpo”, incitando-o a “correr/ na obscura pele compacta”, a abraçar-se “aos ossos vivos”.

Destinada a afastar a morte, toda esta oração finlandesa constitui uma exortação à interioridade e à invisibilidade do sangue, o que parece sugerir que, se não gostamos de falar de sangue, talvez seja porque falar implica forçosamente dar-lhe algum tipo de exterioridade e, por consequência, uma visibilidade que logo associamos a um universo disfórico. Para concretizar um pouco mais o que pretendo dizer, poderia lembrar, por exemplo, a imagética sangrenta usada por alguns poetas neo-realistas, na qual a ideia de sacrifício, até da própria vida, surge muitas vezes associada a imagens em que o sangue derramado, em sentido literal, se transforma rapidamente num símbolo: “O meu sangue será minha bandeira/ e meus ossos o cimento duma outra humanidade”, escreve Joaquim Namorado num poema de *Aviso à Navegação* (in Torres, 1989: 189). E Antero de Quental falara já também, de modo semelhante, na terra fecundada pelo “sangue dos heróis”, num texto de *Odes Modernas*.

Independentemente do efeito perlocutivo que estes textos pretendem exercer ou poderão ter exercido, este tipo de ocorrências do sangue na poesia são certamente as mais óbvias e, provavelmente, também as menos interessantes do ponto de vista poético, até porque coincidem com uma visão sacrificial que se exprime através de uma imagética facilmente reconhecível para o leitor. Mas o que gostaria de sublinhar aqui é o modo como partem do sangue visível para construir um efeito metafórico.

Outra coisa acontece já num poema como “Canto do ecocardiograma”, de Fia-ma Hasse Pais Brandão (Brandão, 1995: 25). Ao contrário do que se passa nos exemplos que acabei de referir, o que se exterioriza neste poema não é o sangue, mas sim a própria interioridade do sangue, o que é muito diferente:

(...)

O aparelho soa e avassala  
os meus dois ouvidos com o fragor  
deste meu coração que soa a onda  
ou a regato forte que embate  
em pedras certas. (...)

O diálogo estabelecido entre o sangue e a água advém precisamente do facto de a presença do sangue se manifestar apenas como um som e como um ritmo que

partilha “o Ritmo que nos rege”. Apesar de se poder ouvir “correr e pulsar fora de mim” (*Idem*: 26), o sangue mantém-se como um fluxo interior, e essa é uma condição essencial para a sugestão de harmonia conseguida no poema.

Há muitas formas de falar do sangue em sentido literal, embora a dicotomia interior/exterior determine dois campos de sentido fundamentais. Mas também há outro sangue totalmente desprovido de corpóridade do qual é possível falar. Esse sangue, apesar de supor o corpo, inscreve-se no domínio da metáfora, pelo que o seu lugar não é topologicamente determinável nem está sujeito a uma fronteira entre interioridade e exterioridade. Trata-se de outro sangue, muito mais pobre em hemoglobina, embora muito denso de sentidos, relativamente ao qual o sangue em sentido literal funciona apenas como um significante. Socorrendo-me de uma expressão de Luís Miguel Nava, diria que, em certas acepções pelo menos, esse “sangue é quase espírito” (Nava, 1987: 77).

Mesmo correndo o risco de parecer um pouco mórbida, lembraria que a primeira relação da escrita com o sangue, aquela que, não sendo talvez a mais óbvia é certamente a mais elementar, passa pelo facto de ser possível usá-lo para escrever. Mas, mesmo aí, o sangue, em sentido literal, pode assumir rapidamente um valor metafórico. É neste entendimento que, recuando até ao século XVIII, encontramos uma freira carmelita descalça a escrever com o seu próprio sangue, uma “Carta de escravidão” dirigida a Jesus, Maria e José. Mariana Josefa de Jesus, a freira em questão, pretende assumir um compromisso espiritual, pelo que o sangue que usa para escrever não pode ser entendido apenas como uma sinédoque do corpo que escreve: “E para mais me obrigar, e vos agradecer a vós fiz esta escritura com o meu sangue; e quizera que este saíra do coração a impulsos de amor” (*in* Anónimo, 1783: 222-3); “Sirva de testemunha este sangue, esta escritura”, explica Madre Mariana Josefa de Jesus na sua carta de escravidão, mostrando até que ponto o sangue literal é aqui o significante de outro sangue, esse absolutamente incorpóreo. Neste caso, escrever com o sangue constitui uma forma radical de dizer que se escreve também com todo o empenhamento da alma.

Quando Saúl Dias afirma, num poema, que “é só com sangue que se escrevem versos” (Dias, 2001: 103), está a transferir para um plano metafórico um entendimento semelhante, uma vez que a imagem daquele que escreve com o seu sangue é agora usada para sugerir o empenhamento absoluto (e no caso também o sofrimento) do poeta na escrita, sugerindo uma relação indissolúvel entre escrever e sentir.

Julgo que o sangue só aparece recorrentemente na poesia quando associado a poéticas de intensificação, precisamente porque falar de sangue implica sempre dar visibilidade ao que deve permanecer por detrás da “obscura pele compacta”. Normalmente o sangue tem, na poesia, uma presença esquiiva e, quando assim não é, inscreve-se na configuração de uma experiência de limites. Não é por acaso que, na “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, o sangue irrompe numa catadupa vertiginosa de imagens no momento em que o poema está prestes a atingir o absoluto exacerbamento da capacidade de sentir, isto é, de “desfiar” sensações abstractas, unindo numa tensão violentíssima interioridade e exterioridade. Para José Gil, que estudou esta ode minuciosamente, nesse momento “não há (...) mais do que um só espaço, uma superfície única, um corpo exposto, intensivo; tudo está no exterior, porque o exterior resulta da reversão do meu interior para fora.” (Gil, s.d.:70). Quer isto dizer que, no poema, o corpo se torna simultaneamente sujeito e objecto de uma intensidade na qual converge todo o tipo de sensações, pelo que não é possível dizer qual é o lugar do sangue: “Parte-se-me o mundo em vermelho!/ Estoiram-me com o som de amarras as veias!”, escreve Álvaro de Campos tornando impossível a dissociação entre interioridade e exterioridade (Pessoa, 1990: 92). O que se segue é uma enumeração de crimes e massacres, no entanto, versos como este – “A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!” (*Idem*: 95) – são a concreção imagética de uma desagregação da subjectividade que tem lugar na consciência, embora não possa ser dita sem recurso à concreção que esta e outras imagens permitem.

Gostaria de desenvolver um pouco esta questão a partir da obra poética de Luís Miguel Nava, uma obra sem dúvida obsessiva, até do ponto de vista do vocabulário recorrente que utiliza, na qual o sangue tem uma presença fortíssima. O modo como aí se fala, vê e escreve com sangue ajuda-nos a compreender até que ponto a palavra *sangue* pode tornar-se, de facto, um “significante flutuante”, capaz de atrair uma multiplicidade de sentidos.

Qualquer leitor de Luís Miguel Nava compreenderá rapidamente que o vocabulário do poeta, sobretudo aquele que ele privilegia, não pode ser tomado à letra. Intensamente imagética e metafórica, por vezes até alegórica, a poesia de Nava ronda insistentemente um excesso de sentido que as próprias palavras usadas para o designar parecem reconhecer como inacessível. É como se o poema se escrevesse sempre no fio do horizonte, ou fosse o próprio fio do horizonte. Luís Miguel Nava disse-o melhor que ninguém ao considerar a escrita como “aquela coisa no interior da qual se gera aquilo que não cabe

em qualquer dos conceitos que, no intuito da capturar, possamos, sucessivamente, e ainda que de forma cada vez mais abrangente, ir inventando" (Nava, 1997:12).

Falar da escrita deste modo, designando-a como "*aquela coisa*", para situar no seu interior algo tão vago como "*aquilo que...*" equivale a falar da escrita como uma espécie de "rede móvel de metáforas" cujo sentido, sempre relativo, se afigura como única condição de aproximação do que antecipadamente se sabe em perpétuo diferimento. É neste contexto que se pode compreender algumas obsessões vocabulares da poesia de Luís Miguel Nava, entre as quais destacaria lexemas como *carne, vísceras, coração, mar*, e, evidentemente, a palavra *sangue*, que, aliás, é objecto de um destaque particular neste poema:

*Poema Inicial*

*Poder-me-ão entender todos aqueles  
de quem o coração for a roldana  
do poço que lhes desce na memória.*

*Se alguma coisa vi foi com o sangue.  
De alguém a quem o sangue serviu de olhos poderá  
falar quem o fizer de mim.*

(Nava, 1987: 79)

O que significa, neste contexto, ver "com o sangue"? Antes de tudo, que a oposição interioridade/exterioridade de que tenho vindo a falar se torna uma vez mais inoperante e que, conseqüentemente, não é possível estabelecer com nitidez uma fronteira que nos permita dizer se os usos da palavra "sangue" se ligam a uma ideia de plenitude e intensidade ou a uma ideia de perigo, o que, aliás, mantém estes dois campos em presença. "Ignoro de que peça é todo este meu corpo a encenação perversa, onde se vê o sangue rebentar contra os rochedos", escreve Luís Miguel Nava (1987: 84). E vale a pena reflectir sobre a relação de homologia entre o sangue e o mar estabelecida nesta imagem. Qualquer um destes termos, que são permutáveis entre si, é usado no contexto de uma progressiva aproximação à desmesura, a um excesso de sentido que o poema procura capturar numa espécie de movimento concêntrico que a sintaxe extremamente tensa e complexa de Nava tenta circunscrever em

aproximações sucessivas. Mas o sentido é, aqui, um conceito extremamente abrangente que se alarga a “tudo o que nós percebemos, quer por via intelectual, quer através da pele ou através do coração” (*Idem*, 1982: 27). Ver “com o sangue”, significa, então, neste contexto, procurar apreender um sentido simultaneamente corporal, afectivo e intelectual que torna todas estas dimensões infixas e comunicantes. Ora a palavra “sangue” tem tradição em qualquer um destes campos, não só na poesia como ao nível do seu uso comum, e esse facto confere-lhe uma polivalência semântica que Luís Miguel Nava explora cuidadosamente.

Abreviando muito uma questão que tem inúmeras implicações, gostaria de dizer que Nava desenvolveu, na sua breve e intensíssima obra, uma poética do sublime. Não só no sentido kantiano de colocar a imaginação no limite do que ela pode apresentar, forçando-a a dizer ao menos que não pode apresentar, o que obriga a uma espécie de “apresentação negativa”,<sup>1</sup> mas também no sentido burkiano de desenvolver uma espécie de poética do “assombro”, ou do “horror delicioso” (Burke, 1997:101), que supõe da parte do sujeito uma tensão absoluta, na qual é, efectivamente, difícil distinguir o que é corporal, afectivo e intelectual. “Sangue” é, por conseguinte, um dos nomes que Nava utiliza para designar esta tensão dos sentidos e do sentido, precisamente porque a palavra traz consigo inúmeras sugestões: no contexto da sua poesia, o sangue dilui dicotomias como interior/exterior, corpo/espírito e, por isso mesmo, ao ocorrer em sentido literal, funciona como um signo que pode aludir a toda uma rede de sentidos infixos.

Do ponto de vista retórico, este tipo de poética e este tipo de uso da palavra “sangue” poderiam, então, dizer-se construídos sobre um princípio de inadequação ou de impertinência semântica, isto é, de acordo com uma figura a que a retórica dá o nome de catacrese, pela qual se procuraria captar um excesso de sentido que inevitavelmente resiste à apresentação. Se virmos os contextos em que Luís Miguel Nava utiliza a palavra “sangue”, poderemos reconhecer que o significado literal da palavra é de certo modo esvaziado para dar lugar a um sentido que não parece directamente captável nem localizável:

*Inquinam-se as imagens, a pequena rotação do outono, o dia decompõe-se, o sangue explode contra a claridade.*

(Nava, 1987: 20)

<sup>1</sup> Acerca deste conceito kantiano, cf. Lyotard (1991: 85-88).

*As paisagens os miúdos reúnem-nas à mão, a miniatura dela é o seu rosto. (...)// Um deles, força macia, ensanguentado e verde inquina-se na luz, uma fralda de incêncio há-de escorrer-lhe pelos lábios.*

(Nava, 1987: 21)

*Não consta que o sangue o perseguisse senão muito raramente e mesmo assim não para além da beira mar.*

(Nava, 1987: 32)

*O céu desembaraça-se do sangue, espalha-nos agora a solidão ervas nos rostos.*

(Nava, 1987: 59)

O que pretendo dizer é que o sangue funciona nestes versos como um nome aproximado para uma intensidade que não tem nome, pelo que, tal como o mar, ele funciona como “uma representação muito aumentada, qualquer coisa como uma metáfora ou uma lente” (Nava, 1987: 70). Mas, tal como acontecia no texto literalmente escrito com sangue pela freira carmelita de que falei anteriormente, o sentido literal dilui-se e tende a transformar-se em puro sintoma de uma intensidade sem medida. É por esse motivo que Nava pode dizer que “o sangue é quase espírito”.

Se nos voltarmos agora para outra poesia onde o sangue tem também uma presença incontornável, a de Herberto Helder, veremos que, também aí, ele não é passível de ser enquadrado numa topologia que se subordine ao binómio interior/exterior. Embora o corpo tenha, em Herberto Helder, uma importância inquestionável, não poderemos esquecer que se constitui como o lugar de uma profundíssima cumplicidade ontológica: numa outra escala, o corpo, tal como o texto, é um duplo do universo, uma espécie de segmento fractal onde o universo se dá a ver. Esta perspectiva supõe uma visão esotérica do corpo na qual “(...) o corpo é interno e eterno/ do seu corpo” (Helder: 1996b: 91). Percorrido por energias análogas às do cosmos, o corpo é uma anatomia subtil que se liga ao macrocosmos (cf. Gil, 1997: 92) e, conseqüentemente, o sangue surge em sintonia com os fluxos do universo. Neste contexto, opor interioridade a exterioridade também não faria qualquer sentido: o sangue tanto pode ser o “que a ligava dentro de estrela a estrela/ por grandes fibras/ vibrantes” (Helder 1996c: 368), como pode surgir numa imagem deste tipo: “O sangue do mundo corre/ e brilha” (Helder 1996d: 30). A polivalência semântica do termo é explorada por

Herberto Helder em toda a sua amplitude, porém a presença do sangue é, acima de tudo, um sintoma da “velocidade intensiva” procurada nesta poesia:

Canta – dizem em mim – até ficares  
como um dia órfão contornado  
por todos os estremecimentos.  
E eu cantarei transformando-me em campo  
de cinza transtornada.  
Em dedicatória sangrenta.

(Helder, 1996: 121)

Como diz um verso de Ana Akhmatova “só o sangue cheira a sangue”. No entanto, é de supor que é precisamente essa especificidade irredutível o que justifica a polivalência semântica que caracteriza a sua presença na poesia. Tudo o que ao sangue diz respeito – nomes como *veia*, *artéria*, *ferida*, *hemorragia*, verbos como *correr*, *coagular*, *pulsar*, *latejar*, *sangrar* (a lista é interminável, embora seja de destacar a palavra *coração*, que a poesia contemporânea tem vindo a deslocar do uso puramente metafórico para um uso literal que, aliás, permite criar novas redes de metáforas) –, tudo o que tem relação com o sangue tem presença na poesia. Mas normalmente não com o mesmo grau de recorrência que se observa em Luís Miguel Nava ou em Herberto Helder. O mais frequente é que o sangue tenha, na poesia, como em todo o nosso discurso, uma presença esqui-va. Uma presença que se insinua numa imagem (nos “vermelhos de hemoptyse” de Camilo Pessanha, por exemplo), para desaparecer logo em seguida.

## Bibliografia

- Anónimo (1783), *Vida e Obras da Serva de Deus a Madre Mariana Josefa Joaquina de Jesus (...)*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica.
- Burke, Edmund (1997), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos [1757].
- Dias, Saúl (2001), *Sangue [1952]*, *Obra Poética*, ed. de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras.
- Fiama Hasse Pais Brandão (1995), *Cantos do Canto*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Gil, José (s.d.), *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água.



- Gil, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, 2ª ed., Lisboa, Relógio d'Água.
- Helder, Herberto (1996a), *O Bebedor Nocturno*, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (1996b), *Poemacto*, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (1996c), *Cobra*, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (1996d), *A Colher na Boca*, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (1996e), *Lugar*, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lyotard, Jean-François (1991), *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée.
- Nava, Luís Miguel (1982), *O Pão a Culpa a Escrita e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nava, Luís Miguel (1987), *Poemas*, Porto, Limiar.
- Nava, Luís Miguel (1997), "[Há uma espécie de asma mental em que sufoco]"; *Relâmpago*, nº1, Outubro.
- Pessoa, Fernando (1990), *Poemas de Álvaro de Campos*, edição crítica de Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda.
- Torres, Alexandre Pinheiro (org.) (1989), *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho.