

“VER NO ESCURO” É INFINITO

Cláudia Mentz Martins¹
Karine Rodrigues de Oliveira²

RESUMO

Cláudia R. Sampaio é uma das vozes da novíssima geração da literatura portuguesa, possuindo uma produção que transita pela poesia, teatro, cinema e artes plásticas. Este artigo analisa aspectos de sua metapoesia a partir do livro *Ver no escuro* (2016), onde encontramos recorrentes imagens que colocam a poesia como um meio de libertação do psiquismo, visto que, entre o ser-poeta e sua urdidura, ocorre um movimento em que o criador também é construído pelo que cria. Auxiliando-nos no processo de análise, faremos uso sobretudo dos estudos de Gaston Bachelard e Octavio Paz.

PALAVRAS-CHAVE: Cláudia R. Sampaio; Metapoesia; Imaginário; Poesia portuguesa contemporânea.

“A MÃO QUE ESCREVE”

Cláudia R. Sampaio é poeta e artista plástica, nascida em Lisboa, em 1981. Sua obra poética inclui títulos como *Os dias da Corja* (2014), *A primeira urina da manhã* (2015), *Ver no*

¹ Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Pós-doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com bolsa CAPES/PRODOC, e em Lírica Portuguesa Contemporânea pela Universidade de Lisboa, também com bolsa CAPES. Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: claudiamartins@furg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3757-0800>.

² Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: karine.rdrqs.oliveira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1405-1834>.

escuro (2016), *1025 mg* (2017), *Outro nome para a solidão* (2018), *Já não me deito em pose de morrer* (2020) e *Uma mulher aparentemente viva* (2022). Em 2019, sua poesia foi publicada no Brasil sob o título *Inteira como um coice do universo*, pela Edições Macondo. Além da escrita, Sampaio dedica-se às artes plásticas e integra o coletivo artístico MANICÓMIO, espaço dedicado a artistas com doenças mentais. Explorando as ambivalências do viver, sua poesia aborda temas como a loucura, a solidão e a identidade, mobilizando imagens que expõem experiências de seres em dissonância com o mundo, mostrando que é no interior que se deglute o mundo e que a fronteira entre a loucura e a lucidez se revela frágil diante da fugacidade da vida.

Na entrevista intitulada “O absurdo é tolerável”, concedida a Valter Hugo Mãe, Cláudia R. Sampaio (2020, p. 152) afirma que “temos de esquecer, a cada instante, que o instante está sempre a acabar. Em tudo há o tempo e o fim, e talvez a poesia possa ser aquilo que está mais próximo do infinito”. Essa declaração ilumina o horizonte de sua escrita, revelando a pulsão de uma poesia que sustém o instante vivido e instaura o ser na palavra.

Silvina Rodrigues Lopes (2019, p. 11) afirma que “o reconhecimento da nossa finitude está implicado no nosso fazer sentido, quebra da pura repetição maquinal e construção de formas discursivas abertas ao infinito”. Essa formulação dialoga com Sampaio ao situar a poesia como espaço de elaboração do tempo finito em forma discursiva, na qual o instante se eterniza a partir do gesto poético.

Durante a leitura de sua obra, percebemos que a construção poética da autora é atravessada por um movimento de desencontro e reencontro, de queda e restabelecimento, de morte e vida, revelando uma busca infinita. A própria autora observa que escrever parece “sustentar sempre a esperança de que, no fim, tenhamos chegado a outro lugar, como ao entendimento de nós mesmos ou de alguma outra coisa” (Sampaio, 2020, p. 151). Esse dinamismo do fazer poético, que oscila entre rupturas e recomposições, evidencia não apenas a dimensão estética da obra, mas também uma força existencial que insiste em se refazer. Lopes (2019, p. 17) salienta que o agir do poeta “é determinado pela aceitação das forças alterantes desencadeadas pela escrita, aceitação que é ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação do fascínio em que se dissolveria”.

A poesia, nesse sentido, pode ser compreendida como espaço de passagem e de transformação, no qual o sujeito se confronta consigo mesmo e, ao aceitar as forças que a escrita desencadeia, encontra, no ato de escrever, a possibilidade de se reconstruir. É nessa fronteira entre criação e autocriação que se abre o diálogo com a psicologia analítica de Carl G. Jung (2016, p. 213), quando este afirma que “o processo de individuação só é real se o indivíduo estiver consciente dele e, conseqüentemente, mantendo uma ligação viva com ele”. Nesse contexto, essa ligação viva se estabelece pela poesia, transformando o fazer poético em um veículo consciente e ativo para a construção do ser poeta, pois, como Lopes (2019, p. 17) bem formula, “o sujeito no seu devir não preexiste à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve”.

Sampaio, ao refletir sobre o seu fazer poético, reforça essa dimensão ao afirmar: “Quando escrevo poesia, vou com certeza na direção mais verdadeira de mim. Como se com ela pudesse ver tão claramente as imagens que me elevam ao que não se alcança terrenamente. Aquilo que não se vê, mas transparece” (Sampaio, 2020, p. 152). A poesia, assim, afirma-se como uma via de libertação do psiquismo, permitindo que o ser poeta tenha consciência de sua própria busca e de sua constituição, tornando o ato de escrever um gesto de autoconhecimento e de afirmação do ser.

“EU SOU ESTA VERDADE”

Diante dessa concepção da poesia como espaço de construção mútua do ser poeta e de sua obra, detemos o olhar sobre uma pequena parcela da produção de Cláudia R. Sampaio, a fim de examinar algumas imagens recorrentes de sua metapoesia. Para tanto, foram selecionados como *corpus* alguns poemas do livro *Ver no escuro*, os quais evidenciam os elementos mais significativos desse processo, iniciando pela análise de “Sou instante”:

Sou instante.

É assim que escrevo, com a alma enfiada nos dedos
ou os dedos enfiados nos olhos

miraculosamente sentada, respirando,
sendo a faca cortada ao meio
sendo a coluna um pouco torta perto de
uma janela quase sempre aberta
como se daí viesse tudo.
Talvez a cabeça enfiada neste corpo seja
um grito que vem de outra boca,
ou de asfaltos, ou de peixes voadores.
Talvez este desencontro inscrito em mapas venha
de pássaros desajustados bicando planetas.
[...]
(Sampaio, 2016, p. 66).

A afirmação inaugural, “Sou instante”, configura a voz poética como ser em constante renovação — nunca fixo, jamais capturável. Assim, convida-nos a refletir sobre a experiência do tempo vertical, conceituado por Gaston Bachelard (2007, p. 100) como “um tempo interrompido, um tempo que não segue a medida, um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa”. Nesse tempo, não há passado nem continuidade: há a irrupção.

Essa autoafirmação é desdobrada na explicação de um modo de escrever, o que nos leva a interpretar este poema como uma metapoesia. Diante de um eu-lírico que versa sobre sua relação com o fazer poético — “com a alma enfiada nos dedos / ou os dedos enfiados nos olhos” —, a inversão imagética produz um efeito de deslocamento, criando a percepção de que escrever é um processo simultaneamente físico e metafísico, em que o olhar se volta para dentro, mas também se projeta para fora. A voz lírica respira “miraculosamente”, como quem assume existir verticalmente, existir no instante poético — condição em que se aceita a ausência de passado ou futuro, em que o ser se eleva ou declina, como descreve Bachelard (2007, p. 104): “é no tempo vertical — descendo — que se escalonam as piores dores, as dores sem causalidade temporal, as dores agudas que atravessam um coração para nada, sem jamais enlanguescer”.

Essa consciência se traduz nas imagens subsequentes, revelando o impacto dessa condição. Primeiro, temos a “faca cortada ao meio”, que subverte a lógica da ação, visto que aqui é o objeto que recebe a ação que executa: quem corta é, agora, quem foi cindido. A cisão manifesta-se também na “coluna um pouco torta” — o corpo demonstrando o desequilíbrio do ser — existindo à beira de uma “janela quase sempre aberta”. Conforme o *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 512), “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”. No poema, essa receptividade se apresenta como possibilidade: “como se daí viesse tudo” — uma fonte possível, que sugere um espaço liminar entre interior e exterior, no qual o ser se abre numa constante expectativa de transformação.

Essa possível abertura conduz a um deslocamento ainda mais denso: a dissolução das fronteiras do eu. A voz poética não se vê como unidade, como um ser passível de apreensão, e sugere que sua consciência talvez seja habitada por outros — “um grito que vem de outra boca”, “asfaltos” ou “peixes voadores” — imagens que antecipam a dissonância que se manifesta no verso seguinte: “Talvez este desencontro inscrito em mapas venha / de pássaros desajustados bicando planetas.” Percebemos que essas figurações tornam seus contornos imprecisos: um descompasso entre referências, uma não adequação que coloca o sujeito à margem de si mesmo. Um ser desencontrado — um ser-outro, na medida em que se estranha; um ser-instante, porque sua unidade se sustenta apenas no sopro breve do presente. Octavio Paz (1982, p. 162) ressalta que o estranho, o outro, é nosso duplo: “Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. [...] O outro está sempre ausente. Ausente e presente.” Nos versos seguintes, notamos o deslocamento da voz poética para o campo do desejo:

[...]

Eu devia ser a água vertida em bebedouros imundos,
tornando-os úteis
devia ser a noite de sexo incendiada, em que o fôlego
fosse altar
devia ser o espaço onde me coubesse eu-só

devia ser trocada por três côdeas
ou por um livro do Cesariny
ou por um pranto

Qualquer coisa que me levasse daqui.
[...]
(Sampaio 2016, p. 66).

A anáfora “devia ser” repete-se três vezes, funcionando como confissão de inadequação ou fragmentação identitária. Cada formulação expande a gama de possíveis transmutações: desde a utilidade marginal (“a água vertida em bebedouros imundos”) até a intensidade erótica (“a noite de sexo incendiada, em que o fôlego fosse altar”), passando pelo recolhimento absoluto (“o espaço onde me coubesse eu-só”) e pelas trocas materiais (“trocada por três côdeas / ou por um livro do Cesariny / ou por um pranto”).

A referência a Cesariny³ pode apontar para uma vontade de inscrever-se em um território em que a palavra vai além do signo, beirando as dimensões do simbólico, ou ainda, revelar um anseio por permanência, já que o livro sobrevive ao autor. O monóstico “Qualquer coisa que me levasse daqui” amplia ainda mais o desejo da voz poética pelo reconhecimento de si mesma. Um ser que supõe ser outros continuará a desejar sê-los até que o outro se reconheça como parte constitutiva do eu.

Este sujeito poético, que está cindido — pois não se reconhece e questiona sua identidade —, apresenta uma mudança de tom: passa a demonstrar um ato de entrega consciente às próprias condições do existir.

[...]
Porque eu descalço-me antes de caminhar sobre mares.

³ Mário Cesariny de Vasconcelos (1923–2006) foi poeta, pintor e ensaísta português, considerado a principal figura do surrealismo em Portugal. Sua obra destaca-se pela experimentação linguística, pela subversão das normas poéticas e pela fusão entre sonho e realidade, influenciando profundamente a produção poética contemporânea.

Com estes dois pezinhos aprendizes, assim me
vou até ao fundo
e no meio das convulsões e dos impulsos que
me calçam, deverei existir
[...]
(Sampaio 2016, p. 66-67).

Inicialmente, a imagem de “caminhar sobre mares” pode remeter à passagem bíblica de Jesus caminhando sobre as águas, símbolo de fé e superação do impossível. Contudo, a voz poética se apresenta “descalça” e com “pezinhos aprendizes”, reconhecendo a vulnerabilidade e o caráter ainda inicial de sua jornada. A ida “até ao fundo”, interpretada como um mergulho em sua profundidade, aproxima-se do processo de individuação. Segundo Carl G. Jung:

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entenderemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo (Jung, 2014, p. 66).

Mergulhar é buscar-se e aceitar que esse processo pode ser atravessado por forças fora de controle — “convulsões” e “impulsos” —, mas com as quais a voz poética precisa lidar. Em termos simbólicos, isso pode expressar os movimentos do inconsciente que reverberam no corpo. Sob essa perspectiva, podemos recordar que Jung (2016, p. 22) afirma que há “certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecemos, por assim dizer, abaixo do limiar: aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem o conhecimento consciente”. No poema em análise, o mar se apresenta como esse estado de transição. “Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos [...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 592).

Essa definição amplia a compreensão do mar como símbolo no poema, revelando-o como metáfora de um espaço de passagem, onde o sujeito vive um processo de transformação, atravessado por forças inconscientes e pela experiência do desconhecido. O mar apresenta,

assim, o movimento contínuo da vida — nascimento, mudança e retorno — e se converte em imagem poética do indeterminado, da ambivalência e da dúvida, sintetizando o risco e a potência inerentes a todo processo de autoconhecimento.

O pedido da estrofe seguinte cria, num primeiro momento, a expectativa de uma revelação proveniente de outro. Entretanto, o corte instaurado pelo termo “ninguém” quebra essa expectativa, revelando que a verdade ansiada pela voz poética só pode ser alcançada por ela mesma. Longe de ser lamentada, a ausência de mediadores é vista com aceitação e beleza.

[...]

Que a minha verdade me seja entregue por quem
me entrar ao infinito:
ninguém

Não duvido de que ficarei sozinha
e há tanta beleza nisto que tremo toda
enfiaando um dedo na eternidade

[...]

(Sampaio, 2016, p. 67).

Se, no início do poema, o instante poético se configura como queda e dor, agora se desloca para um movimento de elevação, no qual a solidão assume a forma de consolo e de encontro consigo mesma. A voz poética aceita estar só e reconhece a potência dessa condição. Nesse ponto, Bachelard (2007, p. 104) contribui ao afirmar que “é no tempo vertical — subindo — que se estabiliza a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor”. Esse encontro revela a consciência de um eu em permanente transformação, em que a solidão se torna o lugar de afirmação da própria voz e de reconciliação com a existência.

Octavio Paz (1982, p. 162) amplia essa leitura ao afirmar que “aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo”. Assim, a solidão configura-se como um espaço

dialético de integração das tensões do sujeito. Na última estrofe, o poema amplia esse processo ao deslocar o sujeito para um “nós”.

[...]

Podemos ser abandonados por todos
mas seremos imortais por conta própria.

(Sampaio, 2016, p. 66-67).

Transformando a experiência individual em declaração coletiva, o abandono é contrabalançado pela afirmação de permanência: “mas seremos imortais por conta própria”. Essa imortalidade é simbólica e se sustenta na capacidade de a voz poética criar sentido a cada instante, realizando a experiência poética independentemente do reconhecimento externo. Nesse horizonte, a poesia afirma-se como forma de apreender e fixar o vivido, intensificando aquilo que escapa à destruição cronológica. Como afirma Lopes (2019, p. 169), “uma vida é uma conjugação de encontros. E há modos de fixar os encontros, um deles é a escrita poética, que fixa sem imobilizar; confere a intensidade do que é eterno, do que escapa à destruição cronológica”.

Em outras palavras, a “imortalidade” não se define como duração sucessivamente infinita, mas como a capacidade de apreender o vivido e inscrevê-lo no poema. Essa concepção sustenta a ideia de que a poesia detém a potência de interromper o tempo cronológico e preservar o instante, tal como propõe Bachelard (2007, p. 100), ao afirmar que “em todo poema verdadeiro podem-se, então, encontrar elementos de um tempo interrompido”. Desse modo, ao tocar “um dedo na eternidade”, a voz poética se immortaliza, pois ali se preserva o instante poético: o instante em que ela escreve a sua verdade, tal qual nos é dito em outro poema:

Vou escrevendo a minha verdade
sem que nela reparem
sem que dela saiam salvaçãoes ou cânticos

A minha verdade é calma, invisível
e mesmo que seja o candelabro aceso

é o que me afasta de mim

Vou rolando alma fora como um Sísifo
Vou roendo os lugares, como eremita findo
[...]
(Sampaio, 2016, p. 69).

A declaração inicial do poema coloca a verdade como experiência poética íntima, inaugurando um percurso em que o dizer não busca salvar o mundo, mas salvar-se. Independentemente de a poesia se apresentar calma e invisível ou figurada no “candelabro aceso” — símbolo de luz espiritual, semente divina e salvação (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 174) —, ela não se constitui como pretensão externa, mas como gesto de autossalvação. Esse gesto realiza-se por meio da escrita, que permite ao sujeito o desprendimento e o afastamento de si, instaurando um movimento de transformação. Paz (1982, p. 148) nomeia essa experiência como “outra margem”: “A experiência da ‘outra margem’ subentende uma mudança de natureza — é um morrer e um nascer. Mas a ‘outra margem’ está em nós mesmos. Sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados, movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós.” Essa “outra margem” configura um limiar poético: espaço de suspensão em que o sujeito se retira de suas coordenadas habituais e se coloca em estado de espera, de abertura à experiência poética.

Na sequência, temos um dístico em que a voz poética afirma ir “rolando alma fora como um Sísifo”. O termo alma, também presente no poema “Sou instante”, pode ser interpretado como o centro de sua unidade. Nesse contexto, ao repelir a alma, a voz poética experimenta um esvaziamento de si. Paz (1982, p. 179) salienta que “o vazio precede a plenitude. A palavra poética brota depois de eras de seca”, evidenciando que o gesto de esvaziar-se é condição necessária para a revelação poética.

Nesse horizonte, as figuras de Sísifo e do eremita, presentes nos versos, reforçam esse estado de espera e recolhimento. Sísifo, condenado “a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso” (Camus, 2023, p. 137), representa alguém que encontra na própria luta um sentido íntimo e silencioso. Seu

destino lhe pertence, e é justamente nesse pertencimento que se abre a possibilidade de satisfação. O eremita, por sua vez, é aquele que busca afastar-se do exterior e se aproximar do interior, aquele que, por escolha, “vive só diante de Deus” (Bachelard, 2008, p. 49). Ambas as figuras reforçam esse afastamento, partilhando a condição de solidão, compreendida por Lopes (2019, p. 154) como espaço de “potência criadora, marca do infinito”, isto é, no poema, o anseio da voz poética por um vazio fecundo e solitário é via de encontro com o infinito de si, com o instante da revelação poética.

Nos versos subsequentes, o desejo da voz poética aproxima-se do gesto de renúncia do “eremita findo”, daquele que já alcançou seu propósito ou que reconhece o caminho para tal. Há, assim, uma consciência do percurso necessário para chegar “sempre no preciso instante”.

[...]

Quero nada querer para me querer tão mais alto
para chegar sempre no preciso instante em
que caem as pontes

Onde estão os Poetas que morrem a cada verso?

Hei-de morrer como um todo, nunca por partes.
Mas antes quero o amanhecer na boca e a
Humanidade limpa
quero caminhar erguida como uma
árvore cheia de pássaros
e amar,
se possível em ricochete.
(Sampaio, 2016, p. 69).

Assim como o eremita se afasta do mundo exterior para viver em recolhimento e proximidade com o divino, a voz poética busca elevar-se ao desejar o nada. Ela deseja viver sempre neste movimento de “esvaziar-se. Não ser nada — ser tudo, ser” (Paz, 1982, p. 160), para “chegar sempre no preciso instante em/ que caem as pontes”, isto é, no instante do

acontecimento, no instante da revelação poética. Esse anseio remete ao poema anterior⁴, no qual o instante se revelou como um marco de eternidade, sustentado de igual modo pela experiência poética.

Na sequência, o monóstico interrogativo “Onde estão os Poetas que morrem a cada verso?”, seguido do verso “Hei-de morrer como um todo, nunca por partes”, deixa-nos uma indagação: o que seria morrer a cada verso, por partes, ou morrer como um todo? Ao questionar aqueles que se entregam à poesia de modo fragmentado, a voz poética sugere que a verdadeira criação exige uma entrega integral, na qual o ser escreve a sua verdade/poesia. Bachelard (2007, p. 99), ao declarar que “a poesia é uma metafísica instantânea” e que, mesmo “num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo”, indica que, nesse sentido, morrer “por partes” equivaleria a não alcançar inteiramente a poesia.

As imagens da estrofe intensificam essa busca de totalidade. O “amanhecer na boca” figura o nascimento contínuo da palavra poética, enquanto a “Humanidade limpa” sugere um ideal de renovação. A árvore, símbolo do cosmos vivo e da regeneração permanente (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 84), concentra essa potência vital sobre a qual repousam os pássaros, associados aos estados espirituais e à elevação do ser (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 687), ampliando o sentido da imagem para o horizonte da liberdade.

Por fim, os últimos versos revelam o desejo mais universal da experiência humana — amar e ser amada —, anseio que, segundo Paz (1982, p. 184), constitui mais uma das vias de revelação do ser, pois “a experiência amorosa nos proporciona, de modo fulgurante, a indissolúvel unidade dos opostos. Essa unidade é o ser.” Com isso, mais uma vez percebemos que a voz poética deseja revelar-se a si mesma, e o faz por meio da experiência poética. Encerrando o conjunto, o último poema “Aqui estou” se abre com os seguintes versos:

⁴ Essa relação encontra-se no poema anterior, em que a voz lírica expressa: “Não duvido de que ficarei sozinha / e há tanta beleza nisto que tremo toda / enfiando um dedo na eternidade. / Podemos ser abandonados por todos / mas seremos imortais por conta própria” (Sampaio, 2016, p. 66-67). Esse trecho reflete a experiência do instante poético como marco de eternidade sustentado pela vivência da própria presença.

Aqui estou.

Toda a sala está virada para mim
e eu estou toda virada para dentro
de onde me sai agora o mundo todo.
Sou esta mulher dando à luz o visível
Pessoas acotovelando-se, saindo-me
pelo peito, pela boca, pelos ouvidos
Ah e pelos olhos! São essas as mais difíceis.
Lutam, cospem-se desgrenhadas

Pelos poros saem-me montanhas, mares,
o degelo das calotas, todo o tipo de casas,
girafas e peixes escorregando-me pelas coxas

(Alguém volta atrás para entrar pelo nariz)

E palmeiras e plátanos furando o tórax,
na garganta flores de todas as espécies
cuspo pétalas com asas,
bicos de pássaros furando ninhos

Estou cansada. Tão cansada.

As coisas invisíveis golpeando-nos a cabeça
A cabeça golpeando-nos a vida
A consciência comendo a cabeça
Violentamente dentro
Lá dentro
E eu despenhando-me em alvéolos solitários,
abrindo as pálpebras.

(Sai-me também um amor pelas unhas)

[...]

(Sampaio, 2016, p. 78-79).

Na abertura deste último poema, temos uma afirmação que dialoga com o verso inaugural do primeiro poema aqui exposto, no qual se lia: “Sou instante”. Ali, a colocação de ordem temporal apresentava a voz poética como um ser inapreensível. Agora, a afirmativa inicial — “Aqui estou. / Toda sala está virada para mim / e eu estou toda virada para dentro” — instala o eu-lírico em estado meditativo voltado ao íntimo. Embora situado em um espaço concreto (a sala) e sob o olhar de todos, o sujeito volta-se para dentro de si, para o “aqui” de onde lhe “sai agora o mundo todo”. Essa formulação amplia o diálogo com “Sou instante”, pois, tal como antes, dispomos de uma voz poética sedimentada no presente. O “aqui” marca a espacialidade, enquanto o “agora” continua a insistir na temporalidade presentificada: o instante poético.

Em seguida, o eu-lírico se declara uma “mulher dando à luz ao visível”. Alicerçados pela perspectiva bachelardiana, podemos dizer que essa cena configura uma imagem da imensidão íntima, pois “o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (Bachelard, 2008, p. 189). Do recolhimento dessa mulher, emerge o mundo, como se a matéria visível fosse parida pelo corpo. Nesse gesto, o corpo converte-se em ventre por onde “o mundo todo” irrompe — “pessoas acotovelando-se, saindo pelo peito, pela boca, pelos ouvidos, pelos olhos”. A totalidade corporal torna-se órgão de nascimento, fazendo ressoar a formulação bachelardiana: “há ventres por toda parte” (Bachelard, 2019, p. 130).

Nesse movimento irrefreável de dar à luz a tudo — “montanhas, mares, o degelo das calotas, casas, girafas, peixes, palmeiras, plátanos, flores” —, o corpo se revela inteiramente ventre. Bachelard nos lembra que “o ventre cumpre a sua função de imagem viva, conserva a sua virtude de imagem central. [...] O ventre é uma imagem completa que torna coerente uma atividade onírica desordenada” (2019, p. 130). Assim, a desordem onírica se apresenta como manifestação de uma imensidão íntima, um devaneio cósmico em que a grandeza do mundo descortina a grandeza íntima da voz poética, ser que contém em si a totalidade e a faz emergir. Ao refletir sobre o devaneio poético, Bachelard apresenta a imensidão como uma experiência

interior consciente, capaz de revelar uma grandeza íntima, renovar o ser e libertá-lo dos limites de uma sensibilidade anterior. Nesse sentido, afirma que:

nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. [...] Por conseguinte nessa meditação não somos “lançados no mundo”, já que de certa forma abrimos o mundo numa superação do mundo visto tal como ele é, tal como ele era antes que sonhássemos. [...] Tomamos consciência da grandeza. Somos então entregues a uma atividade natural de nosso ser imensificante. A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures, sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel (Bachelard, 2008, p. 190).

Aqui, a “consciência dessa ampliação” legitima a cena do poema: abrir o mundo de dentro para fora é um ato que ultrapassa o dado empírico, ou seja, ir além da percepção imediata do mundo exterior, transformando essa experiência sensível em revelação poética. Não obstante, o poema preserva a coimplicação entre as esferas, como se vê em “Alguém volta atrás para entrar pelo nariz”. A troca é contínua, sem hipótese de clausura entre interior e exterior.

A violência e a urgência desse parto do mundo, percebidas até então em “acotovelando-se”, “lutam”, “cospem-se”, assumem contornos ainda mais bruscos e intensos. As palmeiras e os plátanos irrompem “furando o tórax”, enquanto as “pétalas com asas” são cuspidas, evidenciando, além da premência, uma imagem de caráter metamórfico: as pétalas ganham asas, e os “bicos de pássaros furando ninhos” sugerem a ausência da ave, concentrando a ação na violência do gesto. Contrariando o que Bachelard (2008, p. 190) afirma ao dizer que “a imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo”, aqui a vastidão não evoca serenidade, mas parece emergir de forças convulsivas. Essa intensidade conduz a voz poética ao reconhecimento da fadiga — “Estou cansada. Tão cansada” —, assinalando o limite somático do gesto desmedido, quando a energia de expulsão do visível roça o esgotamento.

Na sequência, imagens se encadeiam como um ciclo de violências sucessivas. O movimento inicia-se com “as coisas invisíveis golpeando-nos a cabeça”, sugerindo que a força de um real não palpável (afetos, percepções, pensamentos) invade e excede os limites da compreensão. Em seguida, a “cabeça golpeando-nos a vida” desloca a violência do exterior para o interior, instaurando a ideia de que a própria mente pode se converter em agente de destruição da vitalidade. Os versos seguintes radicalizam esse processo: “A consciência comendo a cabeça / Violentamente dentro”, encenando uma autofagia do pensamento, em que a consciência não mais ilumina ou organiza, mas devora aquilo que a sustenta. Ou seja, o sujeito consome a si mesmo, provocando um efeito de introspecção ou autoquestionamento.

É justamente para esse espaço de interioridade que a voz poética se volta: “Lá dentro / E eu despenhando-me em alvéolos solitários, / abrindo as pálpebras”. O despenhar-se em alvéolos — mínimas unidades do pulmão — sugere um mergulho microscópico no próprio corpo, como se o sujeito poético buscasse atingir o ponto mais íntimo de si. A abertura das pálpebras faz desse mergulho também um gesto de visão: desvelando o interior, reconhecendo a própria imensidão íntima.

No monóstico subsequente, “(Sai-me também um amor pelas unhas)” retornam imagens do parto e, desta vez, é o amor que se corporifica, saindo “pelas unhas”. Isso se dá como numa espécie de impossibilidade de retenção, em que nada parece poder permanecer contido, e a interioridade se manifesta como espaço de violência, transformação e expressão vital, culminando em uma tensão constante entre o íntimo e o mundo exterior, responsável por definir toda a dinâmica poética. Nesse sentido, Lopes (2019, p. 18) afirma que o poeta não preexiste ao poema: ele nasce no próprio ato de escrever, ao mesmo tempo em que recria o mundo pela imagem. A imagem poética separa o exterior e o transforma em objeto de fascínio, atraindo o sujeito para fora de si. Esse movimento é ambíguo: se a imagem do exterior é condição para a constituição do eu, o fascínio por ela implica também uma perda momentânea desse eu, uma espécie de morte simbólica. Assim, a poesia se faz num limiar em que o sujeito se constitui e se dissolve ao mesmo tempo, capturado pela força da imagem que o funda. Na sequência lemos a estrofe.

[...]

Vira-se a poesia toda ao contrário
espalha-se em céus que se tornam
espelhos que nos lêem
e a realidade cai tão perto
e não existe
a não ser nos radiosos princípios das
palavras não ditas, e essas foram
cortadas ao meio e não se lhes encontra
a raiz
[...]
(Sampaio, 2016, p. 79).

O uso dos verbos com o clítico “-se” — “vira-se”, “espalha-se” — sugere uma ação autogerada, como se a poesia operasse em si mesma o gesto de inversão e dispersão. O “contrário” tanto pode indicar um espaço de revelação, em que o avesso da linguagem mostra sua potência criadora, como anunciar um deslocamento das formas habituais, instaurando a experiência do avesso. É nesse avesso que o céu se transfigura em espelho, superfície que não apenas reflete, mas interpreta, “lê” o sujeito. Em seguida, a realidade é evocada apenas para ser desfeita: “e a realidade cai tão perto / e não existe”. O verso sugere que aquilo que parece tangível se desfaz no instante em que se aproxima, apontando para a fragilidade do real diante da experiência poética.

A estrofe avança e vemos que a formulação concentra a tensão entre luz e silêncio. O “radioso” confere ao não dito uma força de origem, uma potência inaugural que só existe porque não foi pronunciada. O poema toca a dimensão do indizível como núcleo do sentido, lugar em que a palavra não alcança a coisa, mas apenas insinua o seu princípio. É nesse contexto que o poema se ancora em sua própria negatividade: o silêncio torna-se o espaço de revelação. Com isso, Bachelard (2007, p. 100) afirma que “a poesia recusa os preâmbulos, os princípios, os métodos, as provas. Recusa a dúvida. Quando muito, ela tem necessidade de um prelúdio de silêncio.” Ou seja, aqui, a realidade só sobrevive no que não é pronunciado, no

silêncio que carrega potência. O “não dito” se ilumina como princípio, sugerindo que o sentido poético reside mais no que escapa, no que não pode ser plenamente formulado. O poema segue.

[...]

A minha vida estará no silêncio
No fumo do cigarro aéreo misturando-se
nas maçãs podres

Espírito balouçando entre agulhas,
era assim que começava o mundo
E eu rodava à espera de cair
mas nem tu nem Deus apareciam,
nem a tragédia me salvava

A mão que escreve está cansada
A mão que escreve tem buracos e
homens submissos apegados ao
desalento

(A minha mãe saindo-me dum pulmão)

E eu sozinha abrindo em flechas os
impropérios de uma cidade fingida
escorrendo-se nas veias
inventando línguas

Eu quero derrubar mesas para além
do vício terrestre
beber cerveja no Paraíso e brindar
ao espaço triste entre a minha porta
e o vosso oblívio

[...]

(Sampaio, 2016, p. 79-80).

O tempo verbal projeta a vida para o porvir — “estará” —, situando-a em um horizonte que ainda não se cumpre. O sujeito lírico vincula essa existência ao silêncio e a imagens de dissolução e perecimento: o fumo que se desfaz no ar e as maçãs em processo de apodrecimento. Assim, a vida é afirmada como algo que se consuma na fugacidade.

Nos versos seguintes, o “espírito” aparece suspenso entre agulhas, movimento que conjuga dor e leveza. E o mundo se apresenta como uma realidade fundada na dualidade, em que a existência se inaugura a partir de tensões dicotômicas. A espera pela queda acentua esse estado de instabilidade, marcado pelo desamparo. Nem o interlocutor (“tu”), nem a instância transcendente (“Deus”), nem sequer a experiência da tragédia comparecem como forma de salvação, o que amplia a solidão do sujeito lírico.

A materialidade da escrita surge logo adiante. A mão, metonímia do ato criativo, aparece exausta, atravessada por lacunas (“buracos”) e ligada a figuras humanas presas ao desalento, sugerindo que o gesto poético nasce em confronto com os limites da linguagem diante da condição humana.

Em seguida, encontramos outro monóstico em que o corpo-ventre retorna, agora com a figura materna sendo expelida de um pulmão, reinscrevendo o movimento instaurado no início do poema. Como vimos anteriormente, em Bachelard, é na solidão que ressurge a consciência da imensidão, e é nesse eixo que se pode ler o desdobramento da imagem: o corpo não é apenas matéria, mas também espaço em que se abre a experiência do devaneio. Essa abertura se intensifica quando a voz lírica se declara “abrindo em flechas os impropérios de uma cidade fingida”. Como apontam Chevalier e Gheerbrant:

de modo geral, a flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais; é uma liberação imaginária da distância e da gravidade; uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance. [...] Ela indica a direção em cujo sentido é buscada a identificação, ou seja: é ao diferenciar-se que um ser consegue alcançar sua identidade, sua individualidade, sua personalidade (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 435).

Desse modo, a flecha é um símbolo de transcendência, de rompimento, por meio da qual o próprio corpo se rasga e se projeta em direção ao mundo, expondo a sua interioridade em ato de violência e verdade. O “escorrendo-te nas veias” convoca diretamente o interlocutor (“te”), que passa a habitar esse fluxo vital, como se o outro se fizesse sangue no corpo da voz poética. É nesse âmbito que surge o gesto de “inventar línguas”. Tal invenção nasce como prolongamento natural desse movimento de busca da individualidade. Inventar línguas, portanto, é recomeçar o mundo pela palavra. A mão que escreve, já antes marcada pelo cansaço, aqui se redescobre, arrancando do silêncio um modo novo de se dizer.

Na estrofe seguinte, o desejo de transgressão permanece. A vontade de “derrubar mesas” projeta um gesto de insubordinação, recusando a ordem estabelecida, enquanto a recusa ao “vício terrestre” traduz a ânsia de ultrapassar as amarras da materialidade. Tal como inscrito na última estrofe do poema anterior⁵. O desejo de “beber cerveja no Paraíso” instaura uma imagem paradoxal: um ato cotidiano e vulgar transposto para o espaço do sagrado, gesto que desconstrói hierarquias entre o profano e o divino. O brinde, por sua vez, não se dirige a uma celebração, mas ao “espaço triste” — uma fenda de solidão entre a porta da voz lírica e o esquecimento do outro. Seguem os últimos versos.

[...]
Agora mato-me escrevendo
e aqui ressuscito em rua beijando pés
Eu sou esta verdade
Sou a desorientada concentração
das noites desertas
E ascendo-me, grata,
com poesia dançando entre a
vida e a morte, magnífica

⁵ Nos versos do poema anterior, visualiza-se também o desejo de transcender o plano terreno: “Mas antes quero o amanhecer na boca e a / Humanidade limpa / quero caminhar erguida como uma / árvore cheia de pássaros” (Sampaio, 2016, p. 69).

tapando-me a boca toda,
fazendo-me ver no escuro
(Sampaio, 2016, p. 80)

No início do poema, a voz lírica apresenta o “agora” como o momento em que lhe sai “o mundo todo”; em seguida, pormenoriza esse ato e, ao final, temos o retorno do “agora”, inscrito como o instante em que o sujeito poético se mata “escrevendo”. É como se esse eu-lírico morresse na palavra, no exato momento em que o fazer poético se concretiza. Cumpre-se, assim, o movimento descrito por Lopes (2019, p. 18): “O destino do poeta é nascer e morrer a cada momento.” A morte, portanto, não se encerra em si mesma, mas possibilita à figura lírica ressuscitar “em rua beijando pés”, à semelhança de quem morresse “como um todo”, “tocando um dedo na eternidade” ao escrever sua verdade, para, então, renascer no cotidiano, na humildade do prosaico, à espera do próximo instante de revelação, quando o ciclo da ressurreição se cumpre mais uma vez.

Adiante, encena-se novamente a verdade, que em “Sou instante” surgia como algo destinado apenas a quem penetrasse em seu “infinito: / ninguém”, pois somente a voz poética é capaz de mergulhar em suas próprias profundezas. No segundo poema, “Vou escrevendo a minha verdade”, ela se apresenta como condição de afastamento de si mesma. Em ambos os casos, essa experiência vinha acompanhada do pronome possessivo “minha”, como algo a ser detido. Aqui, contudo, ocorre uma ruptura: já não se trata de posse, mas de uma verdade ontológica. A verdade/poesia deixa de ser objeto e passa a ser sujeito, pois a voz lírica não a possui — torna-se essa verdade. Para Octavio Paz (1982, p. 189), “o ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia”, ou seja, a poesia é a experiência que possibilita ao homem tanto ser quanto saber-se sendo.

Posteriormente, a voz poética também se afirma como “a desorientada concentração/das noites desertas”. O enunciado assume a forma de um oxímoro: concentração pressupõe foco, mas é qualificada pela desorientação, instaurando uma ambivalência constitutiva. A referência às “noites” reforça essa duplicidade e indeterminação, como expõem Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 640):

A noite simboliza tanto o tempo das gestações, germinações e conspirações que desabrocham em vida, quanto o mergulho no indeterminado, povoado por monstros e ideias negras. É a imagem do inconsciente, espaço de liberação e mistura, símbolo de trevas e, ao mesmo tempo, de preparação da luz. [...] Assim, a noite traz em si um duplo aspecto: obscuridade, indeterminação e promessa de vida (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 640).

Somada à paradoxal imagem anterior, a noite consolida a voz poética como um ser cíclico, mutável, cuja “alma não vive o fio do tempo” (Bachelard, 2006, p. 15). Trata-se de um sujeito que se faz e se desfaz no ato poético e que, a cada ciclo, ressurge “grata”, celebrando a poesia que dança entre vida e morte, magnífica, capaz de tapar-lhe a “boca toda” e fazê-la “ver no escuro”. A gratidão revela a disposição da voz lírica diante da ocorrência poética, fruto do encontro entre a natureza animada, dona de existência própria, e sua alma (Paz, 1982, p. 195). É nesse interdito que a poesia instaura um horizonte em que o silêncio fala e “ver no escuro” é infinito.

SEEING IN THE DARK IS INFINITE

ABSTRACT: Cláudia R. Sampaio is one of the voices of the newest generation of Portuguese literature, with a body of work that moves through poetry, theater, cinema, and the visual arts. This article analyzes aspects of her metapoetry based on the book *Ver no escuro* (2016), where we find recurring images that present poetry as a means of liberating the psyche, since, between the poet-being and their weaving, there occurs a movement in which the creator is also shaped by what they create. Assisting us in the process of analysis, we will draw mainly on the studies of Gaston Bachelard and Octavio Paz.

KEYWORDS: Cláudia R. Sampaio; Metapoetry; Imaginary; Contemporary Portuguese poetry.

VER EN LA OSCURIDAD ES INFINITO

RESUMEN: Cláudia R. Sampaio es una de las voces de la novísima generación de la literatura portuguesa, con una producción que transita por la poesía, el teatro, el cine y las artes plásticas. Este artículo analiza aspectos de su metapoesía a partir del libro *Ver no escuro* (2016), donde encontramos imágenes recurrentes que colocan a la poesía como un medio de liberación del psiquismo, ya que, entre el ser-poeta y su urdimbre, ocurre un movimiento en el que el creador también es construido por lo que crea. Para auxiliarnos en el proceso de análisis, haremos uso sobre todo de los estudios de Gaston Bachelard y Octavio Paz.

PALABRAS CLAVE: Cláudia R. Sampaio; Metapoesía; Imaginario; Poesía portuguesa contemporánea.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Verus, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A terra e o devaneio do repouso*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: 2019.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

JUNG, Carl. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Carl. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

LOPES, Silvina Rodrigues. *a alia poética*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2019.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAMPAIO, Cláudia R. *Já não me deito em pose de morrer [poemas escolhidos]*. Porto: Porto, 2020.

SAMPAIO, Cláudia R. *Ver no escuro*. 3. ed. Lisboa: Tinta da China, 2021.

Submetido em 30 de setembro de 2025

Aprovado em 22 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026
