

DA FACA CABRALINA À FACA SOPHIANA: RECONFIGURAÇÃO DO MOTIVO DA “FACA” COMO OPERADOR ESTILÍSTICO, SIMBÓLICO E NARRATIVO

*FROM THE CABRALIAN KNIFE TO THE SOPHIAN KNIFE:
RECONFIGURATION OF THE “KNIFE” MOTIF AS A STYLISTIC,
SYMBOLIC, AND NARRATIVE OPERATOR*

Cecília Lara da Cruz¹

Resumo: Este artigo analisa *O Cristo Cigano* (1961), de Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir da figura da faca como operador ético e formal, em diálogo com a poética de João Cabral de Melo Neto. Considera-se o encontro dos poetas em Sevilha como um evento primordial para a gênese da obra. Enquanto em *Uma faca só lâmina* a faca atua como princípio interno e impessoal do rigor poético, em *O Cristo Cigano* ela se inscreve numa cena de violência concreta, associada ao sacrifício e à revelação. Defende-se que Sophia assume o rigor cabralino, mas o desloca eticamente, expondo a dor em vez de neutralizá-la.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen. João Cabral de Melo Neto. *O Cristo Cigano*. Poética da faca. Rigor formal. Sofrimento e sacralidade.

Abstract: This article examines *O Cristo Cigano* (1961) by Sophia de Mello Breyner Andresen through the figure of the knife as an ethical and formal operator, in dialogue with João Cabral de Melo Neto. The poets' encounter in Seville is approached as a primordial event in the work's genesis. While in *Uma faca só lâmina* the knife functions as an internal and impersonal principle of poetic rigor, in *O Cristo Cigano* it appears within a scene of concrete violence, linked to sacrifice and revelation. It is argued that Sophia adopts Cabral's rigor but ethically displaces it, exposing rather than neutralizing suffering.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen. João Cabral de Melo Neto. *O Cristo Cigano*. Poetics of the knife. Formal rigor. Suffering and sacrality.

I

*João Cabral de Melo Neto
Essa história me contou
Venho agora recontá-la
Tentando representar
Não apenas o contado
E sua grande estranheza
Mas tentando ver melhor*

¹Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). cecilialara1@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0006-3782-4048>

*A peculiar disciplina
De rente e justa agudeza
Que a arte deste poeta
Verdadeira mestra ensina*

II

*Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente
Nunca erra a direção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se inebria em fluência
Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Césario
Algo às vezes se alucina
Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
Quebrando sóis de evidência*

(ANDRESEN, 2011, p. 757-758).

Introdução: ler com a faca

Este artigo tem como objetivo analisar o poema-livro *O Cristo Cigano* (1961), de Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir do diálogo que a obra estabelece com a poética de João Cabral de Melo Neto, com especial atenção à reconfiguração do motivo da “faca” como operador estilístico, simbólico e narrativo. Parte-se da hipótese de que, embora Sophia se aproprie conscientemente do rigor formal cabralino, essa apropriação não se dá apenas por transferência de procedimentos técnicos, mas por meio de uma transformação semântica que desloca a faca do campo da contenção expressiva para o da violência, do sacrifício e da revelação do humano no sagrado.

O estudo busca demonstrar que a “faca”, central desde o poema-prólogo *A palavra faca*, funciona em *O Cristo Cigano* como uma chave de leitura capaz de articular linguagem, narrativa e ética poética. Se, de uma forma geral na obra de João Cabral, a lâmina é sobretudo metáfora do corte da retórica, da precisão e da economia verbal, em Sophia ela adquire densidade trágica, inscrevendo-se no corpo da história narrada e mediando a relação entre vida e morte, luz e trevas, humano e divino. Assim, o poema não apenas dialoga com a poética cabralina, mas a reinscreve em uma economia simbólica própria, marcada por uma reflexão cristã sobre sofrimento, agonia e redenção.

Metodologicamente, o artigo adota uma abordagem de análise textual de caráter hermenêutico, centrada na leitura atenta da organização interna do poema-livro, de seus motivos recorrentes e de suas imagens estruturantes. A análise privilegia a coerência entre as partes e o todo da obra, observando o percurso narrativo do escultor e a progressiva transformação da faca ao longo dos onze poemas que compõem *O Cristo Cigano*. Elementos contextuais e biográficos — em especial o encontro entre Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto em Sevilha — são mobilizados de forma complementar, não como explicação causal do texto, mas como dado relevante para a compreensão de sua gênese e de suas escolhas poéticas.

Ao situar *O Cristo Cigano* nesse espaço de interlocução entre rigor formal e drama humano, o artigo propõe uma leitura que compreende a obra como resultado de um diálogo poético profundo, no qual a herança cabralina é simultaneamente reconhecida, tensionada e transformada. Nesse sentido, pretende-se contribuir para os estudos sobre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, destacando a singularidade dessa obra dentro de seu percurso e evidenciando como o contato com a poética de João Cabral catalisa uma reflexão sobre linguagem, violência e humanidade.

O evento primordial e a herança cabralina da faca

É interessante pontuar, sobre o livro *O Cristo cigano*, publicado em 1961 com o título *O Cristo cigano ou a lenda do Cristo cachorro*, em Portugal: que ele foi a sexta obra publicada por Andresen, mas que ela, durante uma parte de sua carreira, o arredou de sua obra, tanto que ele não consta em *Obra Poética II*, editada em três volumes em 1991. Que a poeta o fez porque com o tempo, começou a achá-lo “fraco”, ou como um “objeto estranho à sua poesia”, como nos conta Rosa Maria Martelo (2005, p. 17), no prefácio à quarta edição do livro. Que foi reeditado em 2003, quando a filha de Sophia, Maria Andresen Sousa Tavares, assumiu o controle das edições da obra da mãe. Mas é improvável não trazer à leitura desta obra o que pode ser chamado de seu “evento primordial”, ou o evento ponto de partida para sua escrita: o encontro de Andresen com João Cabral de Melo Neto na cidade de Sevilha, ocasião em que o brasileiro contou à portuguesa a lenda do “Cristo Cachorro”. Tal lenda forneceu, nas palavras de Andresen, “apenas o suporte narrativo do poema” (Andresen, s.d., *apud* Martelo, 2005, p. 16). E continua: “o tema anterior deste estava já antes comigo. [...] Este tema é o encontro com Cristo. O encontro com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia”. (Andresen, s.d., *apud* Martelo, 2005, p. 16).

Ainda que aqui esteja-se buscando mérito hermenêutico da obra, é essencial destacar a presença de João Cabral nesse poema-livro, que não se limita à narrativa que lhe serviu de ponto de partida. Em carta a Jorge de Sena, Sophia reconhece essa presença, embora não a nomeie:

Estou muito dispersa mas às vezes não sei como escrevo “uma coisa” muito construída em que não tinha quase pensado. Foi assim que acabei *O Cristo cigano*. Lembra-se? Está pronto, nem sei como. É diferente das minhas outras coisas. O mundo da *Poesia*, do *Dia do mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* foi ultrapassado. Por que é que escrevo versos? Aliás agora não faço versos como dantes. Faço “uma coisa” (Andresen, s.d. *apud* Andresen; Sena, 2010, p. 33–34).

Ivan Marques (2021), conta que o poeta João Cabral de Melo Neto chegou a Sevilha em 24 de abril de 1956, descrevendo a cidade como “pequena, porém fabulosa” em carta à esposa, Stella, que permanecera no Rio. O contato de Sophia de Mello Breyner Andresen com a obra do brasileiro consolidou-se a partir do encontro entre ambos na mesma cidade, em 1958, ocasião em que se iniciou uma amizade decisiva para a gênese de *O Cristo Cigano*. O primeiro encontro, na Plaza Mayor, foi marcado pela observação de Cabral — “Gosto muito de sua poesia, tem muito substantivo concreto” — frase que sintetiza afinidades estéticas fundamentais entre os dois poetas. Foi também durante essa convivência que Cabral lhe narrou a lenda do Cristo cachorro, posteriormente reelaborada por Sophia. Impactada pela leitura de *Duas Águas* (1956) e, sobretudo, de *Uma faca só lâmina* (1955), cuja precisão e recusa da retórica ela admirava, Sophia publicaria três anos depois *O Cristo Cigano*, obra que se constrói como homenagem e reconfiguração crítica do rigor cabralino (MARQUES, 2021) .

Voltemos ao momento em que João narra a história a Sophia: diante de uma escultura do século XVII, popularmente conhecida como “El Cristo Cachorro”, do artista barroco Francisco Ruiz Gijón (1953 - 1720), João narrou a história que ouvira de um cigano. De acordo com a lenda, o modelo da obra havia sido um indivíduo de apelido El Cachorro, um cigano famoso por sua habilidade no *flamenco* e no canto. Ele era visto diariamente atravessando o rio em direção a Sevilha, despertando a suspeita de um homem que acreditava que ele mantinha um caso com sua esposa. Consumido pelo ciúme, esse homem espreitou El Cachorro e o atacou mortalmente a facadas enquanto ele retirava água de um poço. Paralelamente, o escultor Francisco Ruiz Gijón, encarregado de criar a imagem de Cristo para a nova *Hermandade* da Expiração, estava em crise criativa. Ele testemunhou o assassinato de El Cachorro e ficou tão impactado pelo olhar do cigano moribundo que usou seu rosto como inspiração para a obra, conhecida como Cristo de la Expiración. Quando a imagem foi exibida pela primeira vez em 1682, os moradores de Triana exclamaram: “É El Cachorro!”.

Outra versão diz que Gijón, em busca da expiração para o semblante da agonia de Cristo no momento da sua morte, matou ele próprio El Cachorro. Andresen conta esta versão. O “encontro com Cristo” a que ela se refere como tema central do poema se dá no encontro do escultor com aquilo que Cristo tem de mais humano: a solidão e a agonia na hora de sua morte.

Para elaborar a narrativa da lenda, Andresen começa falando sobre a faca. O título do poema-prólogo, *A Palavra faca*, sugere que ele tratará não do objeto faca, mas da palavra. Entretanto, o poema acaba entrelaçar a unidade linguística ao seu conteúdo semântico, sugerindo, ainda, procedimento estilístico e dispositivo narrativo: “A palavra faca / De uso universal / A tornou tão aguda / O poeta João Cabral / Que agora ela aparece / Azul e afiada / No gume do poema / Atravessando a história / Por João Cabral contada” (ANDRESEN, 2005, p. 25). O prólogo traz, assim, uma chave de leitura importante.

Uma faca só lâmina (1955), obra cabralina, é um livro-poema composto por 355 versos hexassílabos, distribuídos em 88 quadras, estrutura que evidencia o rigor construtivo característico da poética de João Cabral. Embora seja frequentemente classificado como poema longo, o texto não apresenta traços épicos, como aqueles encontrados em obras narrativas do autor, a exemplo de *Morte e Vida Severina*. Não há progressão de enredo, personagens ou ação histórica: a extensão do poema não se traduz em expansão narrativa, mas em insistência formal e conceitual. O poema se constrói por repetição, variação mínima e aprofundamento obsessivo de imagens — como a faca, a baça e o relógio —, sendo que a faca se instala no corpo como princípio interno, impessoal e contínuo de dor e peso. Essa recusa do épico e da narratividade reforça a ética da contenção que orienta a faca cabralina: uma lâmina sem cabo ou bainha, incorporada à anatomia do sujeito não como experiência emocional, mas como mecanismo objetivo, anti-eloquente e refratário à transcendência:

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto
de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.
(MELO NETO, 1955)

Essa concepção da lâmina como presença interna e contínua encontra formulação exemplar nos versos de *Uma faca só lâmina*, em que a faca é definida como “íntima” e “de uso interno”, habitando o corpo “como o próprio esqueleto”. A imagem reforça o caráter impessoal e estrutural da dor na poética cabralina: trata-se de uma ferida sem exteriorização dramática,

que não conduz à catarse, transcendência ou incitação à violência, mas à lucidez dolorosa de existir contra os próprios ossos. É justamente a partir desse operador — tão preciso quanto intransigente — que Sophia de Mello Breyner Andresen irá operar, em *O Cristo Cigano*, um deslocamento decisivo.

Quando Sophia diz que Cabral deixou a palavra faca mais aguda (no poema-prólogo *A Palavra Faca*), refere-se, além do fato do poeta empregar a palavra usualmente e com intensa força poética em sua obra, também a um seu traço estilístico característico do autor - o rigor, a concisão, o corte de palavras desnecessárias, o trabalho do poeta-engenheiro. Assim, a faca apresentada por Sophia não é somente a palavra faca, que vai atravessar o poema, mas também o traço estilístico da agudeza inspirado pelo amigo João. Ademais, é um dispositivo narrativo: a ferramenta que perfura o peito do cigano El cachorro, além de se tratar do instrumento utilizado pelo escultor protagonista. Deste sofisticado jogo de sentidos emerge, ainda, a imagem do próprio poema como uma faca, pois ele tem, também, um gume: “No gume do poema”.

Embora a presença de João Cabral de Melo Neto em *O Cristo Cigano* seja explicitamente reconhecida por Sophia desde o prólogo, a “faca” que atravessa o livro-poema de Sophia não se limita a reproduzir o instrumento cabralino de precisão formal. Em Cabral, a faca é sobretudo metáfora do rigor construtivo, do corte da retórica e da contenção expressiva: trata-se de um operador poético-narrativo, vinculado a uma ética do trabalho poético que privilegia a clareza, a economia e a objetividade. Em Sophia, contudo, essa lâmina sofre uma inflexão decisiva. Sem perder o vínculo com o rigor formal aprendido com o poeta brasileiro, a faca é deslocada para o centro de uma narrativa trágica, adquirindo densidade simbólica e existencial. Ela deixa de ser apenas instrumento de escrita ou princípio compositivo e passa a atuar como agente de violência, sacrifício e revelação, inscrevendo-se no próprio corpo da história narrada.

É a partir desse movimento — da passagem da faca como princípio formal para a faca como operador narrativo e simbólico — que se desenvolverá aqui a análise dos poemas que compõem *O Cristo Cigano*. A leitura de cada uma de suas aparições permitirá compreender como Sophia transforma a herança cabralina em instrumento de uma poética própria, na qual se articulam rigor e violência, método e sacrifício, escrita e morte.

A faca em riste: destino, violência, sacrifício e revelação

O escultor e seu destino são apresentados nos poemas *I - O escultor e a tarde* e *II - O destino*. No primeiro, descreve-se o seu ofício: ele é um homem cujas mãos tudo faz multiplicar e brilhar - um artista. O artista mora em um tempo *completo e denso*, expressão que pode fazer referência a uma espécie de tempo fora do tempo em que vivem os artistas, ao se dedicarem por muitas horas às suas criações e seus processos, preenchendo o tempo com uma densidade não característica dos homens comuns, que vivem o tempo socialmente convencionado. Mas o mais importante neste homem é que ele já possui um destino que aguarda por ele, “Atrás de uma porta / que se abre sozinha” (Andresen, 2005, p. 26). O movimento de *abrir sozinha* da porta indica que o chamado chega ao escultor de forma unilateral, sem que ele tenha permitido, sem que tenha aberto a porta. O poema I termina com a porta se fechando, transformando em espaço de tensão o vazio entre o primeiro e o segundo poemas. Há a certeza de que ele não poderá escapar deste destino, mas, que destino é este? Bem mais curto, de apenas cinco versos, é o poema II, em que surge a voz narrativa de um terceiro, os *homens escuros*, que diz: “- Tu esculpirás Seu Rosto / de morte e de agonia” (p. 27). O escultor tem um destino do qual não pode fugir, que envolve Cristo; envolve seu ofício - a faca na mão, para esculpir, para matar - e envolve a morte.

O que fazer, então, quando sabe-se qual é o seu destino? Ir em busca dele, claro. E então o protagonista, ciente de sua missão, assume a voz narrativa, no poema *III - A Busca*. “A ti me enviaram / És tu meu destino / Mas diante da vida / Eu não te imagino” (p. 28): com economia de palavras, o poema apresenta nesta estrofe o intenso conflito que acende-se no peito do homem. Ele precisa encontrar-se com a morte, mas segue caminhando enxergando vida por onde passa. Como poderá encontrar seu destino desta forma? Lembremos que no poema I cita-se um *fruto interiormente aceso* (p. 26), tão denso quanto o tempo em que o artista mora. Não será a única vez em que veremos a luz - e a falta dela - como aspectos importantes na construção das imagens nos poemas. A manhã é limpa; a tarde, serena; as crianças puras. A natureza: sol a pique, mar descoberto, noite redonda... Tais imagens de vida são interrompidas apenas quando “Pela cidade às vezes / Nos caixões de chumbo” (p. 26) ou *com teu vestido roxo* (p. 30) a morte passa. Mas nesta hora o homem vira o rosto, nega-se a enxergar a morte, sofre por ter que buscá-la. “Meu corpo é de sol / Minh’alma é de terra”, continua.

Percebe-se já aqui que Sophia não quer apenas contar a história da lenda do Cristo cachorro. Este terceiro poema, um dos mais longos dos onze que compõem a obra, evidencia a *busca* como um dos seus aspectos mais importantes. Porém, não é a busca pela morte pura e simplesmente, e sim a busca pela expressão de agonia na hora da morte, que aquele escultor, de peito aceso pela vida, não consegue imaginar. Mas o semblante de Cristo na hora da morte

é o mesmo semblante do homem impuro, pois na morte somos todos iguais, estamos todos sozinhos. Buscar a fisionomia da morte no homem pecador para esculpí-la no rosto de Cristo torna-se, assim, a busca pelo que há de mais humano no Senhor.

O poema *IV - O encontro* inicia com a tarde redonda, “sossegada e lisa” (Andresen, 2005, p. 31), que sugere um momento tranquilo, sustentado pelas imagens e versos que seguem. O corpo do cigano aparece: “Sozinho o cigano / Sozinho na tarde / Na margem do rio / Seu corpo surgia / Semelhante à lua / Que se vê de dia”. A angústia parece ter cessado, o que era buscado parece ter sido encontrado. Novamente a luz, no brilho do corpo do cigano e no brilho da lua da tarde, sugere aspectos de vida, e não de escuridão e morte.

Porém, a aparente tranquilidade é cortada por ela - a faca, emprestada de João Cabral, de gume afiado. À menção do brilho do corpo do cigano e da lua da tarde segue-se a menção ao brilho da faca, que não concilia-se com as imagens anteriores: “Semelhante ao brilho / de uma faca nua. / Redonda era a tarde.” (Andresen, 2005, p. 31).

A faca surge não como objeto funcional nem como instrumento empunhado, mas como termo de comparação visual: “Semelhante à lua / E semelhante ao brilho / De uma faca nua”. Essa aparição inicial inscreve a lâmina no campo da visibilidade e da luz, associando-a à lua e à superfície da água. Antes de qualquer gesto violento, a faca existe como brilho frio, como imagem que corta o olhar, e não como ação. Desse modo, a violência não irrompe de forma súbita; ela é preparada simbolicamente, anunciada como destino que antecede o ato. Ao contrário da faca cabralina, que pesa invisivelmente no interior do corpo, a faca sophiana nasce exposta, luminosa e contemplada. Ela não é ainda dor, mas presságio.

Seguem-se os poemas *V - O Amor*, que, junto com o *VI - A Solidão*, configuram-se como o momento em que o escultor mostra-se obcecado pelo rosto do cigano. São verdadeiramente como poemas de amor, e se diferem em estrutura dos anteriores, como versos mais longos e a apresentação do eu lírico de forma romantizada, fuga da realidade e ênfase em sua subjetividade. “Não há para mim outro amor nem tardes limpas / A minha própria vida a desertei / Só existe o teu rosto geometria / Clara que sem descanso esculpirei” (Andresen, 2005, p. 32). Ao ler os poemas V e VI pela primeira vez, alguns podem ser levados a considerar a existência de um aspecto homoerótico no trecho - o cigano estava nu na margem do rio, seu corpo era brilhante, ele estava sozinho. Seria este amor o carnal, o amor de um homem pecador por outro? Pode-se considerar esta possibilidade mas não há como sustentá-la por mais de algumas leituras. O amor presente aqui é o amor do homem que encontrou aquilo cuja busca o angustiava, aquilo a que foi destinado - ele reconhece o objeto do seu destino e passa a amá-lo. A solidão, por sua vez, é a deste mesmo homem, quando não está com aquilo que ama. É possível dizer também

que se trata do próprio amor puro de um homem que encontrou Deus, aquele que ele desesperadamente buscava para fugir da frivolidade e da monstruosidade da vida.

A luz desaparece em *VII - Trevas*. São quatro versos em que o eu lírico retorna ao movimento de busca, desta vez, com desespero e imensa angústia. Se em *III - A Busca* ele encontrava-se envolto por luz, o que o impedia de encontrar a morte, após o *encontro*, o *amor* e a *solidão*, surgem as *trevas* - trazida por um movimento de procura, mas sem nenhuma luz.

Em *VIII - Canção de matar* ele finalmente renuncia completamente à luz: “Do dia nada sei” (Andresen, 2005, p. 35). Este primeiro verso indica uma quebra na subjetividade do eu lírico: se antes ele enfatizava o amor que o tomou ao encontrar o cigano El cachorro, aqui, a ênfase é ao modo como esse amor o atravessa e o fere, como “o gume / De uma faca nua / Ele me atravessa / E atravessa os dias / Ele me divide / [...] / O teu amor em mim / Que por dentro me corta”. Mas encontrar o cigano não basta - a redenção virá, como já sabemos, com a sua morte. É preciso que ele morra para que seu semblante seja finalmente esculpido na figura do *Cristo cigano* e o destino seja cumprido. Aqui a faca deixa definitivamente o plano da imagem externa (exposta no poema IV) e passa a habitar o interior do sujeito. “O teu amor em mim / De uma faca nua / Está como o gume”: o amor é vivido como lâmina, como força que atravessa, divide e separa. A proximidade com a “faca íntima” de João Cabral é evidente, sobretudo na concepção da lâmina como princípio interno e contínuo. No entanto, enquanto em Cabral a faca é um mecanismo impessoal, quase anatômico, em Sophia ela é vivida como experiência ética e trágica: ela fere porque ama, divide porque revela. A faca cabralina recusa a transcendência e neutraliza o *pathos*; ela instala a dor como dado estrutural do existir, sem promessa de redenção. Já a faca sophiana, embora igualmente rigorosa e cortante, é atravessada por uma dimensão sacrificial. Ela não apenas fere: ela exige, separa e prepara uma libertação possível — “Com uma faca limpa / Me libertarei”. O corte, em Sophia, não é apenas contenção, mas passagem. A faca assume, também, em aspecto dubio: o gume do amor o corta e o machuca, mas sua libertação e redenção virão também por meio dessa ferramenta, que romperá a carne do ser amado.

Finalmente, chegamos a *IX - A morte do cigano*. Aqui, Sophia leva à sério o norte cabralino do escrever cortando palavras, apertando a rédea da linguagem, ou como quem cata feijões: a faca não representa apenas o instrumento do crime, mas regula o modo como o poema se constrói, instaurando uma ética do corte que recusa tanto a diluição lírica quanto a explicação. São três versos, em evidente contraposição ao *III - Busca*. No III, as quinze estrofes apresentam descrições de imagens vibrantes de luz, evocam brilhos solares, cintilações e lampejos para chegar ao ponto de angústia - a impossibilidade de encontrar a morte. No IX, a faca é certa:

“Branças as paredes viram como se mata / Viram o brilho fantástico da faca / A sua luz de relâmpago e a sua rapidez” (Andresen, 2005, p. 37). Não há descrições, não se demora ao chegar ao ponto. Não há, ainda, a figuração do rosto tão buscado. Evocando as paredes como testemunhas do assassinato - pois ninguém, além do escultor e do cigano, haverá de saber o que realmente aconteceu - mais uma vez a luz é dispositivo poético. Desta vez, o brilho extrapola, a luminosidade é total: o brilho fantástico da faca, a sua luz de relâmpago, abrem um clarão no poema, contraditoriamente causado pela morte. Há uma inversão interessante neste sentido, pelo percurso da obra, entre luz e brilho, trevas e escuridão. A luz, no início, assume o caráter mais usual, o de vida e alegria. Mas ao entendermos que o destino do escultor é encontrar a morte de Cristo, essa lógica é inversa: o assassinato é o clarão, o máximo da luz, pois ele representa finalmente o fim da busca. O assassino, antes envolto em trevas por não saber o rosto da agonia, finalmente encontra a luz ao encontrar a morte. Tudo atravessado pela faca, que reaparece finalmente como ato, mas sem perder a densidade simbólica construída ao longo do poema-livro. O assassinato não é descrito em termos de sangue ou ferida, mas como acontecimento luminoso. A lâmina que mata é a mesma que antes brilhara na água e que atravessara o amor por dentro. Assim, a violência não é um excesso narrativo, mas o cumprimento de um percurso ético e simbólico.

Se, em João Cabral, a faca permanece como ferida sem redenção, em *O Cristo Cigano* ela culmina em revelação. A lâmina que mata é também a que torna visível o Cristo, convertendo a violência em signo trágico do humano elevado ao sagrado.

Em *X - Aparição*, o homem, que era “um homem” qualquer, indefinido, a partir da fuga veloz de seu sangue e da efetivação da sua morte, deixa de ser “um” homem qualquer e passa a ter “o” sangue e “o” rosto, este tão definido, buscado e desejado, o rosto de Cristo - mas que só é o rosto de Cristo porque seu semblante não é “semelhante ao sol e à lua” e sim “dor e morte crua” (Andresen, 2005, p. 38). Seu rosto só é “o” rosto de Cristo porque nele está esculpido o sofrimento. O sofrimento que, na fé católica, é visto como uma parte da vida humana, que pode ser uma via de purificação e santificação; um meio de crescimento espiritual, de refinar a fé.

Conclui-se, então, que o poema busca enaltecer o sofrimento, como manda a fé cristã, considerando-o uma forma de adquirir virtudes e de se aproximar de Deus? É possível. Mas há também de se considerar o aspecto dessacralizador da obra uma vez que, em sua busca pelo rosto de Cristo, o escultor encontra o sagrado no humano, em sua agonia e solidão. Novamente, citamos a própria autora, quando diz que o tema do livro “estava já antes comigo. [...] Este tema é o encontro com Cristo. O encontro com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia”. (Andresen, 2005, p. 16). Mais uma vez: o encontro com o *humano* em

Cristo. Eco das temáticas obra cabralina - a miséria, a solidão, a busca por sentido, a condição humana, a violência e a exclusão - são enfatizados aqui.

Assim, a transformação do dispositivo faca é perceptível desde o poema-prólogo *A palavra faca*, em que Sophia não apenas homenageia Cabral, mas reconfigura sua herança. Ao afirmar que o poeta tornou a palavra “azul e afiada”, a autora reconhece o trabalho cabralino de depuração da linguagem; no entanto, ao situar essa palavra “no gume do poema / atravessando a história”, ela a projeta para além do domínio estritamente formal. A faca, ao longo do poema-livro, torna-se simultaneamente palavra, gesto, dispositivo narrativo e destino. Ela é a ferramenta do escultor, o meio pelo qual a carne é aberta, mas também o operador poético-narrativo que permite a emergência do rosto de Cristo. Assim, a lâmina não apenas corta: ela ilumina. Seu brilho, recorrente ao longo do poema, associa-se paradoxalmente à revelação, invertendo a lógica tradicional que opõe violência e claridade. O assassinato, longe de ser apenas um ato brutal, converte-se no instante máximo de visibilidade e sentido.

Desse modo, a apropriação sophiana da faca cabralina implica uma radical ampliação de seu alcance semântico. Se, em Cabral, a lâmina serve para conter e delimitar, em Sophia ela fere, divide e sacrifica, instaurando um percurso em que a violência se torna condição de acesso ao humano e, por consequência, ao sagrado. A faca já não é apenas um princípio de escrita, mas um mediador entre vida e morte, luz e trevas, humano e divino. Ao operar essa transformação, Sophia não transfere simplesmente um conceito de um poeta a outro; ela o reinscreve em uma economia simbólica própria, em que o rigor formal herdado de Cabral é atravessado por uma ética trágica e por uma reflexão profundamente cristã sobre sofrimento, redenção e revelação. É precisamente nesse deslocamento — da contenção para o sacrifício, da técnica para a experiência — que reside uma das contribuições mais originais de *O Cristo Cigano*.

Não devem ser muitas as obras poéticas que logram realizar tal mudança, a do significado profundo de uma palavra. Andresen, transformada e tocada pela leitura da obra cabralina, escreve com esta faca afiadíssima em punho, que lhe foi entregue pelo seu amigo poeta e que ela explora de diversas maneiras.

Considerações finais

Este artigo analisou *O Cristo Cigano*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir do diálogo que a obra estabelece com a poética de João Cabral de Melo Neto, tomando a figura da faca como eixo interpretativo central. Ao longo da análise, buscou-se demonstrar como o

encontro entre os dois poetas — entendido aqui como evento primordial — catalisa uma transformação formal e ética na escrita sophiana, sem que isso implique simples transferência de procedimentos técnicos.

Buscou-se, com a leitura do livro-poema, mostrar que a faca, em Sophia, não é apenas herança estilística do rigor cabralino, mas operador poético-narrativo que articula linguagem, violência e revelação. Desde o prólogo *A palavra faca*, a lâmina atravessa o poema como palavra, imagem e gesto, passando do brilho contemplado à ferida interior e, finalmente, ao ato que cumpre o destino do escultor. Nesse percurso, a violência não aparece como excesso, mas como condição de visibilidade: é no instante da morte que o rosto de Cristo se revela.

O contraste com João Cabral permite delimitar uma diferenciação simbólica entre as duas poéticas. Em *Uma faca só lâmina*, a lâmina é princípio de contenção, impessoalidade e impiedade lúcida; ela instala a dor como estrutura, sem promessa de redenção. Em *O Cristo Cigano*, ao contrário, a faca fere para revelar: torna-se instrumento trágico e sacrificial, mediando a passagem entre o humano e o sagrado. Se a faca cabralina ensina a escrever contra a retórica, a faca sophiana ensina a ver o humano no limite da dor. É nesse deslocamento — da contenção à experiência, da técnica à revelação — que reside uma das contribuições mais originais do poema-livro de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Se virarmos a cara ao sofrimento, seremos levados à monstrosidade e ao crime – diz-nos Sophia de Mello Breyner. **Jornal de Letras e Artes**, Lisboa, n. 17, 24 jan. 1962, p. 1 e 10.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Cristo cigano**. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; SENA, Jorge de. **Correspondência 1959 – 1978**. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Prefácio. in: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Cristo cigano**. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

MARQUES, Ivan. Don Juan em Sevilha. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 182, nov 2021. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/don-juan-em-sevilha/> Acesso em: 8 de janeiro 2024.