

## Faca partilhada

**Pedro Eiras**

*Universidade do Porto*

...que apeteceria citar apenas, ser voz nenhuma, entre Sophia e João Cabral, não separando, certamente não turvando, nem sequer abrindo espaço entre poemas, não forçando a faca analítica, mas deixando que uma voz responda a outra. E ser nada entre poemas, ler. Ser apenas faca partilhada, numa e noutra mão entregue, a mesma faca para dois, que não separa nem corta mas dedo com dedo entrelaça.

E para que “seja enfim coisa a coisa”, como quer João Cabral de Melo Neto (1975: 116), e seja poema o poema, seria preciso deixá-los apenas: coisas, poemas. Mas o próprio João Cabral adverte: “Há um contar de si no escolher, / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que outros disseram” (*ibidem*: 113). No gesto de aproximar poemas fica a marca da distância forçada, subjectividade. Quanto a Sophia de Mello Breyner Andresen, também reconhecemos este projecto: “Palavras que eu despi da sua literatura, / Para lhes dar a sua forma primitiva e pura, / De fórmulas de magia.” (1944: 21). Essas palavras despidas de literatura, não conviria voltar a vesti-las com uma túnica de violência hermenêutica. Mas que os versos possam estar aí, na “pura manhã da imanência” (*Idem* 1977: 182), como consegui-lo?

Em Sophia, muito simplesmente, dir-se-ia. Pois “As imagens transbordam fugitivas / E estamos nus em frente às coisas vivas. / Que presença jamais pode cumprir / O impulso que há em nós, interminável, / De tudo ser e em cada flor florir?”, lê-se em *Dia do Mar* (1947: 127). A interrogação é capacitante: perguntar o nome da presença faz parte da emergência do “ser”. Perguntar é fazer ser, eis o que devemos ler aqui. E

porque a questão vem já na certeza de estarmos “nus em frente às coisas vivas”, afirmativamente. Mas sem qualquer simples pureza: a nudez não é uma forma de negatividade salvífica daquele que abandonou o mundo para observar o ser na objectividade, mas a transição híbrida de quem será flor na flor. Que as coisas sejam vivas depende de nós, nus, nos vestirmos do mundo que nos cerca. Fausto nunca poderia dominar o ente; é só perdendo-se nele que pode “tudo ser”. Ou, mas em clave disfórica, “ser tudo de todas as maneiras”: Álvaro de Campos deixa-se espancar contra as coisas, contudo ele não é as próprias coisas; recebe o mundo como faca perfurante, enquanto Sophia se veste de túnicas plurais.

Voltarei à túnica, voltarei à nudez. Mas lembro já que, se há diálogo entre Sophia e João Cabral, é em torno da faca. Porque João Cabral assina *Uma Faca Só Lâmina (ou serventia das idéias fixas)* em 1956, e Sophia abre *O Cristo Cigano*, publicado pela primeira vez em 1961, com este poema:

#### A PALAVRA FACA

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. (1961: 7)

Antes de me centrar numa questão, na que será *leit-motif* pelo menos subjacente da minha leitura, teço alguns comentários a este poema. Para dizer que é uma arte poética própria em hetero-retrato. Pois diz já como se pode “em cada flor florir” ou em cada faca ser faca: neste caso, habitando a faca do outro, e faca universal antes de faca do outro. Do colectivo, a faca agudiza-se em João Cabral; depois, reemerge em Sophia. Em três lugares assim diferentes, a faca não é certamente sempre a mesma. E ressalvo (voltarei também ao verbo ressalvar) que não é afinal de facas que se trata, mas, como explicitam o título e o primeiro verso, da *palavra* faca, passada entre mãos ou entre

escritas. Nenhuma dívida referencial ao mundo. Por fim, veja-se a sintaxe do poema, a consecutiva nuclear: é porque João Cabral agudiza *tanto* a palavra *faca* *que* ela agora aparece. Onde? "No gume do poema". Qual? Este. O poema que anuncia a palavra *faca* é também o poema feito com a palavra *faca*: poema-faca. De que fala este poema, da *faca* e da palavra *faca*? Não: ele já é a palavra *faca*, já floriu na flor. Sob a consecutiva: *faca* tão aguda que aparece. Como se, suprema homenagem, o poema se dissesse consequência da escrita de João Cabral, emergência da voz outra na voz própria, citação, possessão.

A pergunta central, a dúvida, o confronto de linguagens é: que faz, que pode fazer uma *faca*, essa só lâmina, lugar de cisão, de João Cabral de Melo Neto, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, que se deseja lugar do uno? Porque quem diz eu no poema de Sophia apresenta-se assim: "Trago o terror e trago a claridade, / E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade." (1944: 46), ou assim: "Na clara paisagem essencial e pobre / Viverei segundo a lei da liberdade / Segundo a lei da exacta eternidade." (1954: 31). Uma leitura atenta observará que unidade e eternidade são vinculadas ao desejo, à esperança, à promessa: "caminho para" é talvez apenas um incoativo, enquanto "Viverei" promete o futuro mas não o apresenta. Eis poemas que procuram o mundo uno e eterno, mas dando só a travessia de contrários e efémeros: "Trago o terror e trago a claridade", "Na clara paisagem essencial e pobre". O mundo está cortado e o poema é o lugar onde se diz a reunião? Depois da *faca* que separou terror, pobreza, claridade, essência, o poema é lugar de cicatriz? Mas pode o uno que em tempos se fragmentou e agora cicatriza ser uno de novo?

Lendo Sophia, Joaquim Manuel Magalhães interroga-se:

Muitas vezes me tenho perguntado quais as razões que podem tornar permanente o canto que não teme o efémero. Como pode «permanecer» a poesia «mesmo muito depois de varrido / o sussurro de tílias junto à casa de infância» (...): isto é, depois de perdido o próprio terreno que fora ou que se torna a sua referencialidade (ainda que falsa, fortuita, fabricada). Como pode resistir ao tempo um mundo lexical que nasceu por estar ligado ao tempo, à sua turbulência, à sua mortalidade. (1999: 41)

Segundo o ensaísta, a resposta implica ver como, em Sophia, léxico, retórica, prosódia e semântica se completam num só real do poema; por outro lado, compreender que o "efeito de realidade" poético (*ibidem*: 61) nada deve a qualquer ideia de transferência do mundo como informação entre autor e leitor, mas tudo à ideia de revelação. Permanece o canto do efémero quando o canto é revelador. Sem simples *mimesis*. E acrescento: o canto do efémero permanece *por ser* do efémero. Não só a referencialidade é sempre "falsa, fortuita, fabricada", mas todo o poema é fabrico, ou usina, no tempo, na "turbulência", na "mortalidade". O poema permanece quando celebra a condição de mortal – e mortífero. Isto é, quando comemora o ser-faca. Por isso a poesia tem de atravessar a tragédia do quotidiano, para se encontrar sobre matéria palpável. A eternidade depende do tempo, da cisão que inaugura terror e claridade.

Já não é da mesma Sophia que falo. Ou talvez seja. Mas o que era só uno tornou-se múltiplo sem perda da unidade. Eis "Dionysos", em *Poesia*: "O sabor do sol e da resina / E uma consciência múltipla e divina." (1944: 22). Em "múltipla e divina" não se deve ler *divina apesar de múltipla*, mas *divina porque múltipla*. Dionysos divide-se entre sabor e consciência, depois entre consciências, mas define-se pela multiplicação no seu singular de deus único (ou uno?). Dionysos divide e por isso é divino. A copulativa inibe porém uma descrição dialéctica do poema, subordinando-o a uma sintaxe estrita. A dialéctica seria uma faca violenta; a faca de Dionysos, pelo contrário, multiplica a consciência sem a violentar.

Como ainda neste poema de Sophia: "Que o Teu gládio me fira mortalmente. / Eu sou de alma dispersa e vagabunda, / Tudo me destrói e cada ser me inunda / E posso assim rolar eternamente." (*ibidem*: 74). O eterno parece agora dado no presente, ao contrário do que acontecia na promessa e na esperança; mas subordina-se ainda ao conjuntivo: permanece inconcretizado. A única exceção até aqui é Dionysos, que não se encontra no indicativo, nem no conjuntivo. Dionysos não tem verbo, não tem tempo, excede o humano. É como a Fotografia para Barthes: suspensão do tempo, "um ponto enigmático de inactualidade, uma estase estranha, a própria essência de uma *paragem*", aoristo (1980: 128).

### Interlúdio: homenagens.

Se a faca perturbasse a continuidade em Sophia, como compreender que a poetisa homenageasse João Cabral, até ser sua subordinada consecutiva, seu hipertexto? E se o uno de Sophia deixasse rombas todas as lâminas em João Cabral, para recusar o corte, como compreender que o poeta encontrasse em Sophia a mais exacta usina?

Estas questões partem de axiologias erróneas. Veja-se como João Cabral, em *A Educação pela Pedra*, na segunda parte do poema “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, depois de descrever um engenho de açúcar, descreve a poetisa:

2.

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);  
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,  
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)  
algarves de sol e mar por serpentinas.  
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,  
em cristais (os dela, de luz marinha). (1968: 131)

Depois do engenho, Sophia é o nome de outra máquina, usina. Máquina mais simples, “usando apenas (sem turbinas, vácuos) / algarves de sol e mar por serpentinas”, que busca chegar “ao cristal”, mas possuindo já cristais próprios “(os dela, de luz marinha)”. Como o engenho retira da cana o açúcar que já está na própria cana, assim Sophia sobe ao cristal, no singular, mas “em cristais” plurais, já fusão de sol e mar na sincrética “luz marinha”. A poesia une: luz marinha é mais do que sol ou mar; Sophia usa o pouco (“apenas”) para tornar-se no que já é (“dela”): florindo na flor.

A usina poética não introduz uma matéria artificial, mas ilumina as matérias-primas; no fim, nada resta que não o uno do açúcar ou da luz marinha, aquém da própria Sophia. Todavia, tudo foi feitura até aqui, “desfaz-faz e faz-refaz” técnico. Nenhuma dispersão, mas domínio da matéria que exige o apagamento de quem a modela. Como na arte do toureiro Manuel Rodríguez, lembra João Cabral: “sim, eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar sua explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se

Pedro Eiras (2011), “Faca Partilhada. Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto” in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema” (1968: 340-341).

Há também uma homenagem de Sophia a João Cabral, que gostaria de colocar aqui em simetria, ou quiasmo. Perante a “Dedicatória da terceira edição do *Cristo Cigano* a João Cabral de Melo Neto”, do livro *Ilhas*, faço como com “Elogio da usina...”, cito apenas a segunda parte do poema:

## II

Pois é poeta que traz  
À tona o que era latente  
Poeta que desoculta  
A voz do poema imanente

Nunca erra a direcção  
De sua exacta insistência  
Não diz senão o que quer  
Não se enebria em fluência

Mas sua arte não é só  
Olhar certo e oficina  
E nele como em Cesário  
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta  
Fidelidade à imanência  
Secretas luas ferozes  
Quebrando sóis de evidência (1989: 337-338)

Como no poema “A palavra faca”, tão aguda por graça de João Cabral que até aparecia “Azul e afiada / No gume do poema”, também aqui se trata de aparecer. O poeta, diz Sophia, não é o que aparece (ele, já vimos, deve desaparecer), mas é o que faz aparecer (por sacrifício do seu próprio desaparecimento). E não faz aparecer o mundo (nenhuma referencialidade simples), senão o poema, que é *também* mundo: “Poeta que desoculta / A voz do poema imanente”. É ao poema que se reconhece voz, não ao poeta, mero catalisador. Só na segunda quadra o poeta diz; mas, em plena técnica, ele “Não diz senão o que quer / Não se enebria em fluência”.

E contudo, esta arte poética do aparecer, tão reconhecível em João Cabral e na própria Sophia, que se assim hetero-auto-retrata, ei-la revista nas duas quadras finais. A primeira inclui ainda um sinónimo de usina: “Mas sua arte não é só / Olhar certo e oficina / E nele como em Cesário / Algo às vezes se alucina”, como se a palavra com que João Cabral disse Sophia fosse agora transcendida em resposta. E a última quadra acrescenta: “Pois há nessa tão exacta / Fidelidade à imanência / Secretas luas ferozes / Quebrando sóis de evidência”. Contra a usina, a noite; contra o aparecer solar do fenómeno, a ferocidade dionisíaca, em sentido nietzschiano. E contudo, as “Secretas luas ferozes” existem *na* “Fidelidade à imanência”, não *contra* ela. Dionysos, que transcende as usinas (mas talvez não os toureiros, os de Michel Leiris?), dá a imanência *pela* alucinação. Como em Cesário, o desvio provocado pela metáfora ilumina o mundo (o poema não designa a perturbação do real, o poema *é* a perturbação do real).

Estranha cartografia – a destas poéticas. João Cabral reconhece em Sophia a usina, a técnica, a feitura, a *poiesis*. Sophia reendereça a descrição, pensando a oficina de João Cabral; e nesse instante invoca a noite, com duplo, perturbador efeito: porque João Cabral parece nunca abandonar o aparecer solar das coisas, e porque a própria Sophia não costuma referir essa visão nocturna também imanente. Talvez Sophia possa dizer sobre João Cabral o que ele mesmo não pode dizer sobre si próprio, sob risco de contradição. O poeta brasileiro só pode mostrar a alucinação, não dizê-la: dizer a alucinação, em termos de usina, transformá-la-ia em artefacto técnico dominado. Só de fora, do lugar de Sophia, se pode fazer aparecer o lugar onde o aparecer já não é soberano. Do mesmo modo que a agudização da palavra faca por João Cabral gera *O Cristo Cigano*, Sophia revela em João Cabral o que *A Educação pela Pedra* faz mas não pode dizer. Aquilo que nem aparecer pode.

João Cabral é lido por Sophia como autor cuja usina abre fendas para o imprevisível, mas a própria Sophia deve enfrentar a noite ao dizê-lo, ao preferir a alucinação ao aparecimento: cada qual se deve exilar no outro para ficar completo. Isto nunca poderia acontecer no monologismo, mas irrompe no diálogo. Em comum, fica a consciência de que há uma usina / feitura, *poiein* governado pela exactidão mas com um limite apontado (apontado no lugar do outro, que pode ser o outro de si mesmo, como

Sophia escrevendo o que nem Sophia costuma escrever; e *O Cristo Cigano* no seu todo será outro acontecimento dessa ordem). Essa brecha dialógica faz parte da exactidão, da imanência, da cisão entre vozes.

Mas as facas que cortam poemas não são diferentes dos próprios poemas; elas não cortam: modelam; não são tanto facas como cinzéis. Questão de perspectiva: ou a faca separa o uno ou a faca esculpe o múltiplo. É sempre capacitante: cortando, modelando, ela faz ser a imanência do poema como ele deve existir, em diálogo, corte.

### **A técnica e os deuses.**

Há também em Sophia um corte disfórico, num lugar “Onde tudo nos mente e nos separa” (1950: 178), lugar de Queda: “Não trago Deus em mim”, e de interrogação: “no mundo o procuro / Sabendo que o real o mostrará” (1967: 89). A cosmogonia é atravessada por um crepúsculo dos deuses que não deve fazer esquecer em Sophia a poetisa do desespero: “Mas eis que se apagaram / Os antigos deuses sol interior das coisas / Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas / Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência” (*ibidem*: 70). Isto implica, pelo menos, a submissão dos próprios deuses a uma faca que, desde o início, promete o desaparecimento e o vazio. Talvez na unidade entrevista da origem sulque já a faca: a presença estreada promete já a ausência. A isto podemos chamar existência e condição da epistemologia: “o vazio que nos separa das coisas” inaugura o universo como objecto.

Mas em Sophia a cisão é muito mais violenta. Porque o vazio não existe entre sujeito e objecto mas, ao isolar o experimentador do mundo, ao impedir-lhe a fusão com a existência, esvazia-o: “Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência”. Aqui nada há do festejado apagamento do eu para ceder lugar à presença inteira. Só incapacidade: “Imperfeita não posso comungar / Na perfeição aos deuses oferecida.” (1947: 149). Ou ainda:

Muito tempo antes de eu ter vindo  
Já se tinha a tua obra dividido



E em vão eu busco a tua face antiga  
És sempre um deus que nunca tem um rosto

Por muito que eu te chame e te persiga. (1958: 47)

Quem diz "eu" no poema não é testemunha da unidade original; nem sequer da primeira cisão. Mas um(a) sobrevivente que adivinha um passado perdido, oráculo invertido, que quer recuperar pelo chamamento, ou poema, o rosto desaparecido. A unidade da obra, a face antiga do deus, eis o que o poema procura, aqui e agora, por graça destas precisas palavras. Precisas porque rigorosas, mas também porque necessárias, não acidentais, não cortantes ou cortadas. Definição possível de poema: aquele (com) que termina um longo tempo de cortes arbitrários. E não pela solda cicatrizante que pertence ainda ao domínio do cortado, mas pela assunção de um chamar que deve permanecer como tal. O poema não desaparece, ao contrário do que querem algumas simpáticas personagens de Mário de Sá-Carneiro. O poema fica, desafiando a ausência que, como ele sabe, ele próprio convocou.

Há perigo nesta invocação dos deuses num tempo de cortes. Primeiro, porque o próprio tempo é perigoso, enquanto existência. O nascimento é um corte, a vida é uma sequência de cisões, até que, como se lê em "As Parcas", "Atropos a terceira o fio corta" (1994: 25). Mas acrescenta-se um perigo superior, sensível na poesia:

Pois o tempo me corta  
O tempo me divide  
O tempo me atravessa  
E me separa viva  
Do chão e da parede  
Da casa primitiva  
(...)  
Musa ensina-me o canto  
Que me corta a garganta (1962: 103)

A Musa recebe a incumbência da Parca: cortar a garganta, ou a vida, e em consonância com o próprio tempo da vida, o que "me separa viva / (...) / Da casa primitiva". A última Musa é apenas a última de muitas, a derradeira cisão. Mas que seja uma Musa a

matar e que mate cortando a garganta excede o símile da Parca, se a Musa é também quem inspira o canto. O último corte é o corte da própria poesia; “da” poesia significa que poesia é objecto cortado, silenciado, impossibilitado, mas também objecto cortante: é o próprio canto que corta a garganta, que corta o canto, que se corta. Em tempos de esperança, a poesia perde o esquecimento; em tempos de disforia, ela perde-se no esquecimento. Mesmo o corte entre esperança e disforia é fruto de faca, talvez dialéctica, mas incerta na sua síntese.

Contudo, a invocação da Musa dá-se num poema; para chamar quem inspire a escrita, já se escreveu. E escreveu-se para que venha quem corte o canto, impedindo o poema. É portanto uma anti-técnica, a avaliar pelo silêncio final como lugar de não-mais-poesia. Mas é também a consciência de que o poema exige, até para se impossibilitar, a técnica de uma Musa, um corte exacto, na garganta, não às cegas. A Musa deve ter a mão ensinada pela usina. Regresso a João Cabral de Melo Neto, às suas usinas, às suas escolas:

#### A ESCOLA DAS FACAS

O alíseo ao chegar ao Nordeste  
baixa em coqueirais, canaviais;  
cursando as folhas laminadas,  
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,  
suas mãos, antes fêmeas, redondas,  
ganham a fome e o dente da faca  
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,  
sem pedra-mó, mas faca a faca,  
como voar o Agreste e o Sertão:  
mão cortante e desembainhada. (1980: 46)

As mãos do vento “ganham a fome e o dente da faca”: nenhum desejo permanece separado dos instrumentos e técnicas (“mão cortante e desembainhada”) necessários para se encontrar (não digo satisfazer-se) com a matéria. É uma escola: o vento aprende onde era ignorante, desce com sacrifício da sua idealidade. Também aqui se trata de

cosmogonia: criação, não do mundo como todo, mas do vento cortante, o que vale para qualquer ser caído e marcado pela fome. Mas não há disforia. Mais: o ser não está condenado à cisão como à desgraça: não só o vento se corta entre cocos e canas, mas ele mesmo devém faca; não só conhece a fome, mas prepara o alimento. Sem Musa, mas com mestres terrenos, e igual técnica: não para perder o canto, mas para saber o que não sabia: “como voar”. Sim, “o poeta é um escutador”, diz Sophia (1972: 166); mas há queda, técnica e usina em aprender a escutar. Por isso alguns ouvem o que para os demais é só ruído.

### **As primeiras três (res)salvas.**

Perante a questão nuclear que me ocupa, preciso de várias ressalvas, que são hipóteses de salvar o que se perde por meio do que é perdido e salvado (“Musa ensina-me o canto / Que me corta a garganta”), salvar o perdido revendo a minha linguagem.

Linguagem: já o disse várias vezes, não é de facas que se trata, mas de “a palavra faca”, vinda de João Cabral de Melo Neto, que não é uma origem simples, mas carregada de usos, usinas, textos evocados. O que nos desloca da *mimesis* e convida para o diálogo intertextual, nos impede a referência e coloca perante o imaginário da faca. Sophia sabe que é uma questão de imagens, construções autotélicas: “Perfeito é não quebrar / A imaginária linha” (1958: 45); mas também sabe que o imaginário é o real. Quanto a João Cabral, trata o real em termos de supra-realidade, vendo a faca no lápis: “*Marianne Moore*, em vez de lápis, / emprega quando escreve / instrumento cortante: / bisturi, simples canivete” (1968: 167). Na verdade, o poema a abrir *O Cristo Cigano* dizia: “Que agora ela aparece / Azul e afiada / No gume do poema” (1961: 7), a palavra ganha a cor e a forma da faca, e outrossim o poema. Mesmo só nomeada, a faca confere a sua forma, ou fome.

A segunda ressalva é Lichtenberg, que algures falou de uma faca sem lâmina à qual faltava o cabo; André Breton (1943) considera que se trata de humor negro. Ora, João Cabral escreve sobre (com?) uma faca só lâmina: dir-se-ia o inverso da proposta de

Lichtenberg. Pelo contrário, proponho que essas duas facas são a mesma. A prova está em que quem procurar a faca-sem-lâmina-à-qual-falta-o-cabo encontrará, pelo caminho, o mundo; e quem tiver uma faca-só-lâmina saberá que tudo em que ela toca se torna coisa comestível, mundo também. Sem resguardo: a faca é ausente ou presente, mas para que nunca haja matéria anterior ao corte contínuo. A suprema cisão possibilita também o contínuo, que solicita atenção e apetite. Faca só lâmina é a que corta o mundo em alimento e desejo. Por isso o melhor símbolo da vontade é a faca,

porque nenhum indica  
essa ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica  
aquela ausência sôfrega  
que a imagem de uma faca  
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca  
entregue inteiramente  
à fome pelas coisas  
que nas facas se sente. (Neto 1968: 281)

É de um símbolo ou uma imagem que se trata, não da faca em si; talvez porque a faca reduzida à boca em todos os lados ainda não existe. E contudo assim é já o homem:

E se é faca a metáfora  
do que leva no músculo,  
facas dentro de um homem  
dão-lhe maior impulso.

O fio de uma faca  
mordendo o corpo humano,  
de outro corpo ou punhal  
tal corpo vai armando,

pois lhe mantendo vivas  
todas as molas da alma  
dá-lhes ímpeto de lâmina

e cio de arma branca (*ibidem*: 286)

Há uma dobra infinita. O homem contém facas, no músculo; elas mordem-no, por dentro, armando-o “de outro corpo ou punhal”, dando-lhe “ímpeto de lâmina / e cio de arma branca”. O homem nasce faca e o seu resultado é outras facas. Potência e fenómeno, latência e imanência, facas interiores e exteriores, todas propiciam alimento umas às outras. Nenhuma disforia nessa procura, no propiciar da fome que se alimenta a si mesma. Faca só lâmina é o corpo com fome, em nenhum sítio saciado, absolutamente receptivo. Mais que receptivo: criador do mundo comestível por todos os sentidos, até intelectuais. O sujeito é engolido pelo desejo do mundo, mas porque ele criou em si mesmo esse desejo. Assim são também os saltimbancos em Sophia, inventores de uma geometria – ou ontologia – própria: “O jogo do que é os absorve / Porque o inventam” (1997: 25). Também os saltimbancos têm “vivas / todas as molas da alma”, porque são densos, tensos numa acrobacia reinventada a cada instante.

O próprio homem é Dionysos, não por ser uno, mas por ser múltiplo, e ainda por celebrar a multiplicidade, numa técnica através da qual devém faca dobrada em nova faca, “cujo muito cortar / lhe aumenta mais o corte / e vive a se parir / em outras, como fonte” (Neto 1968: 282). A dobra é infinita, e não natural: exige do homem que torne a cisão ontológica-linguística em gume de poesia. Mesmo Dionysos deve ser criado pela faca humana, e sempre recuperado, como sugere Gastão Cruz:

Segundo Fernando Pessoa, «o projecto de viver a condição divina» (Sophia) não é anulado pela morte: «The god / thou art now is a body made by me». A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen fala-nos da instabilidade de tudo, inclusivamente da síntese que Antínoo representa. (1973: 84)

Instabilidade que acolhe em si o eterno, precisamente por ser instabilidade, lugar de cisão, capacidade. É na dicção cortada que se dobra o eterno, numa usina para lá de euforia ou da desesperança: “A dicção não implica estar alegre ou triste / Mas dar minha voz à veemência das coisas / E fazer do mundo exterior substância da minha mente / Como quem devora o coração do leão” (Andresen 1997: 8).

José Guilherme Merquior parece ler João Cabral de Melo Neto de modo semelhante: contra leituras de *Fábula de Anfion* (Neto 1968: 395-400) que a entendem como denúncia da insuficiência da linguagem, Merquior mostra que é de um labor ontológico que se trata, na dialéctica entre lucidez controlada e recepção do acaso, subjectividade e História. Mesmo na negatividade do deserto, é dialecticamente que o poeta, agora o de *Uma Faca só Lâmina*, se deve desalienar da solidão:

Aí está o reconhecimento explícito da síntese poesia/existência na busca da autenticidade. Mas, na vida como no verso, a agudeza da faca não se fecha em si mesma. Ávida como o deserto, a privação decorrente da faca segrega justamente uma *abertura*, uma *receptividade* essencial. O deserto é a disciplina imposta pela utopia do antideserto. (1972: 163)

O deserto é a disciplina para a criação de um comum (comunidade, comunicação) humano. Se há negatividade na faca, é a solidão: faca que corta num só sentido. Pelo contrário, "O importante é que a faca / o seu ardor não perca / e tampouco a corrompa / o cabo de madeira." (Neto 1968: 283). O que é preciso não é que a faca anule o gume, mas que se submeta à dialéctica do mundo, que corte sempre: "A faca submissa ao tempo-do-mundo (...) vence o tempo enquanto puro fluir sofrido pela finitude passiva. Princípio ontológico no homem, o corte da lâmina o religa ao verdadeiro relevo das coisas" (Merquior 1972: 167).

A terceira ressalva regressa à densidade e à dobra. Sophia e João Cabral descrevem objectos densos. Sophia, por exemplo em *Geografia*: "O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos." (1967: 96). Deixemos a questão da *mimesis*, da relação entre versos e dias, do regresso paradoxal a uma lógica do reflexo (mas é de reflexo que se trata? ou de analogia?); assinalemos que densidade e tensão surgem em continuidade: versos e dias são densos porque tensos, tensos porque densos, é o infinito interno que os estira na superfície, é a tensão dos limites que faz espessa a matéria inclusa. Quanto a João Cabral, escreve sobre uma "água em si mesma, parada, / e que ao parar mais se adensa, / água densa de água, como / de alma tua alma está densa" (1968: 259). Nos

dois poetas há o mesmo gosto por objectos, água ou alma, numa máxima densidade sem mescla, para concentração maior da massa.

Os objectos de Sophia – a unidade, a eternidade – são densos. Tratei-os até aqui como o que é cortado pela faca; mas eles nunca foram indiferentes perante facas meramente exteriores. Se eles se podem cortar, é porque alcançam o máximo de existência (densidade e tensão), são enteléquias no instante em que precisam de mudar de forma, de devir fragmentos. Não é a faca que os provoca, mas eles mesmos incluem no máximo de si a existência de uma faca que se confunde com a rebentação. Densos, prefiguram a metamorfose. Não só as facas, só lâmina, ou sem lâmina nem cabo, se tornam mundo existente; mas também o que existe, se existe no desejo, existe na iminência de devir-outro, isto é, de se cortar, de ser faca de si próprio:

Essa vida, na sua vida,  
é um nó caroço, duro de osso.

De osso: mas caroço e explosivo,  
com toda a explosão da semente,  
levando sua planta futura  
viva e mais, latejadamente.

Se este descuida a menor fresta  
a vida explode, extravasada,  
como a explosão de uma romã,  
que em espanhol se diz granada. (Neto 1975: 98-99)

Nenhuma eternidade se perde, mas toda se confirma, na explosão da romã-granada. A existência do objecto depende da densidade traída na formação do novo: a semente que rebenta. Também assim é o escultor em Sophia: "O tempo onde ele mora / É completo e denso / Semelhante ao fruto / Interiormente aceso." (1961: 9). Não por acaso o escultor, que trabalha a tensão e a densidade da escultura, de tal modo que, perante Rodin, se sente menos o objecto terminado do que a tensão prisioneira, em processo. O fruto em Sophia não explode, mas guarda em si o aceso de (e o acesso a) outros frutos possíveis e divinos; que haja ou não explosão concreta é secundário, mas a tensão criadora é fundamental, levando o objecto ao extremo em que ainda é e já dá a ser o imprevisto.

Imprevisto não é aleatório, tal como deixar acontecer a tensão nada tem de accidental. A liberdade da explosão é a conquista de uma forma alimentada ao extremo: “Numa disciplina constante procuro a lei da / liberdade medindo o equilíbrio dos meus passos”, escreve Sophia (1950: 170). E João Cabral sabe que a entelúquia, o grau extremo da realização do objecto, permanece muito perto da fonte material, trabalhada até devir outra forma: “Poesia, te escrevia: / flor! conhecendo / que és fezes” (1968: 405). Aproximo as duas dimensões para ver que há conciliação entre disciplina e liberdade, matéria fértil e florescimento; que o poema acompanha, sem imitá-lo, o devir de um mundo regrado e contudo surpreendente; que as coisas são cortadas por uma faca que as limita e ilimita: a flor é fezes cortadas na forma da flor, é liberdade e possibilidade a partir da disciplina que define as flores. Ou, como diz Óscar Lopes,

As coisas são coisas e índices (...) porque (...) o real se esclarece sempre *a partir do não*, e uma forma desse *não* é o limite *impossível*, em certo sentido irreal, da geometria pura, tal como, passando agora a uma arte cinética, é irreal e intemporal o tempo do Flamenco (nomeadamente, o do *cante a palo seco*, sem acompanhamento), *em que se está aceso e extremo*. As coisas mais coisas parecem, em última análise, índices da sua configuração extrema, que não é imaterial, mas geométrica, atrever-me-ei a dizer que algébrica e transcendental (não transcendente), intencional (...), mas não (ou não necessariamente) espiritual. (1986: 12-13)

As “coisas mais coisas” são as que quase perdem o ser-coisas para devirem pura geometria; mas perder é o grau máximo do ser (tal como o sujeito desaparece para que haja poema) e não nega a existência absoluta da coisa (ela própria recorte negativo no mundo, instauração da diferença). A coisa alcança a geometria não por fugir a ser coisa, mas por ser intensamente coisa. Óscar Lopes fala de “configuração extrema”: como em Sophia, “configuração” lembra disciplina da coisa sendo o que é, disciplina do poema dizendo como diz, e “extrema” lembra o lugar de tensão nas vésperas de explosão, transmutação, liberdade. É o que diz Gilles Deleuze sobre a dobra:

Basta compreender e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir dos seus dobrar-se para que elas percam a sua dureza, e para que os milénios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades. Nada é



mais perturbador do que os movimentos incessantes daquilo que parece imóvel,  
Leibniz diria: uma dança de partículas num giro de dobras. (1988b: 211-212)

Importa também voltar ao exemplo do *cante*. Neste poema de João Cabral de Melo Neto em *Museu de Tudo*:

EL CANTE HONDO

O *cante hondo* às mais das vezes  
desconhece essa distinção:  
o seu lamento mais gemido  
acaba em explosão.

Tão retesada é sua tensão,  
tão carne viva seu estoque,  
que ao desembainhar-se em canto  
rompe a bainha e explode. (1975: 81)

Eis tudo: a coisa-lamento que se extrema e dobra em coisa-gemido a ponto de devir coisa-explosão; a tensão retesada que inclui a faca interior; a bainha da forma que se desenlaça em canto-liberdade. Sophia diz o mesmo *cante*, no poema “Cante hondo” de *Mar Novo*: “Numa noite sem lua o meu amor morreu / Homens sem nome levaram pela rua / Um corpo nu e morto que era o meu.” (1958: 49). Aqui, sem descrição do que seja o *cante*, mas como seu texto. E para dizer nesse menos-que-funeral anónimo a mesma explosão do lamento, agora o de quem se sente cortado, vítima de faca, separado de um corpo “que era o meu”, não o de quem se ama, mas o de quem se tem ou de quem se é. Na lamentada morte do amor, dá-se a explosão de si: de quem perdeu o corpo de outrem, e afinal o corpo próprio.

Tudo é cortado e cortante. A terceira ressalva mostra que nada existe, a palavra incluída, se não cortar a matéria em torno e não for cortada por ela. Para regressar a Deleuze: é uma figuração barroca, se onde tenho dito *corte* pensarmos agora *dobra*. Deleuze observa como Leibniz define o mundo a partir de dobras de dobras: o elemento mais pequeno da matéria não seria o ponto mas a dobra que se pode sempre multiplicar por si mesma (e nunca simplesmente desdobrar). Não existe qualquer sujeito exterior a esse jogo: “É sempre uma alma que inclui o que ela capta do *seu* ponto de vista, isto é, a

inflexão. *A inflexão é uma idealidade ou virtualidade que não existe actualmente senão na alma que a envolve.* Portanto é a alma que tem dobras, que é cheia de dobras.” (1988a: 31; trad. minha). Perspectiva barroca a reencontrar em João Cabral: é a usina poética que, descrevendo um mundo, o encontra infinitamente dobrado. A “alma” do poema e do sujeito consiste na dobragem. O poema, eis o que dobra, o que insere os objectos em acontecimentos (103), fluxos imanentes (108). Um exemplo:

Ao olho mostra a integridade  
de uma coisa num bloco, um ovo.  
Numa só matéria, unitária,  
maciçamente ovo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,  
tal como as pedras, sem miolo:  
e só miolo: o dentro e o fora  
integralmente no contôrno. (1968: 172)

Porquê este exemplo? onde está a dobra? e o sujeito? O ovo parece mais um daqueles elementos tensos, como o verso, o arco, o dia, a água, o *cante hondo*. Mas precisamente essa tensão é infinita, como a dobra no barroco segundo Leibniz/Deleuze. Os objectos são tensos porque infinitamente dobrados, disponíveis para todos os tipos de dobra, corte, metamorfose. A metamorfose não é futura: o mesmo ovo é já “sem miolo” e “só miolo” (como são iguais a faca só lâmina e a faca sem lâmina nem cabo); também “o dentro e o fora” estão “igualmente no contôrno”. Não é questão de apagar diferenças ou dobras, mas, pelo contrário, de multiplicar possibilidades de ver do sujeito.

Qual sujeito? “Ao olho mostra a integridade / de uma coisa num bloco, um ovo” – é um olho que percebe o objecto-ovo como coisa infinitamente dobrada; é um olho que assina o poema e perspectiva o ovo na dobra do sem miolo/só miolo, do dentro/fora. Como o perspectiva? Pela usina do poema que gere as dobras do ovo. O olho é o poema, o poema vê a tensão das dobras. Sem olhar dobrante não há mundo: “o mundo não existe fora das mónadas que o exprimem, é portanto necessariamente dobrado nas mónadas” (Deleuze 1988a: 125; trad. minha).

### A última (res)salva.

Volto ainda a *O Cristo Cigano*, auto-hetero-escrito por Sophia. Porque aí se cruzam pelo menos quatro facas. Primeiro, a faca que João Cabral passa a Sophia, falando-lhe de um cigano que foi modelo para uma estátua de Cristo e que o próprio escultor terá apunhalado. Em segundo lugar, a palavra-faca que vem já dos poemas de João Cabral de Melo Neto; o poeta celebra a palavra perigosa, que serviu ao escultor para assassinar o modelo; coloca-se simbolicamente no lugar do assassino. Tudo se complica com uma terceira "faca": a lança do soldado na Paixão, que não mata mas confirma a morte de Cristo, mas por isso, metonimicamente, é ainda um instrumento assassino. Facas, punhais e lanças não são o mesmo objecto, claro, mas todos cumprem a função de dar a morte.

Há uma quarta faca, aparentemente não assassina: o cinzel do escultor. Esta faca não mata, mas corta o que era uno. Há o cinzel que separa e há a faca que "é menos que de cortar, / é uma faca que perfura" (Neto 1980: 53). Salvas as devidas distâncias, resta o jogo de identidades: punhal-faca-lança-cinzel, escultor-poeta, cigano-modelo-Cristo, corte-perfuração, eu-outro. Outro modo de dizer que em qualquer crime está dobrada e tensa a Paixão, que em todas as mortes se dobra a Paixão, que a Paixão não pára de ter lugar: transsubstanciação a ler no contexto de uma Sevilha católica, lugar da confiança de João Cabral a Sophia. Numa faca existem já, ou existem ainda, todas as outras.

Por isso, quando o corpo do cigano a banhar-se "surgia / Brilhante da água / Semelhante à lua / Que se vê de dia" ao escultor, era já "Semelhante à lua / E semelhante ao brilho / De uma faca nua" (Andresen 1961: 17); e o próprio escultor ouvira já o mandamento que o fará empunhar outra faca: "– Tu esculpirás Seu rosto / De morte e de agonia." (11). Como esculpir Cristo com um cinzel, se esse cinzel não se tornar faca nua (ou lança de soldado romano), faca cujo brilho, por sinistra metonímia, o corpo do cigano tem já? Pois a sua nudez de banhista é tão luminosa como a nudez da lâmina sem resguardo. Terrífica arte poética, a desta Sophia outra: nunca se representa a morte de Cristo, mas *volta-se sempre a matar* Cristo. Do cinzel à faca. Eis o que diz o escultor (o soldado romano? João Cabral? Sophia?) na "Canção de Matar":

O teu amor em mim  
Está como o gume  
De uma faca nua  
Ele me atravessa  
E atravessa os dias  
Ele me divide

Tudo o que em mim vive  
Traz dentro uma faca  
O teu amor em mim  
Que por dentro me corta

Com uma faca limpa  
Me libertarei  
Do teu sangue que põe  
Na minha alma nódoas (Andresen 1961: 25)

Tudo é ambíguo: esculpindo Cristo, é ao cigano que o escultor se dirige; representando a Paixão, é da paixão terrena que se alimenta, num erotismo só sugerido. Sincretismo das linguagens: “O teu amor em mim” é profano e sagrado, canção de amor, cântico religioso. Poema ainda da divisão: tudo o que há no sujeito é cortado pela faca do amor do outro; mas é por uma nova faca que o sujeito quer libertar-se.

Como em João Cabral, nada existe que não corte: são feitos de facas o corpo, o desejo. Mas com angústia: “Com uma faca limpa / Me libertarei / Do teu sangue que põe / Na minha alma nódoas”. Ainda se trata de um *topos* erótico? ou já de um *kairos* religioso? Questão metaliterária: o que faz o poema quando disposto no corte entre imanência e transcendência, compelido a cortar a paixão de um corpo, matando, mas ao preço da Paixão do outro, morto? Duvidosa questão teológica, também, a deste Cristo cigano que nada resgatará ou (res)salvará:

E devagar devagar o rosto surge  
O rosto onde outro rosto se retrata  
O rosto desde sempre pressentido  
Por aquele que ao viver o mata

Seus traços seu perfil mostra  
A morte como um escultor  
Os traços e o perfil

Da semelhança interior. (1961: 29-30)

Há vários sujeitos. Há “aquele que ao viver (...) mata” o cigano (é estranha a proximidade sintagmática de duas ideias: “mata” “ao viver”, como se o modo de matar fosse a própria vida, o escultor mata vivendo, a forma como mata é a vida, a sobrevivência do crente ao próprio Deus; ou então: o modo como esculpe Cristo é matando o cigano, escultura por retirada da vida). Mas há outro sujeito: “A morte como um escultor”, que gera Cristo no cigano. O escultor assassino só podia pressentir um rosto; a morte esculpe-o na carne.

Esta ambígua epifania responde à busca da unidade em Sophia. Já não oferecendo Dionysos ou a Antiguidade, mas o Deus judaico-cristão, cujo afastamento é ressalvado pela encarnação. Eis como um poema de *Ilhas* descreve o que até aqui foi corte: “Senhor sempre te adiei / Embora sempre soubesse que me vias / Quis ver o mundo em si e não em ti / E embora nunca te negasse te aparte” (1989: 333). Já não é uma questão de multiplicidade divina, mas de recusa de um olhar teológico, escolha de um mundo secular. Ou nova faca: que não nega mas aparta, não mata mas adia. Deus não morreu, mas foi esquecido; é o veredicto nietzschiano de *Assim Falou Zaratustra*, com a mesma exigência *a posteriori* de regresso ao divino, sobre-humano ou purificado. O rosto de Deus esteve sempre no cigano, mas invisível; a faca só traz a visibilidade do que já existia.

Nesse sentido, “em cada flor florir” é apenas despertar em si, na tensão da usina, a memória da flor que já se é. E quando lemos “O que foi antigamente manhã limpa / Sereno amor das coisas e da vida / É hoje busca desesperada busca / De um corpo cuja face me é oculta” (Andresen 1961: 23), este *Ecce Homo* diz que o corpo se salva na própria faca da busca. A última ressalva diz portanto que, para encontrar o homem, é preciso atravessar a escultura da morte. Se a faca é o real, o real é o martírio; se a busca do sujeito é a escultura ou o poema, neles o sujeito desaparece para que o Deus perdido regresse. Ambiguidade essencial: “O regresso do caos ou turvação do suplício amoroso coincide com o movimento da inspiração poética que permite habitar a claridade e a beleza ansiadas e só oferecidas na e pela poesia”, escreve Vera Borges (2001: 80).

Mas essa é também a lição de João Cabral de Melo Neto: o fazer-se humano através da vida implica a dor. Uma dor procurada, desejada, conseguida:

§ (...)  
O que vive  
não entorpece.  
O que vive fere.  
O homem,  
porque vive,  
choca com o que vive.  
Viver  
é ir entre o que vive.

§ O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.  
O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio. (1968: 390-391)

Tudo o que pode ser ferido por facas (choque, incómodo, arestas são modos da ferida) vive. Não se trata ainda de martírio; mas já da dor como acontecimento onto-existencial. A faca, eis o que confere existência, ou (res)salva de não ser: o que pode ser cortado está vivo; não é preciso preservar qualquer unidade original, o corpo é vivo porque curtido pelo corte. Pode dizer-se o mesmo sobre Sophia? A túnica sem costuras do Cristo apunhalado só acontece sob o punhal: a Paixão é necessária para a epifania. Não é preciso um recolhimento mental: "A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão" (1977: 209); é preciso uma mão técnica que corte, esculpa e desapareça para que Deus advenha.

Tal é o lugar onde se encontram Sophia e João Cabral: na compreensão de que o corte é o lugar de *religio*. Lugar aonde se regressa sempre, de onde nunca se partiu, lugar da unidade na diferença, onde qualquer ferida ontológica abre espaço para Deus. Lugar de regresso, de recomeço: a faca foi celebrada num diálogo tão denso e tenso

entre as escritas que apeteceria citar apenas, ser voz nenhuma, entre Sophia e João Cabral, não separando, certamente não turvando, nem sequer abrindo espaço entre poemas, não forçando a faca analítica, mas deixando que uma voz responda a outra. E ser nada entre poemas, ler. Ser apenas faca partilhada, numa e noutra mão entregue, a mesma faca para dois, que não separa nem corta mas dedo com dedo entrelaça.

### **Bibliografia:**

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1944), *Poesia* [ed. ut.: in *Obra Poética*, I, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1991: 11-75].

-- (1947), *Dia do Mar* [ed. ut.: *ibidem*: 77-151].

-- (1950), *Coral* [ed. ut.: *ibidem*: 153-243].

-- (1954), *No Tempo Dividido* [ed. ut.: *Obra Poética*, II, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1998: 7-39].

-- (1958), *Mar Novo* [ed. ut.: *ibidem*: 41-89].

-- (1961), *O Cristo Cigano* [ed. ut.: 4ª ed., revista, Lisboa, Caminho, 2005].

-- (1962), *Livro Sexto* [ed. ut.: *Obra Poética*, II, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1998: 91-153].

-- (1967), *Geografia* [ed. ut.: *Obra Poética*, III, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1996: 7-96].

-- (1972), *Dual* [ed. ut.: *ibidem*: 97-169].

-- (1977), *O Nome das Coisas* [ed. ut.: *ibidem*: 171-243].

-- (1989), *Ilhas* [ed. ut.: *ibidem*: 279-350].

-- (1994), *Musa* [ed. ut.: ed. revista, Lisboa, Caminho, 2004].

-- (1997), *O Búzio de Cós e outros poemas* [ed. ut.: ed. revista, Lisboa, Caminho, 2004].

Barthes, Roland (1980), *La Chambre Claire (Note sur la photographie)* [ed. ut.: *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2005].

Borges, Vera (2001), "O Cristo Cigano: transposição das trevas", in *Relâmpago*, nº 9, Lisboa: 75-81.

Pedro Eiras (2011), “Faca Partilhada. Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto” in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Breton, André, org. (1943), *Antologie de l'Humour Noir* [ed. ut.: Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966].

Cruz, Gastão (1973), “Sophia de Mello Breyner Andresen – *Dual*” [ed. ut.: *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª ed., corrigida e aumentada, Lisboa, Relógio d'Água, 1999: 83-85].

Deleuze, Gilles (1988a), *Le Pli. Leibniz et le Baroque* [ed. ut.: Paris, Minuit, 2002].

-- (1988b), “Sobre Leibniz” [ed. ut.: in *Conversações 1972-1990*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003: 211-220].

Lopes, Óscar (1986), “Das coisas e do seu avesso (sobre a poética de Melo Neto)”, in João Cabral de Melo Neto, *Poesia Completa 1940-1980*, Lisboa, INCM, 1986: 7-30.

Magalhães, Joaquim Manuel (1999), “Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Rima Pobre. Poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Presença: 41-78.

Merquior, José Guilherme (1972), “Nuvem civil sonhada. Ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto”, in *A Astúcia da Mímese. Ensaios sobre lírica* [ed. ut.: 2ª ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1997: 84-187].

Neto, João Cabral de Melo (1968), *Poesias Completas* [ed. ut.: *Poesia Completa 1940-1980*, Lisboa, INCM, 1986: 123-430].

-- (1975), *Museu de Tudo* [ed. ut.: *ibidem*: 75-121].

-- (1980), *A Escola das Facas* [ed. ut.: *ibidem*: 31-73].



Pedro Eiras (2011), “Faca Partilhada. Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto” in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

\*

Este ensaio foi apresentado no *IV Congresso Português de Literatura Brasileira. O Porto e a literatura brasileira*, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a 17 e 18 de Novembro de 2005, e publicado no meu livro *A Lenta Volúpia de Cair* (Famalicão, Quasi, 2007: 53-77).

A presente versão foi revista para edição em LyraCompoetics, no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).