

# *No fio de uma lâmina: diálogo entre a poética de Cabral e a filosofia de Bergson*

On the edge of a blade: a dialogue between Cabral's poetics and Bergson's philosophy

André França Rocha Borba<sup>1</sup>

**Resumo:** Museu de tudo, livro de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1975, apresenta uma forte presença da memória e considerações sobre o tempo. O século XX, justamente, é marcado pela emergência da memória como uma preocupação constante na produção artística e literária. Nesse sentido, investigamos os poemas sob a perspectiva das teorias filosóficas de Bergson, de modo a articular literatura e memória. Conceitos do filósofo francês como percepção atenta e incerteza contribuem para revisitá-la, à luz da contemporaneidade, o poeta pernambucano em uma fase de "desdogmatização".

**Palavras-chave** Memória; Tempo; Poesia brasileira.

**Abstract:** Published by João Cabral de Melo Neto in 1975, *Museu de tudo* presents a strong presence of memory and considerations about time. The twentieth century, precisely, is marked by the emergence of memory as a constant concern in artistic and literary production. This way, we investigate the poems from the perspective of Bergson's philosophical theories, in order to articulate literature and memory. Concepts

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, vinculado ao Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu as graduações de Letras - Português/Inglês (2020) e de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (2016), na mesma universidade. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6167-0720>. E-mail: andre.r.borba@gmail.com.

*of the French philosopher as attentive perception and uncertainty contribute to revisit, in the light of contemporaneity, the poet from Pernambuco in a period of an alleged subversion of its own principles.*

**Keywords:** Memory; Time; Brazilian poetry.

Em entrevista publicada no jornal *O Globo*<sup>2</sup>, em época do lançamento de *Museu de tudo* (1975), João Cabral afirmou que gostaria de ser julgado pelo que escrevera até os 45 anos. Nessa perspectiva, ele solicitava que a crítica literária se dedicasse à avaliação de sua produção artística realizada até *A educação pela pedra* (1966), que constitui um dos seus livros mais difundidos. Para ele, as obras posteriores à de 1966 seriam fruto de um processo artístico que não teria a mesma marca de lucidez de que o poeta teria se valido em escritos precedentes.

De fato, talvez com base nas próprias declarações públicas do autor, o paradigma da lucidez vai permear toda uma tradição crítica, que faz a leitura do poeta a partir de um processo artístico pautado pelo raciocínio, formalismo e estabilidade, principalmente em obras, como *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947), além de *A educação pela pedra* (1966), já referida. Por outro lado, o arco posterior de obras cabralinas costuma ser analisado sob outras chaves, como a investigação de Correia (2010) sobre a importância da memória nesses escritos. Expõe ele que “[...] é mais do que plausível que, ao entrar na casa dos cinquenta anos, o universo da memória aflorasse justamente no quadrante de livros que se constitui a partir da década de 1970” (CORREIA, 2010, p. 119).

Para Marta de Senna (1980), os problemas do tempo e da memória permeiam toda a obra cabralina sob configurações diversas e, gradativamente, se adensam. É com o livro *Museu de tudo* (1975) que o autor mais explora essas questões, que atravessam a trajetória do poeta desde sua estreia, com *Pedra do Sono* (1942). De acordo com a autora: “Assim como em *Quaderna*, [...] o setor dos poemas (anti)lírico-amorosos domina o conjunto, em *Museu de tudo* o setor do tempo será o dominante, senão em termos quantitativos, pelo menos qualitativamente” (SENNA, 1980, p. 180).

Ainda nos anos 1980, Silviano Santiago (1982), no ensaio “As incertezas do sim”, reiterava que uma das marcas de Cabral era a sua “despersonalização poética”.

---

<sup>2</sup> *O Globo*, suplemento “Domingo”, 16 de novembro de 1975.

Nesse sentido, ao colocar no papel uma visão crítica e objetiva da realidade, uma neutralidade se destaca no lugar das paixões e perspectivas subjetivas. Para Santiago, entretanto, essa despersonalização entrara em crise com a publicação do livro *A escola das facas* (1980), de maneira a ocorrer, assim, uma desdogmatização.

A própria incerteza no trato com a realidade começa a habitar o campo semântico do poema, exprimindo-se em palavras e construções onde ficam pouco nítidas as diferenças. No processo de desdogmatização, as fronteiras rigorosas de significado perdem a nitidez, diluem-se, contaminando áreas que antes não teriam sido afins (antes foram opostas e por isso excludentes). (SANTIAGO, 1982: 43)

Tal movimento, no entanto, já é possível de ser encontrado em *Museu de tudo*, livro imediatamente anterior. Há, na obra, construções poéticas que indicam um abalo na firmeza racional e na convicção matemática. Não por acaso, verificamos que essa conformação ganha corpo no livro de 1975: há uma articulação entre a incerteza cabralina e a memória enquanto força. No poema “De uma praia do Atlântico” é admissível examinar esses contornos de uma poesia em que a firmeza de antes se encontra estremecida.

### De uma praia do Atlântico

Se o olhar visse curvo,  
como se diz que é o espaço,  
olhando a sudoeste  
de meu atual terraço,

podia ver além  
do zinco ondulado (a água)  
tuas praias de coqueiros,  
pubescentes, não glabras.

Mas há um outro ver  
além do primário (o olho),  
porque daqui te vejo  
com o ver do corpo todo,

sob a táctil luz morna,  
com espessura de sucos,  
de um sol onde se está  
como dentro de um fruto. (MELO NETO, 2009, p. 107)

Já de início, vale mencionar que o poema abre com uma partícula condicional (“se”) e o verbo no modo subjuntivo (“visse”), geralmente utilizado para exprimir uma relação de dúvida, imprecisão. A ideia de uma promessa incerta se expressa por meio da construção de uma implicação lógica que percorre as duas primeiras estrofes: “Se o olhar visse curvo (...) podia ver além”. Ainda, nas estrofes internas, o poema opera a existência de falibilidade quando precisa amarrar o significado de determinadas palavras a partir do uso dos parênteses, nos versos: “do zinco ondulado (a água)” e “além do primário (o olho)”. Interessante notar também a caracterização do “espaço” que, neste momento, não é retilíneo, mas “curvo”.

O texto poético sugere um grau de erotismo que remete a uma relação sexual. Algumas marcas nos versos indicam esse caminho de leitura, quando o poema se direciona a outra pessoa e fala em observar “tuas praias de coqueiros, / pubescentes, não glabras”, além dos trechos nas duas últimas estrofes: “com o ver do corpo todo”, “sob a táctil luz morna” e “de um sol onde se está como dentro de um fruto”.

A terceira estrofe marca a diferença entre dois tipos bastante particulares de olho. No início do poema, há uma distanciamento entre quem enxerga e o objeto de desejo, afinal existe um largo “zinco ondulado” separando observador e observado. Por sua vez, o decorrer do texto sugere uma espécie outra de olhar que mesmo ao longe consegue acessar o que era almejado. Nesse sentido, torna-se plausível a alusão dessa segunda categoria de olho a um tipo específico de experimentação com a memória.

No cotidiano, a memória-hábito – já introduzindo a taxonomia bergsoniana – age segundo critérios de praticidade e utilidade, de maneira a inibir a experiência de memória mais profunda. Para o filósofo Henri Bergson, as lembranças mais intensas aguardam uma oportunidade de “fissura” para fazerem passar, então, as suas imagens. (BERGSON, 2010, p. 107). Uma leitura possível dessa segunda parte de “De uma praia do Atlântico” consiste em perceber a imagem como a abertura de uma fenda, em que camadas mais interiores, que antes estavam à espreita, vazam e tornam viável uma perda de contornos da experiência passada e a presente.

Essa avaliação vai ao encontro da concepção defendida por Marta de Senna, que verifica em *Museu de tudo*, o aparecimento de um “anti-Cabral” (1980, p. 187). Para ela, há um abrandamento no método do autor, indicando, dessa maneira, que não há uma

substituição de um traço de escrita por outro, mas uma manifestação (ou consolidação?) de forças outras na escrita cabralina.

Não se trata, assim, da constituição de um Cabral que deixa de lado a sua antipoesia – como caracterizou Augusto de Campos (1978) – para dar vazão a poemas dóceis e preceitos sentimentais. O que se pode avaliar é que a “certeza negativa” dá lugar a uma possibilidade de incertezas, de exploração de um certo lirismo – “se bem que reticente” (PEIXOTO, 1983, p. 201) – e que já se observa deixar de lado uma suposta segurança baseada em ditames do racionalismo.

### Poética da memória

Por meio do conceito de duração, Bergson questiona uma concepção de tempo que seja homogênea e linear. Para ele, a duração significa um tempo contínuo e heterogêneo, que faz coexistir passado e presente. Isso só é possível porque, segundo o autor, existe entre ambas as temporalidades uma diferença de natureza, e não apenas de grau. Essa ideia bergsoniana revela que presente e passado coexistem, como sinaliza David Lapoujade (2017):

Uma das teses mais importantes e mais originais de Bergson consiste em dizer que o passado nunca foi presente; ele já é sempre o antigo presente que ele foi, a imagem no passado do presente que passa. O passado é um mundo paralelo ao do presente, ele não está atrás de nós, mas ao nosso lado. O passado não tem, portanto, que se tornar passado, ele já o é, de imediato. Ele acompanha nossa vida presente e se forma ao mesmo tempo, não logo depois que o presente tenha deixado de ser, mas ao mesmo tempo, como uma imagem no espelho. (LAPOUJADE, 2017, p. 22)

Para Bergson, o espírito tem um papel importante no que tange à memória. Essa ideia contrasta com tradições filosóficas que deram centralidade ao cérebro. Sua argumentação baseia-se no fato de que esse órgão serve para a atualização das lembranças mediante uma percepção, e não para conservação da memória. As lembranças, portanto, estariam na dimensão da virtualidade, prestes a serem convocadas. O real, assim, seria constituído por dois polos, um virtual e outro atual, que não apresentam limites tão nítidos.

Sobre a lembrança, Bergson ressalta:

De virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança. (BERGSON, 2010, p. 156)

Para Bergson, a memória se inscreve em duas categorias diferentes. A de primeiro tipo se instala no espírito e retém todas as lembranças de nossas vidas, armazenando o passado como efeito de uma necessidade natural. É por meio dela que se torna possível o reconhecimento inteligente de uma percepção já experimentada, sem perder nenhum detalhe, como lugar e data.

Lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante: revivemos em todos os detalhes cenas da infância inteiramente esquecidas; falamos línguas que não lembrávamos sequer de ter aprendido. Mas nada mais instrutivo, a esse respeito, do que aquilo que acontece em certos casos de sufocação brusca, entre os afogados e os enforcados. O indivíduo, voltando à vida, declara ter visto desfilar diante dele, num tempo muito curto, todos os acontecimentos esquecidos de sua história, com suas mais ínfimas circunstâncias e na própria ordem que se produziram. (BERGSON, 2010, p. 181)

A segunda dimensão em que a memória se inscreve constitui o corpo. Essa modalidade é chamada de memória-hábito (BERGSON, 2010, p. 89) e está relacionada a situações mais práticas, a movimentos de repetição e com foco para a ação. Ela se dá quando nos relacionarmos com objetos do mundo exterior e nosso corpo age diante de determinados estímulos. Ao se repetirem, esses movimentos adquirem a condição de hábito. Bergson, todavia, assinala que essa memória do corpo apenas desempenha uma experiência passada e não evoca imagens de outrora. O corpo não pode armazenar imagens porque ele próprio é uma, ainda que muito particular:

Meu corpo constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir. Portanto é o lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores. (BERGSON, 2010, p. 177)

Enquanto essa memória do corpo é mais instantânea, sendo usada para as trocas e as experiências do cotidiano, a outra – considerada como memória verdadeira – é coextensiva à consciência e é responsável por reter e alinhar nossos instantes vividos à medida que eles se produzem. Essas duas modalidades prestam apoios mútuos, e seus estados se diluem um no outro:

Esses dois estados extremos, um de uma memória totalmente contemplativa que só apreende o singular em sua visão, o outro de uma memória inteiramente motora que imprime a marca da generalidade à sua ação, não se isolam e não se manifestam plenamente a não ser em casos excepcionais. Na vida normal eles se penetram intimamente, abandonando deste modo, um e outro, algo de sua pureza original. (BERGSON, 2010, p. 182)

Em suma, à medida que o nosso exercício de memória está mais perto da ação, de um nível mais superficial, mais ordinárias serão as lembranças. Isso ocorre “à medida que nos ligamos mais firmemente à realidade presente, respondendo através de reações motoras a excitações sensoriais” (BERGSON, 2010, p. 191). De modo reverso, quanto mais nos afastamos das respostas imediatas, mais dilatamos a memória e criamos a possibilidade de acessar camadas mais profundas do passado e do real.

De acordo com o filósofo, o ser humano conta com uma importante ferramenta para a sua intervenção na realidade que é a zona de indeterminação. Trata-se do intervalo entre o sistema receptivo e o sistema motor, um hiato entre percepção e ação. Esse “vazio” é preenchido pela ação da consciência. “A consciência de fato habita o intervalo; recolhendo, por um lado, os movimentos que serão analisados, repartidos, selecionados em função do interesse - e, por outro lado, selecionando, dentre as ações possíveis de resposta, a ação mais eficaz”, postula Maciel Júnior (2008, p. 68).

A dilatação dessa zona de indeterminação - ou seja, desse hiato - propicia um *reconhecimento atento* dos objetos. A relação que nós estabelecemos se configura de outra forma. Se o reconhecimento superficial, do cotidiano, se caracteriza por um movimento horizontal, banal, para atender hábitos pragmáticos, o reconhecimento atento exige mais esforço e proporciona uma riqueza maior de detalhes a partir de recorte vertical. Estabelece Bergson (2010): “O reconhecimento atento, dizíamos, é um verdadeiro circuito, em que o objeto exterior nos entrega partes cada vez mais profundas

de si mesmo à medida que nossa memória [...] adquire uma tensão mais alta para projetar nele suas lembranças” (2010, p. 133).

João Cabral, precisamente, costuma ser lembrado como um poeta que estabeleceu uma relação diferenciada com os objetos. Para o crítico literário João Guilherme Merquior (2013), por exemplo, o poeta exercita essa percepção cuidadosa com as *coisas* ao redor. O autor carioca chama essa capacidade cabralina de raios-x: “Radiografia, como penetração do mais interior, do menos epidérmico, da alma mesma das coisas que se esconde, e que o poeta arrasta ao claro com sua retina de microscópio” (MERQUIOR, 2013, p. 118).

A memória-hábito, por receber maior foco no cotidiano, costuma ser elevada a primeiro plano. Assim, o passado se conserva de maneira oculta, já que ele é inibido pelas necessidades do presente. De acordo com o filósofo, o passado pode recuperar “a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho” (BERGSON, 2010, p. 180).

As lembranças reunidas no último e maior invólucro de nossa memória são extremamente fugazes. Elas esperam uma oportunidade imprevista para se manifestar. A memória tida como verdadeira configura essa instância de espontaneidade e só se materializa por acaso. No entanto, esse invólucro da extrevidade comprime outros círculos menores que, por sua vez, contêm as mesmas lembranças, só que menos intensas e mais diminuídas, e com maiores chances de se aplicar à percepção presente. Todo esse processo borra as fronteiras entre percepção e lembrança, já não se sabe onde inicia uma ou a outra.

No poema “Na mesquita de Fez”, há a evocação de uma paisagem marroquina para destrinchar um modo específico de relação com os objetos. O uso do substantivo concreto, marcante na poesia cabralina para referenciar o mundo material, compõe uma imagem particular que se insere em um jogo de intercâmbio de significados. Na descrição, o poema desenrola um cenário em que a instituição religiosa divide espaço com tendas de uma feira de rua. Nesse sentido, a arquitetura de fora aparenta-se confusa, visto que “É impossível a quem de fora/ não só aprendê-la/ ou antecipá-la, mas saber/ onde mesmo começa”.

## Na mesquita de Fez

A mesquita de Fez não tem  
um de fora, uma casca;  
as tendas que se apoiam nela  
é que lhe são fachada.

É impossível a quem de fora  
não só aprendê-la  
ou antecipá-la, mas saber  
onde mesmo começa.

Tem de entrá-la, pois só de dentro  
inteira se revela  
essa arquitetura que existe  
só pela face interna.

Como em nenhuma, o seu de dentro  
consegue se fundar  
sem seu de fora, e mais: esquecer  
que o de fora é bazar. (MELO NETO, 2009, p. 81)

A partir dessa descrição, se faz possível uma leitura que aproxima o poema a uma maneira cuidadosa de acesso aos objetos. Cabral, justamente, reforça o trabalho poético que privilegiava o esquadrinhamento minucioso da relação entre as palavras e as coisas. Essa abordagem de compreensão do texto poético ganha força nos versos: “Tem de entrá-la, pois só de dentro/ inteira se revela/ essa arquitetura que existe/ só pela face interna”. O que poderia ser apenas um poema sobre o cotidiano, como o caso de uma visita turística, ganha outros contornos.

A partir de uma catalogação realizada por Senna (1980), é possível notar que muitos poemas de *Museu de tudo* podem ser caracterizados como pertencentes a um grupo de poesia de circunstância. Essa categoria é entendida como uma expressão poética que se elabora a partir de uma relação estreita com um evento específico. Dessa maneira, trata-se de uma poesia com forte apego a um determinado contexto e ao mundo material. Esse modelo costuma ser entendido como oposto à poesia que se costura a partir de questões mais intangíveis como sonho, amor, amizade, morte, entre outras.

Todavia, tais demarcações que qualificam a literatura “de circunstância” foram questionadas ao longo do tempo. Dominique Combe (2010), por exemplo, apresenta uma contestação realizada por Goethe, em que o autor alemão afirma: “É necessário que sejam sempre poesias de circunstância, ou, dito de outra forma, é necessário que a realidade

forneca a ocasião e a matéria. Meus poemas são todos poemas de circunstância.” (COMBE, 2010, p. 121). Por essa perspectiva, toda poesia seria considerada como pertencente a essa categoria, uma vez que o trabalho poético emerge a partir da mobilização do autor a um tempo e espaço.

Ainda assim, como assinala Combe (2010), vale pensar em poemas que sejam explicitamente “de circunstância”, que reforçam um forte discurso referencial. *Museu de tudo* apresenta vários poemas nesse sentido. Um deles é “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, em que o poema apresenta a construção de um sujeito poético que narra uma ida a Capital Federal com o filósofo alemão. Esse “eu” construído no poema se constitui em uma relação de movimento. Trata-se, no entanto, de uma movimentação temporal e geográfica, de visita a um território. No poema, também há uma relação direta entre o edifício físico, da arquitetura/engenharia, com um edifício filosófico, fabricado por palavras: “Enquanto com Max Bense a visitas/ e a vai dizendo, Brasília,/ eu também de visita ia:/ ao edifício do que ele dizia;”.

### **Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961**

Enquanto com Max Bense eu ia,  
como que sua filosofia  
mineral, toda esquadrias  
do metal-luz dos meios-dias,  
arquitetura se fazia:  
mais um edifício sem entropia,  
literalmente, se construía:  
um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita  
e a vai dizendo, Brasília,  
eu também de visita ia:  
ao edifício do que ele dizia;  
edifício que, todavia,  
de duas formas existia:  
na de edifício em que se habita  
e de edifício que nos habita. (MELO NETO, 2009, p. 27)

Dividido em duas estrofes, o poema finaliza afirmando que existem duas formas de edifício: uma de “edifício que se habita” e outra “edifício que nos habita”. Dessa forma, a personalização discursiva no poema se apresenta como algo que não é pleno por si, mas que se constitui a partir de discursos outros que nos habitam, descaracterizando quaisquer tentativas de concepção de um “eu” pleno e autônomo. Nesse mesmo sentido, vale notar

também o final de alguns versos, que apresentam verbos (“fazia”, “construía”, “existia”) conjugados no pretérito imperfeito, tempo gramatical usado para indicar um evento que não foi completamente terminado, apontando para uma direção de pendência e, mais uma vez, incerteza.

## Caleidoscópio do mundo

O real, para Bergson, pode ser compreendido a partir de dois sistemas: um deles se refere a como as imagens se conectam umas às outras, influenciando-se e transformando-se. Chamamos esse sistema de universo. O segundo estabelece as relações entre essas imagens a partir de um centro: o nosso corpo, que constitui um componente privilegiado porque funciona como uma marca inicial para regular todas as outras. Trata-se, assim, do segundo sistema, que é a nossa percepção do universo, em que, como afirmou o autor, tudo muda a cada movimento do corpo, “como se girássemos um caleidoscópio” (BERGSON, 2010, p. 20).

O corpo, por esse viés, apresenta relevância por ser ele um centro de ação. No conjunto dos elementos materiais, ele experiencia o mundo a partir da percepção, que significa a captação das imagens circundantes e o vínculo delas a uma ação possível; e da afecção, que se descreve a partir do conhecimento das imagens pela sensibilização que ela provoca no próprio corpo. Bergson, nesse sentido, discorre que a percepção aponta para uma característica refletora do corpo, já que ela se vincula a uma ação, ainda que esteja no campo da expectativa. A afecção, por sua vez, mede o poder absorvente do corpo, ou seja, já consistiria em uma mistura da imagem exterior com o que sentimos no interior. Um exemplo deste caso, em *Matéria e memória*, é a dor sentida pela picada de uma agulha.

Nesse processo de influência e de convívio com as imagens do mundo, o corpo desponta como um lugar privilegiado por ser uma zona de passagem entre o estímulo das imagens, aquelas que perpassam a percepção e afecção, e, por último, a resposta.

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é, portanto, no conjunto do

mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2010, p. 14)

A questão da escolha, para Bergson, não constitui um mero detalhe. Essa possibilidade de fazer opções de reação consiste em uma característica de seres vivos com uma estrutura biológica mais complexa, como é o caso dos humanos. O filósofo compara com a situação das amebas, que ao receber o toque de um corpo estranho, logo se contrai. No caso dessa disposição protoplasmática, percepção e movimento se confundem. À medida que a estrutura física se aprimora, o trabalho se divide e já é possível diferenciar o estímulo da resposta. Uma faixa de incerteza, portanto, qualifica aquilo que nos faz humanos.

A função do cérebro humano, então, reside no trabalho de conduzir a um órgão de reação o movimento escolhido oferecido como resposta. Assim define Bergson: “Em outras palavras, o cérebro nos parece um instrumento de análise com relação ao movimento recolhido e um instrumento de seleção com relação ao movimento executado” (BERGSON, 2010, p. 27).

Nesse sentido, o sistema nervoso central, como ilustra a metáfora de Bergson, funciona como uma central telefônica, cujo serviço consiste em “efetuar a comunicação ou fazê-la aguardar” (BERGSON, 2010, p. 26). Justamente por essa função específica, o cérebro não poderia ser o lugar para conservar imagens e sendo, assim, o local de resguardo da memória verdadeira. Ele também é uma imagem presente no mundo material, ainda que um tipo específico, pois permite que ação seja planejada, escolhida de maneira cuidadosa, de maneira a não mais operar como um movimento imposto.

A memória atravessa por inteiro esse processo. Toda percepção está alagada de lembranças, uma vez que aos nossos sentidos do presente encontram-se misturados incontáveis detalhes de vivências passadas. Dessa maneira, Bergson explica que:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se, portanto, sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose. (BERGSON, 2010, p. 70)

A memória, portanto, intercala passado e presente, conferindo nova vitalidade ao primeiro. Por sua vez, a disposição dos objetos ao redor condiciona essa junção de pluralidade de momentos, já que “mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em ‘minha percepção’” (BERGSON, 2010, p. 17)

O poema “Em Marraquech” sintetiza essa relação singular com objetos permeada pela percepção. O texto, que chama atenção para um cenário africano, dessa vez, do Marrocos, faz um desenho do cotidiano da praça Jemaa-el-Fna, local de comércio popular a céu aberto.

### Em Marraquech

A *Jemaa-el-Fna* de Marraquech  
é mais do que um museu de tudo:  
é um circo-feira, é um teatro,  
onde o tudo está vivo e em uso.

No raso descampado urbano  
(no Nordeste, pátio de feira)  
cada um se exibe no que sabe  
(no Hyde Park, no que pensa),

sem pensar se aquilo que exibe  
pode ou não achar o seu público:  
dos dois marroquinos de saia  
lutando seu boxe anacrônico,

até os *camelots*, os poetas,  
os mil circos do circo, o padre,  
cada um em seu círculo próprio  
no circo amplo e comum da tarde. (MELO NETO, 2009, p. 45)

A primeira estrofe do poema atenta para uma diferenciação. A praça em questão “é mais do que um museu de tudo”. Em vez de ser caracterizada a partir de um “caixão de lixo e arquivo” (MELO NETO 2009, p. 25), como o foi o poema-título do livro, há uma aproximação a um teatro. Enquanto um museu se constrói a partir da exibição de objetos, ou seja, de produtos, uma encenação teatral se expressa por meio de produção, isto é, do fazer-se, em lugar do que já fora feito. A cada noite de encenação, os atos se repetem. Todavia, por mais que as falas, o elenco e o cenário pareçam os mesmos, há produção de diferença e os instantes dramatizados nunca são exatamente os mesmos.

O poema exibe um quadro de um momento específico do dia “no circo amplo e comum da tarde”, onde “até os *camelots*, os poetas, / os mil círcos do circo, o padre, / cada um em seu círculo próprio” contribuem para formar uma disposição apreendida pelo poeta, a partir de um ponto de vista determinado, que já não seria o mesmo no momento seguinte. A ideia de algo que se encontra em permanente produção contribui para apontar a importância da percepção na fabricação de memória e, assim, reconfigurar a relação com as coisas do mundo.

Assim, vale pensar *Museu de tudo* como uma antologia de instantes – ou circunstâncias – que, até então, não tinham sido publicados. A obra, então, configura esse espaço em que o poeta rearranja as circunstâncias – seja uma visita de alguém a algum lugar, seja uma celebração de algo – e as registra. Dessa maneira, ocorre uma prática da escrita poética como um instrumento para saborear uma experiência diversa do tempo.

### Algumas considerações finais

Em ensaio sobre a relação de Cabral com os objetos, o crítico literário José Guilherme Merquior faz uma associação do poeta pernambucano com escritores portugueses. No que tange à atenção às coisas materiais, o autor sugere uma comparação com Fernando Pessoa e destaca uma diferença entre eles. Enquanto o autor ibérico se recusava a uma atividade empenhada na observação, a poesia cabralina, ao contrário, se fabrica pela aplicação de energia no esforço contemplativo:

Embora Fernando Pessoa se detivesse nessa renúncia a humanizar as coisas, que era extremo objetivismo, mas também era negação da vida e de qualquer atitude esforçada, inclusive observar. Ao passo que, em João Cabral, o reconhecimento da autonomia existencial dos objetos não leva a nada passivo, nem sequer neutro, mas antes conduz a um fabuloso programa de atenção. No seio das coisas o poeta levanta o trabalho da sua contemplação, o esforço atento de ver, de descobrir seu lado novo, o oposto de sua face habitual. (MERQUIOR, 2013, p. 118)

As lembranças conservadas nas últimas camadas da memória costumam se manifestar por acaso. Essa memória involuntária age de maneira fugaz. As outras memórias mais próximas à percepção acabam inibindo, na maioria das vezes, o seu

aparecimento. No entanto, há instantes que possibilitam a passagem dessas lembranças mais profundas, seja pela mordida de uma *madeleine* proustiana seja por qualquer outra atividade do cotidiano. Elas se revelam por “clarões repentinos” (BERGSON, 2010, p. 96).

Essa memória, atrelada ao sonho e ao devaneio, se contrai diante dos hábitos e sentidos práticos da vida. Todavia, seja por meio de pequenas fissuras ou pela oportunidade revolucionária, como diria Benjamin (2018, p. 19), ela, em algum momento, se manifesta e promove um deslocamento provisório do tempo homogêneo. A contração dessas camadas mais profundas é tamanha que Bergson chega a associar essa memória ao “fio de uma lâmina”, que está à espera de um momento do real para penetrar (BERGSON, 2010, p. 121)

Como defendemos, a escrita poética configura um meio para acessar essa relação outra com os objetos e, por sua vez, interagir com as camadas mais profundas do real. A dicção poética tem esse papel de provocar uma intimidação à linguagem cotidiana. Todavia, as profundezas da memória não são camadas inativas. Elas agem no momento oportuno. Assim, essa tentativa da escrita poética não se faz plena, é permeada por falhas e incertezas. Ao tentar representar um instante vivido a partir das palavras, há um rebaixamento da experiência. Existe uma dimensão que sempre as escapa. Essas camadas não conseguem ser transitadas nem mesmo pela escrita “no extremo de si”, antes, são elas que se mobilizam e emergem, com a destreza de um lampejo, como memórias do “fio de uma lâmina”.

## Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, 2010, p. 113-128.
- CORREIA, Éverton Barbosa. História, memória e subjetividade em João Cabral. **Revista Signo** (UNISC. Online), v. 35, 2010, p. 117-134.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MACIEL JÚNIOR, Auterives. A memória cósmica e a emoção criadora. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. São Paulo: É Realizações, 2013.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.

SENNA, Marta de. **João Cabral: Tempo e memória**. Rio de Janeiro: Antares, 1980.