

**CONVERGÊNCIAS DE UM PERSONAGEM:
a poesia em prosa do *dicionário mínimo* de Fernando Fábio Fiorese Furtado**

**CONVERGENCES OF A CHARACTER:
the prose poetry of Fernando Fábio Fiorese Furtado's *dicionário mínimo***

Patrícia Aparecida ANTONIO¹¹

Antônio Donizeti PIRES¹²

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo uma leitura do livro de poemas em prosa do contemporâneo Fernando Fábio Fiorese Furtado à luz de suas relações com a poética final de Murilo Mendes. Assim sendo, pretendemos ler os verbetes do *dicionário mínimo* (2003) partindo de seu claro diálogo com três obras murilianas: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972). Além disso, pretendemos mostrar como essa lírica da contemporaneidade insere outras vozes no estabelecimento da sua própria, dando corpo ao jogo entre a poesia e a ficção, entre o poeta e o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lírica; Poema em prosa; Literatura brasileira; Fernando Fábio Fiorese Furtado; Murilo Mendes.

*ABSTRACT: The present work has as aim the reading of the contemporary Fernando Fábio Fiorese Furtado's book of prose poems, considering its relationships with Murilo Mendes' final poetic. This way, we intend to read the entries of the *dicionário mínimo* (2003) beginning with its clear dialogue with three murilian works: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) and *Poliedro* (1972). Moreover, we want to show how this lyric contemporary inserts other*

¹¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Bolsista FAPESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: gafinha@yahoo.com.br

¹² Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: adpires@fclar.unesp.br

voices in the establishment of its own, giving body to play between poetry and fiction, between the poet and the reader.

KEYWORDS: Lyric Poetry; Prose poem; Brazilian Literature; Fernando Fábio Fiorese Furtado; Murilo Mendes.

O dicionário mínimo: convergência muriliana

O *dicionário mínimo* não trai seu título: está impressa em seus poemas em prosa uma política do mínimo. Se o que temos em mãos é o projeto de um dicionário, são descartadas as maiúsculas, as serifas e os enfeites, a asseverar que as palavras estão em estado de dicionário. Como reza a “Nota do autor”, trata-se do “[...] assalto de uma palavra sozinha. Sem alfaias nem salvas.” (FURTADO, 2003a, p.11). Ainda assim, cada vocábulo é parte integrante do quadro formado por Fernando Fábio Fiorese Furtado. E da ilustração de capa desprendem-se uma a uma as letras iniciais de cada palavra. A fatura da obra também não trai o título: ensaia-se o máximo com o mínimo possível. Na mínima extensão de cada verbete, a obra dialoga com um máximo de referências.

Como é de praxe na boa poesia contemporânea, paga-se tributo aos modernistas. Na verdade, fundamentando seu exercício dicionaresco na obra de Murilo Mendes, Fernando Fiorese rende tributo não só ao modernismo, mas também à tradição da poesia mineira – temos, portanto, um diálogo entre mineiros. Aliás, para além desse tipo de relação com a tradição mais recente (apontada por grande parte da crítica¹³), esta poesia do *dicionário mínimo* se realiza na tensão entre o poeitar e o magistrar¹⁴ – desenhando um movimento típico de um certo braço da poesia contemporânea (SECCHIN, 1999; HOLLANDA, 1998). Daí podermos dizer que as relações que se encontram no

¹³ Como diria Manuel da Costa Pinto (2004), num esquema meramente didático, “[e]xistem duas idéias sobre a poesia brasileira que são consensuais, a ponto de terem virado lugares-comuns. A primeira diz que um de seus traços dominantes é o diálogo cerrado com a tradição. Mas não qualquer tradição. O marco zero, por assim dizer, seria a poesia que emergiu com a Semana de Arte Moderna de 22. A segunda idéia, decorrente da primeira, é que essa linguagem modernista se bifurca em dois eixos principais: uma vertente mais lírica, subjetiva, articulada em torno de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; e outra mais objetiva, experimental, representada por Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta.”

¹⁴ Fernando Fábio Fiorese Furtado (2003b) estudou exaustivamente a obra de Murilo Mendes. Sua tese de doutoramento, publicada em livro, intitula-se *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*.

dicionário mínimo estão triplamente alinhavadas: pela mineiridade (em sua relação com um remanescente da geração de 30), pelo trabalho de crítica exercido e, por extensão, pelo apreço em relação a uma determinada poética.

Tão intenso é esse diálogo, que nos interessa observar o modo como conversa este conjunto contemporâneo de poemas em prosa¹⁵ com a poética final de Murilo Mendes; e ainda como esta lírica de Fernando Fábio Fiorese Furtado insere efetivamente outras vozes no estabelecimento da sua própria. É possível, enfim, divisar na poesia do *dicionário mínimo* (2003) uma estreita relação com três obras do autor de *As metamorfoses*, quais sejam: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972). Vejamos como se mostram tais elementos redimensionados pelo modo contemporâneo de se fazer e conceber poesia.

Um dicionário múltiplo: *A idade do serrote*, *a Convergência* e *o Poliedro*

¹⁵ Uma quarta faceta do diálogo de Furtado com Mendes está no uso do chamado “poema em prosa”, modo lírico privilegiado nos livros murilianos de 1970 e 1972. O poema em prosa aparece já no Romantismo alemão (Arnim, Novalis), mas somente adquire foros de legitimidade na poesia francesa romântica (Bertrand) e *fin-de-siècle* (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé...), onde, ao lado da *crise de vers* mallarmaica, da batalha pelo verso livre e da diluição de fronteiras entre poesia e prosa e/ou entre gêneros e subgêneros literários, propiciará novos caminhos **modernos** para a lírica (aproveitados, no século XX, no que tange ao poema em prosa, por poetas de estirpe surrealista como Breton e Aragon, e tantos outros como Char, Gracq, Ponge...). O poema em prosa (por não ser uma forma fixa) não suporta uma conceituação apriorística, mas pode ser compreendido como a detonação dos elementos compositivos tradicionais da lírica (verso, metro, estrofe, sistema regular de rimas, acentos rítmicos regulares, pausas...) e a negação rebelde de sua estrutura fechada, em prol da ampla liberdade do artista: agora, este se vale de uma prosa acentuadamente rítmica e imagética para exprimir os novos ritmos e as novas imagens da vida moderna, da cidade moderna, do mundo moderno e do próprio eu moderno, em crescente processo de fragmentação e consciente ficcionalização. A penetração do poema em prosa no Brasil é mais evidente a partir da obra do simbolista Cruz e Sousa (que o explorou de modo revolucionário) e, embora usado com parcimônia pelos modernistas (Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Mário Quintana...), alcança os contemporâneos, como se constata pelo livro de Fernando Furtado em apreço. No caso do muriliano *A idade do serrote*, já se frisou que este é um livro de memórias *sui generis*, vazado em sugestiva “prosa poética”. Ainda que não se possa considerá-lo como um livro estrito de “poemas em prosa”, muitos de seus fragmentos, dada a ruptura causada pelo poeta de Juiz de Fora, podem ser tomados como exemplares dessa nova modalidade lírica de que Mendes foi um dos cultores no Brasil – como o faz Furtado, em seu diálogo intertextual com o modernista. A relação evidente d’*A idade do serrote* com os outros dois livros de Mendes, aproveitada inclusive por Furtado, está no uso requintado da “prosa poética” (com objetivos e fins obviamente diferentes, em cada livro), que irmana as quatro obras em estudo: como quer Suzanne Bernard (1959), a “prosa poética” passa a ser elemento fundante e fundamental do “poema em prosa” (pois é ela que lhe dá sustentação e validade estética), além de ter sido, como se sabe, explorada de vários modos pela narrativa moderna e contemporânea (chegando a alcançar o “subversivo” livro de memórias de Murilo Mendes, que estraçalha, com sua experiência de alta voltagem lírica, os conceitos tradicionais de “Memórias” e “Autobiografia”) – aspecto já salientado, ademais, por Antonio Candido (1989).

A idade do serrote, o livro de memórias de Murilo Mendes, cuja primeira publicação se deu em 1968, abre o leque de acontecimentos da infância do poeta. Ali, numa mítica Juiz de Fora, em meio a pianos, serrotes e figuras emblemáticas, descortina-se um jogo denso entre aquele que narra e a sua própria ficcionalização. No centro desse embate, um outro: entre o sujeito que rememora e a criança que ressurgue. Estamos às voltas com o passado vivido e o presente da escrita – ambos lastreados por uma poética de teor católico e surrealista. Nas palavras do próprio Fernando Fábio Fiorese Furtado (2003b, p.22, grifo do autor), “[n]ão por caso a eleição da prosa e o *incipit* de *A idade do serrote*, ‘O dia, a noite’, frase nominal a anunciar simbolicamente o jogo da memória e da desmemória, do pretérito e do presente, do menino ‘voyeur precoce’ e do poeta consciente de que se avizinha a consumação de seu tempo.”

Ecoam no *dicionário mínimo* não só os sinais gráficos (•) dessa poética de *A idade do serrote*. Talvez, um dos motores desse dicionário seja a infância (puxada com precisão pela memória), que lhe dá os ares juvenis do livro de Murilo Mendes. Só que, nesse caso, pode-se dizer que a rememoração tem por oposição muito mais a palavra do que a idéia de um sujeito que mergulha no passado e tem por horizonte a construção da identidade poética. A palavra é o ponto de fuga para cada verbete. E os polos aos quais rivaliza são a infância (o passado) e a idade adulta (presente ou não). O que conduz tal jogo entre o tempo/memória e palavra é busca pela definição não delimitadora e totalmente poética de cada vocábulo, como em “anágua”.

anágua

A Graça

A madureza me surpreende com a palavra anágua.

•

O dicionário diz do étimo taino ainda recendendo a Antilhas, diz da travessia do Atlântico quando as tormentas do espanhol – *enaguas* – para o português exigiram reparos na proa e o lançar ao mar o lastro do plural.

A moda diz de uma peça obsoleta ante o império da transparência, do corpo-vitrine, sem vincos, menos fusco que fátuo fulgor. Desvendado, desventrado, dissipado.

•

Na infância se escondia sob as saias que jamais levantei. Ou acenava do varal com rendas e aromas. *Cet clair objet du désir* nunca estava no rol de roupas sujas. Não se misturava com panos de prato, fronhas e toalhas.

•

Na madureza, restou apenas a prosódia líquida da palavra. Um mundo animado de anas e águas, de avas e vagas. Vocábulo de tanque, de cisterna. (FURTADO, 2003a, p.17).

Não sem razão, o que se coloca neste poema é o assalto de uma palavra, anágua. Ela surpreende o eu-lírico e tal surpresa tem origem num momento bem específico: a madureza. Logo de saída, é como se a primeira reação ao assalto fosse a busca por uma definição castradora dos dicionários – o etimológico e o da moda. A primeira definição se centra num episódio marítimo ligado ao vocábulo *enaguas*, vocábulo plural lançado ao mar e que traz consigo imensa carga histórica – fala-se aqui em passado. Quanto à segunda, fundamenta-se no mostra-esconde da peça, revelando usos, remetendo ao império do sensual – a moda é o atual, o hodierno. Já nesse primeiro momento temos uma contraposição que se situa no nível do dicionaresco. Interessante notar o modo como tais definições, que deveriam ser limitadas, são tomadas e poetizadas pelo eu-lírico que as lança num universo marcadamente poético e imaginário, dando vigor àquilo que restaria definhado pela definição.

Como já se disse, o ponto de partida é a madureza, ou seja, o momento da surpresa: o presente da escrita. Contra-pondo-se a ele, o passado da infância. Ali, a anágua é objeto sutilmente erotizado, pois se esconde, acena, tem rendas e aromas. Até a língua francesa pode ser torcida tendo como horizonte último a imagem: aproximada à película de Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, a anágua presentifica o desejo e personifica-se como na poesia muriliana. Ela é o “*clair objet*”. Num movimento de sobreposição, no entanto, o passado é retomado. A madureza retorna, bem como um certo tom fatalista: “restou apenas a prosódia líquida da palavra”. O desdobramento, a

metamorfose, da anágua resulta em anas e águas, avas e vagas. Verdadeiro substrato de palavra. Ao límpido da infância contrapõe-se o líquido da madureza. A anágua já não é mais campo desconhecido, ela é vocábulo de tanque, mistura-se a outros panos, é fértil e sexual. Estabelece-se um movimento da memória que vai da madureza/presente à infância/passado, e que constrói o verbete “anágua”. Mas, paralelamente a este movimento, acaba por se forjar uma operação bem marcada de metalinguagem. O poema se inicia com a “anágua” e se encerra retornando a ela (desta vez, pura prosódia), como se o esforço poético confundisse memória e palavra. Fica patente um desejo de construção metalinguística, mas que se sustenta à maneira muriliana, pela memória. Sempre reativada e dando a visão das coisas a partir de diferentes momentos como em *A idade do serrote*: “Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever.” (MENDES, 1995, p.25).

Para além desse apreço pela memória nos dois autores, vale mencionar esse tom de meninice vazando os textos. Murilo Mendes (1995, p.924) era “[o] *voyeur* precoce, o curioso. Sempre que podia, espiando as formas no buraco da fechadura. Que horizonte!” No *dicionário mínimo*, aparecem alguns objetos claramente ligados ao universo infantil muriliano. Como o velocípede:

velocípede

Fóssil da infância, velocípede existe em fuga para o vermelho.

•

De miniatura viagem, velocípede açula um Ulisses dentro.

•

Com sua frágil lição da queda, velocípede ensina o silêncio da festa.

•

Deus ex-machina do menino, velocípede está em fazer do verbo bicicleta.

(FURTADO, 2003a, p.59).

O poema “velocípede”, típico objeto da poesia de Murilo Mendes¹⁶, dá a medida do quanto se vale Fernando Fiorese do jogo que se estabelece na confusão entre as operações de metalinguagem e as operações de memória. Nesse caminho, o tom muriliano de poetar acaba funcionando como mais um fundamentador. Este verbete aponta de modo rasgado para a relação entre infância e literatura, tendo por horizonte a reflexão acerca do que seja a palavra. Num poema em que a estrutura paralelística dos versos faz sua cadência irmanar-se ao velocípede, o brinquedo é posto quase como coisa mítica. Mas, ao contrário dos grandes mitos, como Ulisses, o velocípede é praticamente um mito em pequeno – uma pequena metáfora. No que toca à estrutura desses versos (cápsulas poéticas, frases, como queiram), o aposto de cada um deles determina o velocípede, e a oração que se lhe segue determina a ação. Fossilizado na infância, o “velocípede está em fazer do verbo bicicleta”, possibilitando as múltiplas formas de existência e de saídas da literatura: a fuga para um outro horizonte; o açulamento de Ulisses (em que pese o de Homero, aventureiro dos deuses, e o de Joyce, herói moderno); e o silêncio da festa (dos sentidos, da palavra), frente aos ruídos do mundo. Permeando estes movimentos, repercute sempre um outro, maior e mais largo: o do tempo. O tempo da infância, o tempo da viagem, o tempo da queda, e o tempo do mito – a intemporalidade¹⁷. Quanto ao mito, cotidiana e literariamente, é o próprio velocípede e o homem que o conduz. Nesse sentido, pode-se dizer que, como em *A idade do serrote*, o cotidiano aparece propositadamente mitificado¹⁸. Aliás, no que toca à referência a Ulisses, é bom lembrar que “velocípede”, na *Ilíada* traduzida por Odorico Mendes (HOMERO, 2003), é epíteto de Aquiles, “o de pés ligeiros”. Isto já aparece logo no Canto I. O estratagema do cavalo é de Ulisses, mas Aquiles, morto nesse último momento da guerra, obviamente não participa da tomada de Tróia. Mas é interessante

¹⁶ Como em “Telegrama”: “O grande poeta futuro cai do velocípede.” (MENDES, 1995, p.358).

¹⁷ Em *A idade do serrote*, Murilo Mendes, “[d]e um lado estabelece um tema fixo, tenazmente fixo, como o jardim, a moça, o piano, o primo, o louco, e outros; e este vem carregado de toda a sua particularidade, exibindo ao máximo a condição de objeto descrito. De outro lado precede ao seu desdobramento através de variações sucessivas e incessantes, variações múltiplas que permitem mostrar todas as facetas, soltar todas as possibilidades de significação que contém. **O tema se multiplica, portanto, deixa de ser o que é, vira outra coisa, adquire uma amplitude de significados que o transfigura, ao arrancá-lo da situação limitada de lugar e momento, dando-lhe um toque de intemporalidade.**” (CÂNDIDO, 1989, p.58, grifo nosso).

¹⁸ Murilo Mendes afirma (1995, p.924): “A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão.”

notar como o verso “De miniatura viagem, velocípede açula um Ulisses dentro” parece sugerir um “velocípede-cavalo” que contivesse, em memória, o próprio Aquiles. Evidente é que o poema, ainda pela memória, estende o diálogo intertextual para a matriz literária do Ocidente.

Vale apontar, por fim, os chamados “símbolos torcionários”¹⁹, presença forte no livro de memórias de Murilo Mendes: “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários” (MENDES, 1995, p.25). Estes objetos que ferem a sensibilidade auditiva do sujeito muriliano aparecem como arautos do desastre. Num poema de *Poliedro*, diz: “Tremo quando examino o serrote. Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones.” (MENDES, 1995, p.995 e p.717); e em *Convergência*: “Nas terras onde passa o serrote as pombas levantam / Imediatamente o vôo em sinal de protesto”. Tais instrumentos estão presentes também no *dicionário mínimo*: “Martelo é idéia fixa. Não minha, que não tenho pregos nem punho.” (FURTADO, 2003a, p.41). Mesmo recusando-se à idéia fixa do martelo, o verbete aponta este instrumento como integrante de cada palavra – numa alusão clara ao trabalho de construção do poema. Daí porque o martelo é redimido – “Está sempre em rota para o mundo manual” –, ao contrário da família do álbum de desastres muriliano. Todavia, ainda assim o martelo é aparentado ao mal-estar, à dor que vem de longe, e, sobretudo, à música, como no poema “[Por ausência]”, de *A primeira dor*:

Por ausência a boca nasce
de tudo que a preencha,
compotas, credos, hiatos.
E não há costura que defenda
dos dentes da morte
roendo os telhados,
nem do beijo véspera do escarro,
do turbilhão de fonemas acres
que enquanto avança

¹⁹ “Esses objetos cortantes, descobertos em idade precoce, formaram a série de ‘símbolos torcionários’, de que o adulto aprendeu a livrar-se, através de sua poesia avessa a todo radicalismo de pensamento ou agressividade de ação.” (CARDOSO, 2003, p.10, grifo do autor).

a voz do pai faz brilhar

(antes a química,

depois a semântica).

Também brilhava um clarinete,

criado à sombra da clave de sol,

cansado de atravessar paredes

e, duas oitavas acima,

virar dor, serrote, martelo.

(FURTADO, 2002a, p.27, grifo nosso).



O livro de poemas *Convergência*, que vem a lume em 1970, marca um momento capital na lírica de Murilo Mendes, em que ocorre “[...] um redimensionamento essencial em relação à obra anterior do poeta: ali onde a linguagem era veículo para a expressão (ainda que ‘direta’, como quer Luciana Stegagno Picchio), aqui ela, *aprendendo* com os objetos, é o limite para o qual aponta o texto.” (BARBOSA, 1974, p.131 e 136, grifo do autor). Em outras palavras: “Entre linguagem e realidade passa a não mais existir obstáculos intransponíveis.” Daí os incríveis lances linguísticos de um poeta que procura impedir a diáspora das palavras-bacantes, “mantendo-lhes o nervo & a ságoma”. Nesses foros, multiplicam-se as possibilidades do signo, tornam-se fluídas as relações entre significante e significado. É então que o eu-lírico pode dizer: “Eu tenho a vista e a visão: / Soldei concreto e abstrato. // Webernizei-me. Joãocabralizei-me. / Francispongei-me. Mondrianizei-me.” (MENDES, 1995, p.924).

No *dicionário mínimo*, esses lances linguísticos de *Convergência* (sobretudo do setor intitulado “Sintaxe”) aparecem especialmente no sentido de uma exploração das potencialidades da tensão entre significado e significante, entre linguagem e realidade que, em sua dinâmica, compõem o verbete. Razão pela qual alguns verbetes têm o ritmo, a musicalidade e a visualidade tão marcados. O poema “w” ilustra perfeitamente como se materializa esse substrato linguístico.

w

Tenho dó do dáblío pelo esdrúxulo do seu nome.

Tenho dó do dáblío pelo reduzido espaço a que está confinado no dicionário.

Tenho dó do dáblío como de uma aranha de pernas para o ar.

Tenho dó do dáblío como do aceno emigrado.

Tenho dó do dáblío.

(FURTADO, 2003a, p.61).

“w”, logo de saída, joga com a visualidade. O poema todo é um jogo entre significante e significado, a começar por seu título. É como se a composição, fechando-se sobre si mesmo, tentasse burlar as barreiras entre a palavra e sua referência e ser a própria coisa da qual fala. Martelando o som da letra “d”, tudo nos leva à sua representação. O “w” é esdrúxulo: esquisito, fora dos padrões. Está preso num pequeno espaço do dicionário. É uma “aranha de pernas para o ar”, o que remete diretamente à visualidade da letra. É o estrangeiro que dá um primeiro aceno em terra estranha.

O jogo entre significante e significado não poderia ser mais evidente. A estrutura simétrica do poema aponta para uma aproximação entre escrita e desenho. Ou escrita e imagem: como se vários *takes* fossem fornecidos a partir de diferentes pontos de vista acerca de um mesmo objeto – o dáblío esdrúxulo, o dáblío do dicionário, o dáblío aranha, o dáblío emigrado. Além disso, típico de *Convergência* é o processo de “[...] amplificação – que é um de seus recursos característicos, com o sentido de realçar, insistir, ressaltar a idéia, passa a efetuar-se com a mesma finalidade através do fracionamento do texto, agora criando um grupo de parentesco visual ou fonético, pela insistência [...] ou pela vibratilidade dos fonemas [...]” (ARAÚJO, 1972, p.96) – efeito que encontramos também no poema “*Kitsch*” de Fernando Furtado. Esses lances linguísticos estão espalhados, em maior ou menor grau, por todo o *dicionário mínimo*, e são mostras de uma vontade de manipulação e invenção da palavra (“invenção”, diga-se de passagem, nem tão nova assim). Aliás, é bom que se diga que o poema “w” parece ser um duplo do poema “Estudos da letra V”, contido no *Convergência* de Murilo Mendes:

Lá vai a letra V

Lá vai a letra V voando

Lá vai o vector da letra V levando o avô

Lá vai o avô da letra V

Lá vai o avô na letra V

Voando. O avô da letra V.

Lá vai o veleiro vizinho o vector

Tudo vai tudo leva tudo vê

Tudo voa tudo ova ahimé! Tudo desvoa.

(MENDES, 1995, p.713).



No que toca a *Poliedro*, escrito entre 1965 e 1966, e publicado em 1972, é certo dizer que se prolonga o “[...] jogo, ou se quisermos, o exercício hedonístico de escutar-ver palavras (*Aimez-vous les dictionnaires?* Perguntou Théophile Gautier a Baudelaire, apenas o conheceu) [...]” (PICCHIO, 1980, p.16). Por isso, o poeta pode esticar sua visada e inclinar-se ainda mais à concretização do objeto – passar ao mundo substantivo (CAMPOS, 1992). Quanto aos objetos, eles fazem parte de uma realidade concreta na qual os poemas se inserem. São parte do visível que temos à nossa disposição e se estabelecem como um dos caminhos mais acessíveis para se chegar ao invisível, a uma forma de conhecimento que parece emudecida pelo mundo. De fato, esses referenciais (“A lagosta”, “A luva” e “As lanças”, por exemplo) são entrevistados por entre as frestas da necessidade de “reorganização da ordem vigente” (FRANCO, 2002). Em virtude disso aparecem distantes da sua esfera cotidiana, alçados ao mito e ao maravilhoso. Num tal movimento, vêm à tona aspectos do trágico, do mítico: personagens e situações grandiloquentes associados ao uso cotidiano dos objetos, com o intuito de desmecanizá-los. Outros jogos: entre o cotidiano e o mítico; entre o concreto e o abstrato (a forma concreta, poema, e a idéia). Por esse caminho, está o texto, e as formas que nele transitam,

[o]u seja: sólidos geométricos, a linguagem, o real (ou a visão do real), enigmas e o abismo são matéria planificável ou, o que dá no mesmo, passível de concretização. Porque a concretização do abstrato e vago vincula conhecimento e, o que é mais importante, corrige as desproporções e desequilíbrios da realidade. (FRANCO, 2002, p.107).

Em prefácio ao *dicionário mínimo*, o poeta Iacyr Anderson Freitas (2003) afirma que a estrutura de alguns verbetes lembra bastante a de *Poliedro*. Uma breve leitura comparada entre dois poemas pode dar a medida dessa lembrança. Vamos ao muriliano “O galo”:

O galo

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no corniboque do diabo. Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.

•

Até que um dia lá chegou um galo soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha. Seu canto era agressivo: napoleônico. Os galos da infância cederam o passo a este outro próximo, tocável, fichável. Aproximei-me muitas vezes do galo, testando-o; ele baixava a cabeça para examinar-me, conferenciava com as galinhas d’angola, bicando qualquer grão ou cisco; depois voltava a mim, levantando já agora a cabeça para marcar sua superioridade, talvez de tribuno, barítono, boxeador; desafiando-me a que com a crista? O galo me atraía e repelia; eu receava que me bicasse, ou que me disparasse um jato de dejeções. Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil.

•

Um dia abeirei-me do galinheiro manejando um bilboquê diante do galo; quis mostrar-lhe que o dominava, que ele seria incapaz de jogar bilboquê, jogo da moda. O galo farejou o objeto; julgando-o

certamente esotérico sacudiu a plumagem, empinou a crista, abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente. Polígamo que era, atacou à vista, alternativamente, duas galinhas carijó, cobrindo-as contundente, claro que para me fazer despeito. Atirei o bilboquê ao chão, arma inútil, vencida.

Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências. Eu não perdoava ao galo que seu canto eclipsasse o outro, longínquo, dos galos de talvez Chapéu d'Uvas ou Mar de Espanha. Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite de entrega de Jesus Cristo à polícia. Tratava-se portanto de uma espoleta, raça de gente que sempre odiei. Chegando a situação de clímax, decidi atuar. Uma tarde penetrei precipitado no galinheiro, marchando para o adversário; fora de mim, transtornado, ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem, a raiva aumentando-me a força, estrangulei-o, pisando-lhe ainda as esporas. Satisfeito, reconciliado comigo mesmo, senti num relâmpago o prazer concreto de existir; vi-me justificado.

•

Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d'Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo, da mozartiana Serenata em ré maior K. 320, especialmente na parte em que soa a trompa do postilhão. Era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça, não à do quinta-coluna que denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo.

(MENDES, 1995, p.979-980).

O que salta aos olhos é a extensão. De fato, à primeira vista, o poema não passa a ideia de brevidade da poesia lírica. No entanto, um olhar mais atento revela os blocos poéticos e as iluminações de cada face do galo. A ideia geral de organização da obra aponta para isso mesmo: dar a ver as múltiplas faces de um mesmo objeto. Nesse sentido, pode-se dizer que são dadas até de modo independente – cada trecho de poema dividido pelo sinal gráfico proporciona um ponto de vista outro (do animal e da pequena narrativa). Tais visadas, aliás, ligam-se de forma precisa ao executar o movimento que

forma o galo. Temos, portanto, quatro blocos que nos dão a dimensão do que seja o galo na ótica do eu-lírico muriliano.

O animal (inserido no primeiro setor da obra, o “Microzoo”) desponta eminentemente como uma lembrança infantil. Seu canto vem de longe, diluído aparentemente como a própria lembrança – o galo é o canto. Manifestação que é do universo do imaginário, pois vem das “abas redondas de Chapéu d’Uvas”, região de Juiz de Fora, ou de praias imaginadas. Interessante notar o pendor paradoxal do primeiro lance poético do texto: a presença do canto contrasta com um terreiro em que não existiam galos. Justamente nesse paradoxo floresce o poder da criação, da imaginação infantil. Então, como se estivéssemos observando um *slide*, uma outra face desse objeto aparece; o poema dá uma guinada temporal (“Até que um dia”) e nos coloca frente a um galo *sui generis*. Trata-se praticamente de uma materialização: este galo, ao contrário daquele da infância, é “próximo, tocável, fichável” – concretude que possibilita o contato com o eu-lírico. Diríamos até que se trata de um galo comum, mas diferente dos outros. Nesse encontro, tantas vezes ensaiado, distingue-se a superioridade do galináceo. E é interessante observar que a marcação de tal superioridade vem por meio do aceno de cabeça de tribuno, barítono, boxeador. Trata-se, afinal, de um só ou dos três (o defensor dos direitos populares; o sujeito cujo tom de voz é o barítono; o atleta)? Do contato nasce o desafio: a que desafia o galo com a crista em riste? Da materialização, passando pelo contato, até chegar ao desafio, a memória diluída do galo da infância continua presente como contraste pungente, enquanto este galo adquire cada vez mais cor, concretude, voz e vontade. Torna-se figura de fascínio e de repulsão, descortina o desconhecido num mundo em que a natureza parece hostil ao eu-lírico.

A hostilidade cresce ainda mais no momento em que o galo recusa o bilboquê, com riso voltaireano, adstringente. Esta junção entre cotidiano (o galo) e o literário (por meio do voltaireano e sua ironia) aponta mais uma vez ao esclarecimento do animal, mas, acima disso, revela o poder daquilo que o próprio poema constrói: a figura do galo. Em outras palavras, o processo de montagem pelo qual passa o objeto lhe confere uma potência tal que emula a do eu-lírico e a do galo da infância – “Declarou-se estado de guerra fria entre as duas potências”. Este galo que recusa o bilboquê e ri com rasgada ironia, além de eclipsar o canto do de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, aparenta-se ao galo bíblico, o denunciador. É remarcável o movimento de alargamento que temos na

construção do galo. Ele agora ganha ares de concretude extrema, é humanizado: “Tratava-se portanto de uma espoleta, raça de gente que sempre odiei”. Chegando ao insustentável da situação (não sabemos bem se a de Jesus ou do eu-lírico), este último acaba por estrangular o bicho, cedendo ao prazer, justificando-se. Dos acontecimentos do terceiro bloco do poema, vale ainda notar como se dá de maneira rápida e natural a passagem (quase que panorâmica) entre o cotidiano e o elevado. Tanto assim é que, do bilboquê passamos com facilidade a Jesus denunciado, movimento que confere ao animal uma individualidade singular. Estamos certos em dizer que ele é mitificado; entretanto, mais correto ainda seria dizer que ele adquire concretude, vida. Por fim, vale apontar como se misturam sem nenhum pejo o cristão e o pagão, por meio de Apolo (que, de fato, é o deus da luz, do Sol, da força, da música, das artes).

Morto o galo impertinente, o canto daquele de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha volta a ser ouvido. E seu canto é assimilado à Serenata em ré maior K 320 de Mozart – mais uma vez o cotidiano e o elevado, a poesia esticada às outras artes. Todavia, o que nos parece mais importante é a distinção que se faz entre este galo da infância e o já mencionado quinta-coluna. Este, raça que o eu-lírico sempre odiara; aquele, de voz que soa como a trompa do postilhão. É desta distinção que nasce o galo: ele surge por contraste e por justaposição. Contraste pelo que difere do galo do galinheiro e justaposição pelo que dele afirma. Aliás, o poema todo parece ser uma afirmação da capacidade de criação e de imaginação. Não injustificável, portanto, que o galo a perecer seja mesmo o real, já que é da sua hostilidade para com o eu-lírico e do seu assassinato que ressurge o galo imaginário, aquele que só se concretiza pela palavra – que só tem vida na circularidade do poema. Vale dizer mais uma vez: o galo é o próprio canto.

O “galo” de Fernando Fiorese guarda algumas semelhanças com o de Murilo Mendes:

galo

Do galo não me agrada nem o bico nem as esporas. Ainda menos a crista. Rubra, rija, eriçada. Quase fálica. Espada ou glande manchada de sangue?

•

Dos galos, apenas o carijó. Parcimonioso nas cores. Discreto — o que é raro num galo. Quando parado, uma tela tachista à procura do zero da expressão. Em movimento, múltiplos dados lançados ao acaso, cintilações num lago turvo, camuflagem precisa para um mundo preto-e-branco.

•

No meu reduzido repertório de galos, o carijó tem no garnisé o seu antípoda. Reencenam no quintal o que Nietzsche, "dentro de suas sete solidões", denominou a moral do senhor e a moral do escravo.

(FURTADO, 2003a, p.29).

O fôlego curto deste poema valida a proposta do *dicionário mínimo*. A semelhança entre os dois galos está nos blocos poéticos – que, nesse caso, assemelham-se a pequenas pílulas poéticas. Deixando de lado a diferença da extensão, pode-se dizer que o poema de Fernando Fiorese parte de uma postura já contrária ao galo. Algo bem parecido com a hostilidade que o eu muriliano sentira pelo polígamo do galinheiro, mas não tão violenta. O que mais incomoda é a crista, “rubra, rija, eriçada”, pendendo ao fálico. Aqui também o galo se plasma como uma figura eminentemente sexualizada. Se em Murilo Mendes ele cobre despeitadamente as galinhas carijó, este galo mínimo traz em si a marca dessa sexualidade, entrevista como arma. A crista é fálica e se mancha de sangue – na guerra ou na defloração. Aliás, a quase total homofonia entre os vocábulos galo e falo (não mencionado efetivamente) soa no poema, bem como as aliterações desse bloco. Mesmo se respondida a pergunta, “Espada ou glande manchada de sangue?”, ainda soçobra a violência do galo que desagrada profundamente ao eu-lírico.

É a parcimônia das cores, o branco e o preto, que faz a discricção do galo carijó. É bom observar que, ao contrário do galo de *Poliedro*, este é discreto, nada de soberba, de superioridade, características marcantes do galo muriliano. Este carijó é fixado: torna-se mancha, seguindo as regras do tachismo, alcançando praticamente uma certa abstração lírica – da palavra e da imagem – à procura do grau zero da expressão, resultando num denominador comum. Por outro lado, quando em movimento, define-se como os mallarmaicos dados ao acaso. Essa aparição do galo carijó ganha as texturas de um acontecimento excepcional: ele cintila em lago turvo, distingue-se em meio à água suja e confusa. O galo é “camuflagem precisa para um mundo preto-e-branco”, pois

que, no movimento das suas cores, aquele preto-e-branco do mundo passa despercebido. O galo ilumina.

Voltando à carga e encerrando o poema, o eu-lírico coloca uma distinção: entre o carijó e o garnisé. Uma distinção semelhante àquela feita por Murilo Mendes entre o galo do galinheiro e o galo de Chapéu d’Uvas. Todavia, para Fernando Furtado, o carijó faz as vezes de senhor, dominando o mais fraco; enquanto o garnisé, seu antípoda ressentido, é o escravo dominado. Partindo das “sete solidões” nietzschianas, coloca-se aqui uma tensão entre explorador e explorado. Entretanto, para além disso, e pensando-se na genealogia da moral de Nietzsche, viceja a atividade da força dominante e a reatividade da força dominada. Tangenciando “O galo” de Murilo Mendes, poderíamos dizer que o galo do galinheiro é o escravo, enquanto o galo imaginado é o senhor. Nesse sentido, fica claro ainda a índole ruim do galo-escravo, impedido pelo mais forte de extravasar sua potência.

Tanto no *Poliedro* quanto no *dicionário mínimo* permanece a vontade de definir determinado objeto sob uma ótica bem particular. Seja ele um animal, um espelho, ou um verbo. Daí a importância do eu-lírico para ambas as obras, pois é a partir da visada de tal sujeito que se realiza a desmontagem do objeto real (o galo) e montagem do objeto poema, do poema-objeto, o galo. “O exercício do poema, do texto, [portanto,] é também necessariamente o exercício de uma *leitura* pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância [...] Este direcionamento para o objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto* [...]” (BARBOSA, 1974, p.126). Um objeto com dedo em riste para a vida, como diria Fernando Fábio Fiorese Furtado (FURTADO, 2010a): “Pouco importa a extensão ou o peso das palavras, mas a vida que nelas se afirma.”



Onde se lê autor, leia-se personagem

A multiplicidade do *dicionário mínimo* pode, entre outras coisas, ser entrevista no modo como se configura seu eu-lírico. Inicialmente há o jogo que se estabelece com o dicionário, afinal, como reza a epígrafe de Eduardo Portella, “[n]inguém chora ou ri diante de um dicionário” (FURTADO, 2003a, p.15). Mesmo assim, o assalto lírico das

palavras é capaz de iluminar, ao contrário da objetividade dicionaresca, a vida em cada palavra. Outro jogo: com a obra de Murilo Mendes. Como vimos, ela serve de mote para alguns verbetes, na memorialística de *A idade do serrote*, no tom do *Poliedro*, nos lances linguísticos de *Convergência*, ela é tomada, aproveitada, alargada de modo marcadamente contemporâneo. E na base desses dois jogos, aquele que parece ser dos mais fundamentais na obra: o que o eu-lírico trava consigo mesmo e com o leitor ao inserir outras vozes no estabelecimento da sua própria.

Ao final do *dicionário mínimo*, temos um colofão. Esse tipo de inscrição fornecia nos livros medievais referências sobre a obra e sua feitura (tais como autor, impressão, local e data). Nesse caso, ele acaba funcionando à moda de mais um verbe. Sua função é clara: explicar e reforçar a veracidade das referências que foram dadas. Explicar e reforçar o jogo entre o sujeito que ali se coloca e o seu leitor²⁰.

colofão

ESTE LIVRO DE PALAVRAS SOZINHAS FOI COMPILADO ENTRE CITAÇÕES E ESCRITOS APÓCRIFOS, COLEÇÕES FALHADAS DE FOLHETOS E BROCHURAS, ANOTAÇÕES ESPARSAS, RECORTES DE LIVROS, JORNAIS E REVISTAS, HISTÓRIAS NARRADAS POR OUTROS, ORIGINAIS DEVORADOS POR CHRÓNOS, FRAGMENTOS DE CONVERSAS CASUAIS E ALGUNS OUTROS ITENS PERDIDOS NO ÚLTIMO INCÊNDIO DA BIBLIOTECA DO AUTOR. COMEÇOU EM AGOSTO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E OITO, QUANDO ME SURPREENDEU UMA PALAVRA QUE, POR INDIZÍVEL, AQUI NÃO COMPARECE, E FINDOU EM DEZEMBRO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E NOVE, COM NÃO POUCAS CORREÇÕES REALIZADAS ENQUANTO O RISO DE PEDRO, O PEQUENO ASSALTAVA O LÉXICO. NÃO FOI POSSÍVEL RECONSTITUIR *IN TOTUM* A TÁBUA DAS ORIGENS (CONSUMIDA PELO ALUDIDO SINISTRO), DE FORMA QUE AS PALAVRAS AQUI RESTARAM AINDA MAIS ÓRFÃS. **E EU – ESCRIBA A**

²⁰ Bem ao contrário da função do colofão, por exemplo, na obra completa de Murilo Mendes, no qual lemos: “A PRESENTE SEGUNDA REIMPRESSÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO VOLUME ÚNICO DA POESIA COMPLETA E PROSA DE MURILO MENDES FAZ PARTE DA SÉRIE BRASILEIRA DA BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA DA EDITORA NOVA AGUILAR. O LIVRO TEVE SUA REIMPRESSÃO INICIADA NO MÊS DE AGOSTO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E CINCO E ACABOU DE IMPRIMIR-SE NAS OFICINAS DA EDITORA SANTUÁRIO, EM APARECIDA, NO MÊS DE AGOSTO DO MESMO ANO. ELE FOI COMPOSTO EM TIPO MINION 9.5/10,5.”

QUEM COUBE APENAS REUNI-LA NESTA MORTE FELIZ – BOTO TESTEMUNHO NAS ORIGENS DE ALGUMAS DELAS, REGISTRANDO-AS CONFORME À MEMÓRIA COUBE INDEXÁ-LAS, ASSIM COMO NA PROCEDÊNCIA DE OUTRAS, POR MIM FORJADA ATRAVÉS DA PUBLICAÇÃO NAS REVISTAS *BABEL* (BRASIL) E *IL CONVIVIO* (ITÁLIA). (FURTADO, 2003a, p.69, grifo nosso).

O colofão deixa bem claro o quão ficcionalizada é a obra. Aliás, ficção que compreende um arco que se estende do formato e vai até seu autor-poeta. Há aqui um jogo que ocorre de maneira muito marcada com a própria ficcionalidade – o que dá a medida da consciência de linguagem do poeta. Todavia, estendê-la a limites tão teatrais é o que parece interessante no *dicionário mínimo*. Na verdade, pela leitura do “colofão”, percebe-se um falso (ou não) movimento de recolha de fragmentos e informações por parte do eu-lírico, que se autodenomina o “ESCRIBRA A QUEM COUBE APENAS REUNI-LA [a palavra] NESTA MORTE FELIZ”. É este movimento mesmo que, ao configurar a obra, acaba por configurá-lo. A partir disso, cabe ao leitor construir essa figura de múltiplas faces e dar como verdadeiras ou não as referências. Em outras palavras: é decisão do leitor dispor-se a compor, entre uma avalanche de elementos, o quadro que se pode formar²¹.

No que toca ao sujeito lírico contemporâneo, pode-se dizer que é característica sua a capacidade de recriar incessantemente sua aparência, ou seja, de se reconfigurar. Nesse processo, acaba por tomar a si mesmo como objeto. Outra especificidade desse sujeito é o fato de que é poeta por acumulação de pedaços, em estado de alinhavo, à revelia de si mesmo, à revelia de tudo. Assume, portanto, o “ser poeta” como tangência imprescindível para seu próprio existir. Daí a presença do sujeito lírico que vemos no *dicionário mínimo* ser condicionada ao diálogo que estabelece consigo e com o leitor. Este teatro que se instaura na obra lhe proporciona a oportunidade de, fazendo-se personagem, assumir múltiplas e variadas posições e configurações – cada voz que referencia acaba se tornando uma faceta que encena.

²¹ «Le lecteur est toujours, selon des degrés variables d'implication, destinataire ultime, mais aussi co-destinateur et sujet d'énoncé en même temps que le sujet de l'énonciation.» (SERMET, 1996, p.95).

Pode-se dizer ainda que, no caminho de sua autoconfiguração, este sujeito de Fernando Furtado ao outorgar-se a insígnia de escriba, de testemunha, de agente dessa recolha de fragmentos, coloca a si próprio no centro da problemática entre a verdade da poesia e a ficção. Até mais, pois como sujeito quimérico e por acumulação que é assume para o poeta a verdade da personificação, no sentido de representar várias *personae*. “Na cena da palavra, as vidas do poeta são tantas quantas forem as *personae* que ele lograr in-vestir. Penso o ator no poeta, para experienciar múltiplos ‘eus’, assumir vozes díspares, multiplicar-se em corpos e sentidos.” (FURTADO, 2010b, grifo do autor). Talvez a grande qualidade dessa pequena obra de Fernando Fábio Fiorese Furtado esteja mesmo em participar-nos de maneira performática e autocrítica a junção entre poeta e ator. Vale, enfim, a poder de figuração e de ficcionalização de um sujeito que se superpõe e se insinua – movimento bem característico da poesia contemporânea (HOLLANDA, 1998). O poema “linha” é indicativo dessa postura:

linha⁶

Quem leia linha saiba, linha ilude algum dentro. Pára em meio,
recolhe o ar, o arco, o caracol. No contorno da maçã, disfarça a mão
armada. Desvio longo, até onde?

Linha acode como apóstrofe ao espelho.

•

Lápis pássaro deslimita. Será varal ou meridiano? Rubrica sobre a
água ou giz na calçada?

Linha turista quando a pele é o único disfarce.

•

Rabiscar esconde armadilha no mapa. Olho não descansa até
desmontar a lâmina.

Linha é leque ou libelo?

•

Em sendo uma máquina simples, linha acomoda do horizonte a
medida, da ponte as aspas, da esquina o adeus, do caderno o entorno,
do gesto a infância.

A garatuja basta, inteira paisagem.

•

O que é a linha senão um capricho do tempo: bifurcações sem sentido até que se realize o arabesco.

•

Linha erra: onde se lê autor, leia-se personagem.

⁶ Excertos de anotações apócrifas realizadas durante as aulas ministradas por Paul Klee na Bauhaus, Weimar, em 1924. Manuscritas em inglês, as 149 páginas do original (em papel-linho branco, 33x22cm) incluem, além do texto, 26 desenhos a bico-de-pena, quinze deles com o autógrafo ST., o que levou alguns estudiosos ao equívoco de atribuir a autoria das notas ao desenhista romeno Saul Steinberg, à época com apenas dez anos. Traduzimos aqui fragmentos das páginas 11, 14, 40, 79 e 132.

(FURTADO, 2003a, p.39-38).

O poema, segundo a indicação farsesca²², é fruto da tradução de alguns excertos de anotações apócrifas. O eu-lírico procura pensar a linha e, conseqüentemente, a poesia e o autor. Dividido em blocos à moda muriliana, esses versos discutem de maneira cerrada a questão do disfarce, do jogo, da ilusão, de que é capaz a poesia. Não ficam de fora, é claro, os mecanismos do poema, a presença do leitor e a do tempo. É farto o léxico que se volta aos enganos (iludir, disfarçar, esconder). O poema, aliás, é uma forma de alerta: “Quem leia linha saiba” que o poema ilude. Toma outras vozes e mundos como seus; toma o próprio leitor como parte de si mesmo, como espelho. Se o eu-lírico de “linha” por vezes alerta, por outras deixa em suspenso questões: “Varal ou meridiano? Rubrica sobre a água ou giz na calçada?” O poema parece validar o mínimo de todo esse dicionário. Sendo leque ou libelo, a linha se apresenta contendo o mundo. Sabe-se, o que é mais importante, situada entre a palavra e a ficção que ela cria – é autoconsciente, autocrítica.

²² Em entrevista, Fernando Furtado (2010a) diz, asseverando a importância do leitor e, por tabela, do farsesco: “Não sei porque o prefaciador e poeta Iacyr Anderson Freitas atribui às notas de rodapé o adjetivo de ‘farsescas’. Posso afiançar que todas são absolutamente verdadeiras. E também absolutamente falsas. [...] Por conta disso, reconstituí os verbetes de memória, o que pode ter gerado algumas traições, embaralhamentos ou acréscimos. Mas os signos de todos os autores referenciados estão presentes nos textos. Assim, que fique reservado ao leitor o ônus de decidir acerca da farsa ou da veracidade dos textos e das notas...”

De fato, a linha é uma máquina simples que toma o assalto das coisas: a garatuja é a paisagem inteira. Como não poderia deixar de ser, está presente a infância pelo gesto e pelo tempo. A linha é capricho, bifurcação entre passado e presente, ou melhor, convergência entre passado e presente. O verso final adverte o grande erro (de quem? da literatura, do leitor, do poeta, do ator?), que trata da ficcionalidade não só da poesia, mas da literatura como um todo: onde se lê autor, leia-se personagem. Linha mordendo a própria cauda, este poema entorna-se em verbete que explica o próprio *dicionário mínimo*.



Fernando Fábio Fiorese Furtado vale-se da lírica final de Murilo Mendes no que ela tem de mais competente. Nas palavras de Fábio Lucas (2001, p.51), trata-se da “[...] absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética instaurando-se um movimento de polivalência generalizada. Os blocos temáticos se articulam sem se ligarem, de tal sorte que cada signo dialoga com todos os outros.” Além disso, recorre aos jogos e enganos da memória, que, após o incêndio na biblioteca do autor, tornaram-se fundamentais para a elaboração do pequeno dicionário. Sobre o *modus operandi* da memória em *A idade do serrote*, Fernando Furtado (2002b, p.36, grifo do autor) diz: “Na medida em que proliferam as citações e as referências à tradição literária, plástica e teatral, a prosa muriliana instaura um **entre-lugar** onde a memória própria se confunde (quando não se dissolve) com a memória impessoal, onde excertos de outras escrituras retornam como lembranças pessoais.” No *dicionário mínimo*, o mesmo ocorre, à diferença que o poeta extrapola os limites do simples arquivo ao criá-lo. Aqui, os excertos de outras escrituras retornam como lembranças criadas em sua totalidade, não só edulcoradas e até criadas pela imaginação, mas completamente inventadas pela palavra. Uma tensão se faz: aquela entre matéria/ação da poesia *versus* a memória – “porque imolamos a infância na memória”. Mas, como já se observou, de maneira muito contemporânea. E se o gerador da poesia muriliana (pelo menos a final) é um simples pormenor, para Fernando Fábio é o assalto da palavra – o que só corrobora a junção entre palavra e memória. E o jogo consigo mesmo e com as várias vozes que insere – o poema é além.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).
- BARBOSA, J. A. Convergência poética de Murilo Mendes. In: _____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105). p.117-136.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- CAMPOS, H. de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.65-75.
- CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.51-69.
- CARDOSO, M. R. Prefácio. In: MENDES, M. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.7-19.
- FRANCO, I de M. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- FREITAS, I. A. Minerações do mínimo. In: FURTADO, F. F. F. **Dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003a. p.7-9.
- FURTADO, F. F. F. **Poeta lança o livro "dicionário mínimo"**. [23 mar. 2004]. Entrevistador: Odirlei dos Santos. Disponível em: <<http://www.acesa.com/cidade/arquivo/jfhoje/2004/03/23-fiorese/>>. Acesso em: 17 fev. 2010a.
- _____. **Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco**. [2002]. Entrevistador: Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/fabiofiorese.shtml>>. Acesso em: 19 fev. 2010b.
- _____. **Corpo Portátil**. São Paulo: Escrituras, 2002a.
- _____. A idade do serrote: o menino experimenta suas ficções. In: PEREIRA, M. L. S. et al. **Murilo Mendes. Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, jan/jun 2002b. p.33-47.
- _____. **dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003a.
- _____. **Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito**. Blumenau: Edifurb, 2003b.
- HOLLANDA, H. B. De. (Org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- HOMERO. **Iliada**. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

- LUCAS, F. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PICCHIO, L. S. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.
- PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica, 60).
- SECCHIN, A. Poesia brasileira, impasses e caminhos. **Fragmenta**, Curitiba, n.16, 1999, p.35-40.
- SERMET, J. de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. p.81-97.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 01/06/2010.