

# TRILOGIA DO VENTO: UM BREVE E VOLÁTIL PERCURSO PELA POESIA POROSA DE FRANCO TERRANOVA, À LUZ DE GILLES DELEUZE

Maria Amélia  
(Mestranda, Ufes)  
madcristo@yahoo.com.br

hoje eu contarei uma história que  
não é minha mas como se minha  
fosse entranhada como está  
(Franco Terranova)

sim  
eu quis a prosa  
essa deusa  
só diz besteiras  
fala das coisas  
como se novas

não quis a prosa  
apenas a idéia  
uma idéia de prosa  
em esperma de trova  
um gozo  
uma gosma

uma poesia porosa  
(Paulo Leminski)

**Resumo:** Trata-se de um percurso descritivo e analítico a partir de leitura da “Trilogia do vento”, do escritor italiano radicado no Brasil, Franco Terranova. A trilogia compõe-se de *Diário: 1895/1995*, escrito entre 1994 e 1995; *1001 noites no Carandiru*, escrito entre 1996 e 1997; e, por fim, de *Assassinato de primeiro grau em Ipanema (uma história de amor)*, escrito no ano de 1998 – os três títulos publicados pela primeira vez em 2001. O porto de partida para um pensamento mais acirrado acerca do que se chama, no texto a seguir, “poesia porosa” é o segundo capítulo de *Crítica e clínica*, de Gilles Deleuze: “Louis Wolfson, ou o procedimento”. A categoria “poesia porosa” remete, aqui, à inusitada diagramação visual que poemas e livros recebem.

**Palavras-chave:** Trilogia do vento. Franco Terranova. Gilles Deleuze.

## 1. De como conheci a trilogia de Franco Terranova

Um dia, flanando por aí, surpreendi-me na Livraria Nobel que fica na avenida Dante Michelini. Deparei-me, assim, com um mimo: a cuidadosa edição, bastante aprumada do ponto de vista estético, dos três livros de Franco Terranova que compõem a dita “Trilogia do vento”: *Diário: 1895/1995*, escrito entre 1994 e 1995; *1001 noites no Carandiru*, escrito entre 1996 e 1997; e, por fim, *Assassinato de primeiro grau em Ipanema (uma história de amor)*, escrito no ano de 1998. A então cobiçada edição, primeiríssima, conjunto dos três títulos, saiu pela Nova Fronteira em 2001.

Como a ignorância é muita, sem ter lido, ainda, a orelha dos três livrinhos – no diminutivo porque têm 12 x 17 cm –, pensei que se tratasse de um estreante; e, entre o muito curiosa e o quase serelepe, comprei, intempestiva, a trilogia. Chegando em casa, minha surpresa foi grande: Franco Terranova escreve e publica desde a década de 50, tendo participado ativamente, inclusive, dos debates calorosos, à época, acerca da poesia concreta, quando se divulgaram, no Brasil, as primeiras celeumas no entorno das idéias dos irmãos Campos e companhia.

Além da participação nos debates relativos aos rumos da poesia nos já longínquos anos 50, Terranova teve outras várias atuações notáveis, inclusive em áreas que não a literatura; por exemplo, atuou como curador do Espaço Cultural H. Stern e, destaque-se, mais recentemente, em 1996, atuou, também como curador, na importante exposição “*Petite Galerie – uma visão da arte brasileira (1954-1988)*” – retrospectiva dos 34 anos de trabalho da galeria carioca. Mas foi na literatura mesmo que a verve do italiano quase-brasileiro, parece, consolidou-se: antes de chegar ao Brasil, nos anos quarenta, ainda em Nápoles, na Itália, ele já publicava seus primeiros contos e poesias; aqui, teve a primeira página de seu primeiro livro de poemas, *O girassol*, publicada por Mário Faustino no suplemento literário do Jornal do Brasil – o que, decerto, lhe confere certo prestígio; na década de 60, terminou e publicou *O girassol*, no Brasil e na Itália; *Palavrausência, Palavraspalavraspoesia e Memórias rumores*, na década de 80; na década seguinte, escreveu *Lúcida lâmina*, a “Trilogia do vento” e *O retorno*, e teve traduzidos e publicados na Itália outros dois de seus livros.

Quanto à trilogia, em particular, é curioso notar que todo o trabalho visual<sup>1</sup> – mais especificamente, refiro-me à inusitada diagramação

<sup>1</sup> A fim de tornar visível isto a que chamo de “trabalho visual” na trilogia em pauta, encontram-se, em anexo, ao fim deste trabalho, alguns poemas escaneados dos livros de Franco Terranova. Privilegiam-se, como é de se esperar, os poemas que são citados no corpo do texto. Quando cito poemas no corpo do texto, recomendo a consulta a este

de texto e capa – de que Terranova resolveu dotar seus livrinhos foi empreendido quase que exclusivamente por ele mesmo, como se vê pela ficha técnica; tal procedimento, decerto, faz ecoar aqui e lá, mesmo sob a sombra do parricídio, certa herança concretista (especialmente porque, quisera eu os clichês à parte!, o autor, abolindo os sinais de pontuação e as iniciais maiúsculas, põe em evidência o espaço branco da página não apenas como margem do texto, mas principalmente o põe em evidência entre uma palavra e outra, um sintagma e outro – o que, cálculo puro, “obriga” aos intervalos espaciais entre os signos visuais que mimetizem o ritmo da leitura). E talvez a grande “sacada” de Terranova tenha sido esta mesmo, fazer uma poesia porosa, cheia de lacunas pré-fabricadas pelo andar da respiração e da récita: pois fundir prosa e poesia é já um procedimento batido; partir do cotidiano – via diário *fake* – para acessar os duvidosos grandes temas da contemporaneidade é também um gesto poético tão óbvio quanto gasto. Mas vamos em frente.

Para não me prender à insurgente diagramação visual dos livros de Terranova, cumpre destacar o que faz pensar a possibilidade de aproximação entre o texto do escritor italo-brasileiro, se é que se pode chamá-lo assim, e o ensaio deleuziano de que me aproveito: “o procedimento [enquanto forma, tanto em Louis Wolfson, Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset, quanto em Franco Terranova] impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico. O procedimento é apenas a condição, por mais indispensável que seja.” (GD, 1997, p. 30). Tanto Wolfson, que dá título ao ensaio de Gilles Deleuze, quanto Terranova estão estrangeiros numa língua que não a sua, mas que, paradoxo ou não, os obriga a escrever, a testar novos procedimentos, a fazer com que o procedimento os impila ao limite da linguagem.

## 2. De por que Deleuze, “Louis Wolfson, ou o procedimento”

Sabendo que Franco Terranova (FT) – quer queira, quer não – é um estrangeiro italiano e, portanto, tem na língua portuguesa sempre uma língua madrasta e nunca uma língua mãe, pensei que, de largada, é o exemplo perfeito do que, segundo Gilles Deleuze<sup>2</sup> (GD), Louis Wolfson

---

anexo, porque a opção pela quebra dos versos é minha, e não do autor, já que, a partir da forma como os poemas aparecem nos livros, é quase impossível identificar a separação entre um verso e outro – se pensarmos numa forma tradicional de encarar poesia, em que essa quebra, na maioria dos casos, existe.

<sup>175</sup> Cf. DELEUZE, 1997, p. 17.

(LW) chama em *Le Schizo et les langues* de “o estudante de língua esquizofrênico”. E por quê?

“Louis Wolfson, autor do livro *Le Schizo et les langues*, chama-se a si mesmo ‘o estudante de língua esquizofrênico’, ‘o estudante enfermo mentalmente’, ‘o estudante de idiomas demente’, ou, segundo sua grafia reformada, ‘o jovem öme sqizofrênico’.” (GD, 1997, p. 17). Vemos, então, que LW cria o epíteto “o estudante de língua esquizofrênico” para si mesmo. Mas não é sem razão: “O autor [LW] é americano, mas os livros [*Le Schizo et les langues* e *Ma mère musicienne est morte*] estão escritos em francês” (*idem*). Diante da impossibilidade de escrever em sua língua mãe, o inglês, Wolfson vê-se diante da possibilidade de escrever em uma língua, para si, adotiva, a língua francesa. E tal experiência é – nós que já nos aventuramos a, ao menos, ler em outra língua, sabemos – sempre esquisita, ou esquizóide: “O que o estudante [como LW identifica-se] faz é traduzir segundo certas regras.” (*ibidem*). No caso de LW, o procedimento de ler ou escrever em uma língua outra é radicalizado, ainda, para além da busca por equivalências semânticas entre dois idiomas:

Seu procedimento é o seguinte: dada uma palavra da língua materna, encontrar uma palavra estrangeira com sentido similar, mas que tenha sons ou fonemas comuns (de preferência em francês, alemão, russo ou hebraico, as quatro línguas principais estudadas pelo autor). (...) Uma frase materna qualquer, portanto, será analisada nos seus elementos e movimentos fonéticos a fim de ser convertida numa frase de uma ou mais línguas estrangeiras ao mesmo tempo, semelhantes a ela no som e no sentido. A operação deve ser feita o mais rápido possível, tendo em vista a urgência da situação, mas também exige muito tempo, tendo em vista as resistências próprias de cada palavra, as inexatidões de sentido que surgem a cada etapa da conversão e, sobretudo, a necessidade de extrair em cada caso regras fonéticas (...). É como se dois circuitos de transformação coexistissem e se penetrassem, um tomando o menor tempo possível, o outro abarcando o maior espaço lingüístico possível.” (GD, 1997, p. 17 e 18).

Buscando, então, diante do exposto, uma aproximação entre o procedimento de Louis Wolfson e o de Franco Terranova, podemos identificar ao menos duas linhas maiores de força: a) ambos escrevem numa língua que não a sua; b) ambos (re)criam um procedimento no mínimo radical que evidencia seu trabalho em extrair da língua em que escrevem uma língua estrangeira *ao quadrado*, ou duplamente estrangeira: estrangeira em seu sentido corrente, não-materna; e estrangeira no sentido de que, embora seja ainda a língua em que escrevem (francesa e portuguesa, respectivamente)

já não é mais a mesma e funciona à maneira de uma língua estrangeira mesmo para quem as tenha (a língua francesa e a língua portuguesa) como língua materna.

Além do já dito, Terranova maximiza a potência “esquizofrênica” de seus poemas em prosa quando intercala, sem muito rococó preparatório, expressões ou frases inteiras de línguas outras – suspeito que algumas até inventadas –, que não a portuguesa. Por exemplo, só a título de amostragem:

a) À página 6 do primeiro livro da trilogia – e dada a dimensão diminuta deste texto, devemos nos restringir apenas a este primeiro livro –, *Diário: 1895/1995*, em seqüência imediata ao “prólogo”, no poema identificado como “1º dia”, aparece: “dou mais dois passos / desapareço na esquina da farme”. “Farme” não existe em nossa língua, embora no português moçambicano, como derivação do inglês, exista a forma “farmeiro” para designar “proprietário ou trabalhador de fazenda”. E esse uso de “farme” é curioso por pelo menos duas razões: *primeira*: como se trata de um suposto diário poético, em versos – ainda que não tradicionais – e como há proximidade etimológica entre o fazer versos e o arar a terra, este uso não parece ser acidental ou ingênuo; *segunda*: o poema “1º dia” relata, em primeira pessoa, um dia trivial de caminhada pelas ruas de Ipanema para quase qualquer morador da zona litorânea urbana do Rio de Janeiro; assim, intercalar a este cenário citadino, com uma expressão alheia à língua portuguesa do Brasil, uma referência explícita ao campo, à zona rural, instaura uma dupla ruptura: quanto ao conteúdo e quanto à forma. E esta hipótese não é tão absurda por dois dados outros: *primeiro*: a seqüência de rimas imperfeitas (em “a”, “e” e “i”) que Terranova elege para “farme” e os versos que ladeiam o par “farme” x “Ipanema”: “dou mais dois passos / desapareço na esquina da farme / ando rápido e seguro pelas ruas de ipanema / atraso minha volta para casa / procuro em cada esquina / ando a esmo / acho que vou ao cinema mas não fazem mais bang-bang como antigamente”; *segundo*: a aproximação possível entre desaparecer, andando pelas ruas de Ipanema, na esquina da “farme” (pensando “farme” como forma derivativa do inglês) e ir aos cinemas que não fazem mais bang-bang como antigamente (pensando bang-bang como um gênero clássico, *western*, do cinema norte-americano).

Há, ainda, parece-me – e por isso deixo este comentário de escanteio – outras possibilidades de leitura: “farme”, no texto, faz ecoar, também do inglês, “frame”, que, dentre outras possibilidades, pode ser uma moldura, um porta-retratos, uma armação ou uma estrutura. E, para além do fato de que quase toda moldura se faz de quatro esquinas (lem-

bremo-nos do verso: “desapareço na esquina da farme”), o poema de que ora se trata é descritivo, e todo texto descritivo pode ser fotográfico, pode ter a intenção retratista; e “Farme de Amoedo” é o nome de uma avenida carioca – referência bastante importante no contexto geral do poema – conhecida, dentre outros motivos, por ser um tradicional ponto gay.

b) No mesmo livro, à página 10, aparece um poema intitulado “todos los dias”, no qual surgem duas expressões latinas consagradas: “ora pro nobis” e “de profundis”, de uso, parece-me, jocosos, dada a advertência já nos versos do começo: “isto é apenas um diário ou a idéia que eu faço dele / não esperem mais do que isto / contar o que eu sinto / todas as manhãs / as noites / nada de rebuscado / ou de pensamentos profundos / *de profundis*”; e o tom malicioso nos versos de seqüência e fim: “como uma menina ou donzela / procurando descrever / seus / sentimentos / descobrindo / maravilhada / assombrada / perturbada / os primeiros / mistérios do sexo / seus / suores repentinos / faltas / de ar / amores aparentes / prenúncio de vida / é isso aí! / meus suores repentinos / minhas faltas de ar / mortes/ aparentes / os mistérios / de toda uma vida / prenúncio / de morte definitiva / *ora pro nobis*”. Além disso, o caráter translúcido da referência, em língua latina, a ao menos uma expressão tipicamente ligada ao discurso religioso (digo, “ora pro nobis”), que nos faz hesitar da advertência à malícia, é coroado se pensarmos a advertência acerca da não-profundidade do diário-*fake*, que o leitor tem em mãos, à luz da comparação ao diário de uma “menina ou donzela” que procura descrever seus sentimentos descobrindo os primeiros mistérios do sexo. E, assim, nesse passo miudinho se quer enquadrar um outro delírio do estudante de língua esquizofrênico: o título do poema (“todos los dias”), em farsa de espanhol, faz ecoar uma dicotomia estereotipada que o senso comum carrega em relação aos povos de língua espanhola – e poderíamos dizer em relação aos povos de língua latina de modo geral: a ambivalência entre uma extrema sensualidade, sempre à flor da pele, e uma moral católica que galopa soluçante entre o radicalismo e a lassidão.

c) Na seqüência, o poema “manhã de segunda” (p. 11) traz duas palavras italianas: “**eccelenti**” e “**pietá**”. Esse depararmos com expressões que empacam nossa fluência de leitura faz o leitor, com o autor – esse “estudante de língua esquizofrênico” –, gaguejar. Assim, gaga, e com dificuldades para prosseguir, é que recorri ao dicionário: “**excelente**”, em português, assim como no italiano, vem do latim, “*excellens, entis*, ‘que excede em altura, que se eleva acima de, que sobressai, superior, distinto’, participio presente de *excellere* ‘elevar, erguer, levantar ao alto, elevar-se acima de, ser superior, sobrepujar’” – o que nos leva a pen-

sar na seqüência em que aparece a expressão “*eccelenti*”: “no meu fiat prêmio vermelho [note-se que produzido por uma multinacional italiana] seu porta mala bem mais amplo caberiam meia dúzia de cadáveres *eccelenti*”, seqüência esta que faz superabundarem os sentidos do vocábulo estrangeiro, pois “*eccelenti*” podem ser os cadáveres (corpos grandes, que excederiam em altura, que se sobressairiam frente a corpos normais, etc.), bem como “*eccelenti*” pode ser o fato de caberem no porta malas do prêmio vermelho meia dúzia de cadáveres; já “*pietá*” é uma referência explícita, parece, ao movimento de renovação da fé cristã surgido na Igreja luterana alemã em fins do século XVII, defendendo a primazia do sentimento e do misticismo na experiência religiosa, em detrimento da teologia racionalista, conhecido como “*pietismo*”, uma vez que o poema nos traz “vou-me embora [o desejo de evasão quase sempre acompanha o sentimento religioso, especialmente o cristão] envergonho-me de existir não sinto mais emoções pena *pietá* etc e tal”.

d) O poema “jogos proibidos em september” (p. 12) já no título traz o mês setembro em língua outra. Obviamente, não se trata de um acaso: “*september*” é uma derivação no número sete, visto que se trata sétimo mês do ano romano (e não nos esqueçamos que o autor é um italiano), e é, ainda, talvez, uma sutil referência à antiga cidade italiana de Septempeda, na região situada às costas do mar Adriático, famosa por suas campinas – e mais uma vez a hipótese do acaso se enfraquece: na primeira linha do poema o autor se refere explicitamente à paisagem típica: “a passos largos atravessei a campina”.

No entanto, FT vai além do aqui explicitado. Na página 13, em poema sem título, aparecem as expressões “*devil*”, “*dream of god*” e “*chemin de fer*”, em língua também estrangeira, quando se fala do ataque do desconhecido; na página 14 aparece o nome da cidade natal “*napoli*”, em forma outra que não a disponível em língua portuguesa, quando se rememora sob viés comparativo a infância; na página 17 repete-se a expressão “*week-end*” *ad infinitum*, de modo que sua repetição invoque a atmosfera de tédio, e por isso mesmo a inevitável “*ciclicidade*” dos fatos, que o poema instaura; na página 18, em “*cantigantiga*”, são citadas em italiano duas cantigas populares infantis; na página 19 a expressão “*todas las noches*” aparece antes do verso “como um tango barato”, uma e outro inter-relacionados, e assim vai o livro.

É claro que rastrear a ocorrência de palavras estrangeiras, como aqui se fez, é a estratégia mais ingênua para comprovar a potência a que se tem chamado “*esquizofrênica*” na linguagem de um autor que escreve

em língua estrangeira *ao quadrado* (categoria que já comentamos anteriormente, à página 6). No entanto, do mesmo modo que é ingênua, esta opção é a mais segura, porque demais evidente e, assim, inegável. Deste modo, para concluir este brevíssimo e volatilíssimo percurso, há que se retomar e ampliar ao menos duas constatações efetuadas: **primeira** – o procedimento a que se chamou “radical”, por evidenciar o trabalho do poeta em extrair da língua em que escreve uma língua estrangeira *ao quadrado*, é uma constante em toda a “Trilogia do vento”, caracterizando, assim, uma opção (ou seria imposição?) de trabalho do autor que escreve em uma língua que não a sua língua-mãe e que no entanto não a nega – embora aqui, nos limites reduzidos deste trabalho, só se tenha tido ocasião de percorrer as páginas de um dentre os três volumes que se completam; **segunda** – sendo a primeira constatação verdadeira, há que se aplicar, sem peso algum na consciência, a categoria que Gilles Deleuze sistematiza no segundo capítulo de *Crítica e clínica*, “Louis Wolfson, ou o procedimento”, ou seja, a categoria “procedimento esquizofrênico” para a escrita, embora já se saiba de antemão que “o procedimento é apenas a condição [para que a linguagem afronte enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico], por mais indispensável que seja.” (GD, 1997, p. 30).

## BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. “Louis Wolfson, ou o procedimento”. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 17 a 30 (Coleção Trans).

TERRANOVA, Franco. *diário: 1895/1995*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (Trilogia do vento).

TERRANOVA, Franco. *1001 noites no carandiru*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (Trilogia do vento).

TERRANOVA, Franco. *assassinato de primeiro grau em ipanema (uma história de amor)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (Trilogia do vento).