

O rio que fala: o que falam os rios?

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense, Rio de
Janeiro
Brasil
artecelia@gmail.com

Resumo:

No poema-livro *O gosto amargo dos metais*, Prisca Agustoni tematiza o desastre ambiental que resultou na morte do rio Doce, ou rio Watu – como o chamam os indígenas krenak que sempre habitaram suas margens e o consideram um ancestral sagrado. E o faz de modo a transformá-lo em figura de um movimento de amplitude imagética e extensão sintática, que transtorna fronteiras discursivas e espaço-temporais, misturando memória mítica e histórica, luto e desejo, narração e convívio lírico-dramático de vozes, atualizando o poema longo como forma de experimentação estética e encenação de um novo modo de pensar e habitar a terra.

Palavras chave: Agustoni; rio; imagem; temporalidade

El río qué habla: ¿qué hablan los ríos?

Resumen:

En el poema-libro *O gosto amargo dos metais*, Prisca Agustoni tematiza el desastre ambiental que resultó en la muerte del río Doce, o río Watu –como lo llaman los indígenas krenak que siempre habitaron sus márgenes y lo consideran un ancestral sagrado-. Y lo hace de un modo que lo transforma en figura de un movimiento de amplitud imagética y extensión sintáctica que transtorna fronteras discursivas y espacio-temporales, mezclando memoria mítica e histórica, luto y deseo, narración y convivencia lírica-dramática de voces, actualizando el poema largo como forma de experimentación estética y escenificación de un nuevo modo de pensar y habitar la tierra.

Palabras clave: Agustoni; río; imagen; temporalidad

The Talking River: What Do Rivers Talk About?

Abstract:

In her poem-book, *O gosto amargo dos metais* (The Bitter Taste of Metals), Prisca Agustoni thematizes the environmental disaster that resulted in the death of the Doce River –or Watu River, as it was called by the krenak indigenous people that lived on its shores and considered it as a sacred ancestor. Agustoni transforms it into the figure of a movement of a wide imagery and syntactic extension that unsettles both discursive and time-spatial frontiers, mixing mythic memory and history, mourning and desire, narration and the lyrical and dramatic coexistence of voices, actualizing the long poem as a form of aesthetic experimentation and dramatization of a new way of thinking about and inhabit the earth.

Keywords: Agustoni; river; image; temporality

Fecha de recepción: 3/ 11/ 2022

Fecha de aceptación: 20/ 11/ 2022



no começo era a lama.
logo irrompe uma pata de cavalo,
nódoa, osso sem rédeas ou crina,
rótula ou tronco desganhado
da cartilagem nua
aflora do lodo, resvala
feito pedra ou dormente
lúcido olho enterrado,
ruína na cerca dos fetos: enredam-se
liquens ao seu redor
como serpente
como mãos que apalpam

cresce no solo e no riacho
raiz ou palafita, rara flor insurrecta
essa espora: avança a agonia sob o rio
escavando com lascas
de unhas e dentes de ferro, até o fundo,
até engolir
o gosto amargo dos metais (Agustoni 2022: 13)

Com essas duas estrofes, Prisca Agustoni inicia seu poema-livro *O gosto amargo dos metais* (7 Letras, 2022), elaborado, segundo revela, “a partir do impacto dos crimes ambientais ocorridos recentemente em Minas Gerais ...” (Agustoni 2022: 69). O transbordamento de barragens de rejeitos da mineração -desenvolvida de diferentes formas ao longo da colonização extrativista- levou então à morte do Rio Doce. Diz-nos ainda Prisca: “As imagens terrificantes que circularam me lembraram uma tragédia de proporções épicas, como se o mundo estivesse vivendo um novo fim – e, paradoxalmente, um estranho recomeço” (2022: 69).

Esse paradoxo vai ser reencenado no modo mesmo pelo qual a morte do rio motiva o poema e impulsiona seu movimento. Assim, desde um título que transmuda a doçura de água em amargura de metal, ele vai trazer de volta à memória e a uma nova vida o rio,

agora em seu nome originário Watu -aquele com que povo indígena Krenak chamava e ainda chama esse que considera seu ancestral sagrado-.

E já o próprio começo do poema, também, se apresenta como um estranho recomeço –“no começo era a lama”-. Ao transformar em originária a lama destrutiva, ele desloca a realidade da qual parte e a inscreve em uma singular *narrativização*. Enquanto um começo que fala de um começo, ela funciona como possibilidade iterável, desentranhada da escavação da paisagem e da história em que esta se inscreve, e que não inventa nada [...] mas produz “nuevos modos de existencia, nuevas maneras de aprehender, de proyectar o de habitar el mundo” (Derrida 2014:112).¹

Essa escavação se desdobra à medida mesmo em que desdobra a morte do rio em vários modos de enlace de fim e recomeço. Ainda em “O gosto dos metais”, primeira das sete partes em que se divide o poema, podemos ler:

no começo era o céu,

tão baixo que de tão azul furou a lâmina da transparência.

hoje respingam microesferas de poeira

–pólen metálico, calcário, fuligem

de nácar, tão baixa que de tão tétrica

faz do chão ardor e corte –

néctar amargo da desesperança. (Agustoni: 15)

A narrativa do desastre e a descrição da paisagem do rio Doce e das pequenas cidades crescidas em suas margens vão juntas se transformando em uma *imagem* que interroga nossa percepção.² Ela se apresenta como um composto a cada vez retomado e recomposto de restos e anúncios, como já naquele enlace inicial de lama, rótula, tronco desganhado e espora de cavalo morto que confluem para uma “rara flor insurrecta”. A imagem da flor, que “aflora da lama” -morfológica e fonicamente tornada parte mesma dela- reaparece no poema várias vezes, e sempre de forma a juntar perda e iminência, como aqui indicam também as imagens do “néctar da desesperança” e do “pólen

¹ A referência a Derrida nos foi sugerida pela leitura do belo ensaio “De países otros. (Re)invenciones poéticas del territorio”, de Franca Maccione, sobre a apropriação do delta do rio Paraná por Sarmiento.

² Jacques Rancière analisa a tensão entre narrativa e descrição como origem do que chama de “imagens pensativas”, interrogantes, no ensaio “La imagen pensativa” (2011:105-127),

metálico”. Esse movimento, outra vez dúplice, aparece também na passagem em que a cena do desastre surge como

...) terra de desolação, terra árida

só o pêssego esguio no declive do morro,
único sobrevivente na paisagem vegetal

se as raízes têm memória como as minas enterradas
ao primeiro movimento, ao primeiro passo em falso

serão pétalas cor de sangue estourando

(feridas)

: flores abertas na ravina (

(Agustoni:37)

Não por acaso essa passagem do poema funciona mesmo como uma *passagem* que, associando raízes a minas enterradas, pétalas a feridas, aproxima a imagem do rio destruído pela mineração da “terra desolada”, “árida”, “devastada”, que já frutificara, mais uma vez paradoxalmente, através do poema de T. S. Eliot, como uma das motivações seminais da poesia moderna. Nele encontrávamos um modo de fundação aberto e instável – armado pela *sutura*³ de vozes e tempos diversos. Veja-se aqui, a propósito, também o uso de parênteses invertidos, que se repete ao longo do poema de Prisca, marcando suturas entre passagens inscritas e com elas armando tanto o fluxo quanto a suspensão da narração. Nesse sentido, podemos lembrar o que diz o poeta e pensador Michel Deguy sobre o trabalho da *herança* -o de fazer perder ativamente ao conservar, refazendo a revelação como relíquia (Deguy 2010: 63)- decorrente aqui da citação simultânea da memória do desastre, da poesia e da história modernas, como fez Eliot, como faz Prisca.

Outra passagem significativa é aquela em que mais uma vez se fundem o animal, o vegetal e o mineral a partir da imagem da tartaruga: “ o que nos dirá/daqui a cem anos/ a

³ Sobre o conceito de *sutura*, cf. . LACAN, Jaques. *O seminário - livro 5: as formações do inconsciente*.

tartaruga do casco xadrez,/com aquele seu andar/ lento de animal eterno,/ de rocha, sempre serena?/ talvez confesse/ a origem de sua raiz fóssil,..." (Agustoni: 54) Servindo de título a outra das partes do poema, ela ajuda a nele inscrever uma temporalidade longa e lenta como a de seu corpo "eterno" no tempo presente de aceleração tecnológica. Habitante do rio sepultado por essa aceleração, a tartaruga-relíquia é marca de sobrevivência que atualiza o passado e se abre a um possível outro devir. Através dela retornamos a uma pré-história em que Minas Gerais era próxima ao mar, ao qual retorna agora através do transbordamento da lama.

A paisagem--reliquia, tramada metafórica e metonimicamente em torno da imagem da tartaruga, se apresenta então como palimpsesto de camadas visuais, espaciais e temporais que, reativadas, constituem a relação de ancestralidade entre um "nós" indeterminado e flores, escamas, carapaças, pedras e fósseis, sertão, rio e mar, fazendo interagir referências míticas, geográficas, botânicas, biológicas, geológicas, arqueológicas:

...a arqueologia do ser
em mutação;

escamas na pedra
de Januária⁴

dizem de vidas
com carapaça

(corumbella e cloudina⁵
são os nomes
de singelas flores do campo)

nossos ancestrais
que retornam
com outras vestes

⁴ Cidade de Minas Gerais cujo nome deriva do mês que representa fim e início anuais do calendário gregoriano – Janeiro, derivado por sua vez de Janus – o deus de duas cabeças, voltadas para o passado e para o futuro. Nela se encontram um dos mais importantes parques arqueológicos brasileiros, cheio de grutas com pinturas ruprestes datadas de 10.000 anos.

⁵ Nomes de fósseis de organismos animais protozoários e metazoários.

em saltos
vertiginosos
pra dentro do sangue

junto ao mar
que ainda sopra
nas artérias

dos que habitam
no sertão de dentro
de Minas Gerais (Agustoni: 57-58)

Prisca afirma em entrevista, que “Querida trabalhar uma linguagem que pudesse soar dos primórdios .Tinha nos ouvidos os versos de um dos poetas que mais amo, o irlandês Seamus Heaney, e recorri a ele para encontrar essa linguagem “universal” [...]”⁶ . Nesse uso do termo “primórdios” ela associa a linguagem a tempos antigos e plurais, e com eles também a uma vontade de universalidade. Tal associação constitui o corpo inteiro do poema como um modo de performatização relacional que quando diz “eu ou “nós” ultrapassa limites e territórios espaço-temporais. Ao desdobrarem-se também em uma terceira pessoa indeterminada, esse eu e esse nós vão esboçando um modo de subjetivação coletiva ampliada e êxtima. Assim, a vemos já nas primeiras estrofes do poema como descendente de uma espécie que, ao colocar-se em pé, ao mesmo tempo escreve e gravita na lama, entre céu e chão, eternidade e cintilância, percurso e lapso:

: o que ilumina
a noite,
em nós
-astros ardentes
-caídos na língua
no céu da boca
outra galáxia,
a breve eternidade
que cintila
e escreve
em nós

⁶ Entrevista concedida a Luciene Guimarães para a *São Paulo Review*, 27/05/2022.

a trilha
de uma espécie
que caminha
e no lapso
entre os passos
culmina,
os pés
desde sempre
gravitando na lama” (Agustoni: 17)

Nesse deslocamento entre primeira e terceira pessoas, o discurso propõe uma forma de universalidade bem diversa da moderna iluminista –mas mantendo dela a crítica aos excessos de todo particularismo e situando a cena de começo e recomeço na *terra*– em seu duplo sentido de chão em que todos pisamos e de astro em meio a galáxias desconhecidas –lama em que gravitamos–. Como nos ajuda a entender o poeta e ensaísta Mariano Siskind, trata-se aqui de um cosmopolitismo da perda do pertencimento e da identidade fixos, que pensa o fim do mundo associado à possibilidade de fazer outros mundos:

Um conceito expansivo e eufórico de cosmopolitismo, entendido como o desejo de expandir a própria subjetividade, até fazê-la coincidir com a totalidade do universo conhecido e desconhecido, ainda será útil para discutir a experiência avassaladora de perda que define o sentido contemporâneo de crise que estou chamando aqui de experiência de fim do mundo? (Siskind 2020: 8)

Cosmopolitismo da perda é uma noção que tenta caminhar no atual limite estreito entre duas forças: a impossibilidade de assumir as posições ético-políticas do sujeito cosmopolita e a determinação de não desistir do cosmopolitismo como a estrutura discursiva que ainda sustenta a figura messiânica de justiça e reparação universais que sabemos que não estão prestes a chegar, mas não conseguimos deixar de esperar. (Idem: 32)

Podemos identificar essa relação também no modo como, já em seu livro anterior, *O mundo mutilado* (Quelônio, 2020), Prisca apresentava o drama contemporâneo da migração como movimento constitutivo de toda espécie, apontando para uma experiência

relacional tal como condensada agora na última imagem do poema, de “novos seres errantes/ rumo a uma floresta ancestral” (Zacca 2019: 66)⁷:

Aqui estamos,
os viventes,
porque migramos

no passado
e assim por diante
até o presente:

[...]

Como chegamos assim
ainda envoltos em ruínas
com armas e medos

se aprendemos a caminhar
para dentro dos poemas? (Agustoni 2020: 36)

O desejo de universalidade/hospitalidade de Prisca –ela mesma com uma experiência migrante, entre Itália, Suíça e Brasil– se reafirma ainda no modo como inscreve no poema-livro um conjunto de epígrafes e autorias que lhe servem de moldura e abertura: o alemão Bertold Brecht, o estadunidense Jérôme Rothemberg, inscritos no início, o austríaco Thomas Bernhard e o angolano Arlindo Barbitos, ao fim.

Na citação de Thomas Bernhard encontramos a imagem benjaminiana da origem como vórtice, turbilhão no curso de água e tempo –“Este ano é como o ano de mil anos atrás,/ Não sabemos nada,/ Não sabemos nada do declínio,/Das cidades afundadas, do vórtice no qual afogaram/ Cavalos e homens”. Identificando presente e passado remoto, Bernhard também acaba por aproximar o vórtice à sobrevivência e ao desejo que faz ainda verdejar o poema de Barbitos – “eu quero escrever coisas verdes/verdes/ como as folhas desta floresta molhada [...] como a manhã azul que acaba de nascer”. Esse verdejar rebrota no interior do poema de Prisca, preparando seu fim como retorno: “voltaremos enfim à paisagem/ ao gesto, à mão, ao corpo/ ao relógio esquecido/ às flores, às sementes, à horta/ visão de um verde raro/ como o perdão” (Agustoni 2022: 65).

⁷ Rafael Zacca, no interessante ensaio “O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência”, discute o valor da convocação contemporânea da vida vegetal num quadro de desierarquização das formas de vida e relativização do antropocentrismo.

Vemos então que as imagens do vórtice e do verde enlaçam pensamento poético e filosófico, postos em movimento pela fórmula tradicional de narrativas míticas de origem –“no começo era a lama”, “no começo era o céu”, “era uma vez o Watu/ o rio dos dedos como garras” –. Na combinação de narração e descrição, vai se construindo uma forma de visualidade que “dramatiza a experiência das coisas (daquilo que elas próprias assinalam, na sua visibilidade), devolvendo-lhes, por estratégia comparativa, a condição de figura. A visão alimenta-se da energia da imaginação, movida paradoxalmente pelo “inimaginável” –conforme define Marcos Siscar o trabalho poético a partir da imagem do fim no poeta e pensador francês Michel Deguy (2014: 44 y ss).

Nessa figuração narrativizada, Prisca atualiza a visão ameríndia animista que atribui ancestralidade ao rio. E através do uso de uma personificação que, em turbilhão, encenando como que uma “insurreição das coisas”, se repete e se metamorfoseia, desumanizada, compondo uma figura-rio feita de mãos, garras, cabelos, colmeias, língua oral borun e manuscritos engavetados. Os vestígios civilizatórios que o Watu carrega em seu leito através dos tempos, se transformam em partes de seu próprio corpo, heteróclito e intenso como o corpo do poema. Para além de uma figura pontual de linguagem, a prosopopeia é aqui, então, como nos ajuda a pensar César Aira, antes de mais nada o próprio poema enquanto objeto inerte se tornando performativo e falante (2007: 25-32), dando voz a relações ancestrais que subvertem a hierarquia entre natureza e cultura, entre presente e passado, à memória mítica, aos mortos submersos na lama histórica.

Esse movimento se apresenta, inclusive, e em especial, ao modo de outro começo que antecede o começo do poema, como uma “auto-epigrafe”, conforme a chamou o poeta e crítico Guilherme Gontijo Flores.⁸ Mas acredito possa ser visto também como “proposição” ou “invocação” –duas das partes que abrem a estrutura tradicional do poema épico–:

Watu é seu nome, o rio sagrado

em seu leito há mãos
geológicas de seres vegetais,
plantas pré-históricas,
o léxico aquático da língua borun:

⁸ Cf. “Detritos em vertigem”. Posfácio ao livro *O gosto amargo dos metais*

um manuscrito fechado na gaveta,
a civilização das raízes flutuantes.

*

Watu é o rio dos dedos como garras
debaixo d'água são ramagens
enxame de cabelo
colmeias
metamorfoses de formas
e folhas
as palavras
são não são escamas
faíscas mínimas
no dorso esguio da língua são
não são signos que imitam o arrepio das guelras,
o branco dos barbados que migram
não migram
como pequenos barcos
rumo ao avesso,
à foz
ignaros do breu
que incinera o tempo
feito madeira
em brasa

A associação ao épico, apontada já pela poeta, é confirmada pelo modo como o poema se desdobra em sete cantos que fazem o rio penetrar na escrita do poema. Pois esta ao mesmo tempo flui e se suspende, ritmada pela sutura desses cantos, pela inscrição intermitente dos parênteses invertidos, já comentados, em que vozes de mortos e vivos –irmanados na sobrevivência poética– reencenam o momento da inundação de lama: “as sirenes ainda tocam na cabeça/ uma canção que martela/ e a cantas, somente tu, baixinho(“ (Agustoni 2022: 11) . Através de tais procedimentos, o poema está ao mesmo tempo citando e reativando uma história dos gêneros, agora profanada, em que o épico se desdobra em lírico e este em dramático, pela forma endereçada do canto em que,



superpondo história e mito, sereias se transmudam em sirenes, que todos que habitam esse “tu” anônimo agora também passam a ouvir.

Desse modo, Prisca está atualizando também o poema longo,⁹ cujo retorno heterogêneo, transtornado, na poesia do século XXI, associa a estranheza da forma a uma forma estranha de ecologia, em que a distinção entre humano e não-humano é desconstruída, conforme nos diz também a propósito da poesia latino-americana a ensaísta argentina Azucena Castro:

Sustento, no entanto, que os poemas longos contemporâneos manifestam a relação entre poesia e ecologia em experimentos com a forma poética, produzindo assim efeitos de estranhamento, que possibilitam um envolvimento poético mais profundo com questões ecológicas atuais como vozes poéticas do Sul Global.¹⁰

Coda:

Ao longo de nossa leitura, o poema-rio de Prisca Agustoni nos levou em diferentes direções, escavando o solo do tempo presente, reativando origens e fins. Nesse movimento, ele nos serviu como ponte que performa a condição líquida de fronteiras da latinoamericanidade, possibilitando-nos retomar a proposição do crítico peruano Roberto Forns-Broggi, citado por Ricardo Espinaza Solar (2021: 85) a propósito da figura dos rios devastados na poesia do chileno Raúl Zurita:

Antes que los ecologistas del primer mundo anunciaran la urgencia de una nueva visión de las culturas y de la naturaleza para recuperar armonías y superar la relación de dominación, los poetas latinoamericanos ya hacían de la relación entre cultura y naturaleza la piedra de toque de la visión de la realidad y sus consiguientes consideraciones éticas.¹¹

Através dessas referências, minha leitura pode terminar retornando a seu título, que homenageia o da talvez primeira antologia bilíngue sobre poesia peruana publicada no Brasil, em 2007: *El río hablador/O rio que fala* (2007). Entrelínguas, entrerios, entretempos poesia, história e mito se encontram aqui com o mito inca do rio Rimac,

⁹ Uma primeira avaliação desse retorno pode ser encontrada no interessante ensaio “A volta do poema”, de José Guilherme Merquior, em *Crítica (1964-1989). Ensaios sobre arte e literatura*.

¹⁰ *Ecologías extrañas: Lecturas postnaturales de poemas extensos latinoamericanos del siglo XXI* (Roxana Miranda Rupailaf, Daniel Samoilovich y Luigi Amara). Tese defendida na Universidade de Estocolmo, 2020.

¹¹ A ponencia de Forns-Broggi “La conciencia ecológica del poeta: hacia la descentralización de la ciudad latinoamericana”, foi apresentada em XXI Congreso Internacional LASA, 1998.



formado pela transformação de deuses em água. Nessa antologia, encontramos uma bela imagem desse encontro, no fragmento final do poema também longo do poeta-guerrilheiro Javier Heraud, “O rio”, que convida a refigurar a morte-vida do rio Watu, assim como a possibilidade de sua insurreição subjetiva e política:

.....onde um canto ou um poema mais
serão apenas pequeninos rios que descem,
rios caudalosos que descem a se juntar
em minhas novas águas luminosas,
em minhas novas

águas
apagadas (Heraud 2007: 115)

Bibliografia

- Agustoni, Prisca (2022). *O gosto amargo dos metais*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- (2020). *O mundo mutilado*. São Paulo: Quêlônio.
- Aira, César (2007). “A Prosopopeia”. In *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra; 25-32.
- Deguy, Michel (2010). “os restos, a arte os reexpõe”, *Reabertura após obras*. Campinas: edUNICAMP; 73-84. Traducción de Marcos Siscar e Paula Glenadel.
- Derrida, Jacques (2014). *Psiché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La cebra.
- Espinaza Solar, Ricardo (2021). “Del poema que se inunda, devastado: Raúl Zurita. dimensiones ecológicas, aproximaciones ecocríticas y episteme urbanoambiental”. Rio de Janeiro, UFRJ, Revista ALEA, v.23, nº 1; 85-100.
- Forns-Broggi, Roberto. “La conciencia ecológica del poeta: hacia la descentralización de la ciudad latinoamericana”. Ponencia XXI Congreso Internacional LASA, 1998. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Forns-Broggi.pdf>
- Gontijo Flores, Guilherme (2022). “Detritos em vertigem”. Posfácio ao livro *O gosto amargo dos metais* de Prisca Agustoni.
- Guimarães, Luciane (entrevista a Prisca Agustoni). “A poesia de Prisca Agustoni: a língua como pássaro migrante”, *São Paulo Review*, 27/05/2022. Disponible en <http://saopauloreview.com.br/a-poesia-de-prisca-agustoni-a-lingua-como-passaro-migrante/>. Último ingreso 4/8/2022.

Lacan, Jaques. *O seminário - livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

Maccione, Franca (2021). "De países otros. (Re)invenciones poéticas del territorio". *Revista ALEA*, nº 1, v.23.

Merquior, José Guilherme (1990). "A volta do poema", *Crítica (1964-1989). Ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rancière, Jacques (2011). "La imagen pensativa", *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 105-127.

Siscar, Marcos (2014). "O Que Termina Apenas Começou: Michel Deguy e a Poética da Ecologia". In: *E-Lyra*. Revista da rede Internacional Lyracompoetics, nº3, 2014; 43-61.

Siskind, Mariano (2020). *Rumo a um cosmopolitismo da perda*. Rio de Janeiro: Zazie. Pequena biblioteca de ensaios.

Zacca, Rafael (2019). "O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência", *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun.