

DAL NULLA ALLA VITA Il Pantanal trasfigurato del *Livro de pré-coisas* di Manoel de Barros

FRANCESCA DEGLI ATTI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This paper proposes an analysis of *Livro de pré-coisas* (1985) by Manoel de Barros, focusing its relevance in the wider context of the works of the Brazilian poet. The presence of elements coming from the landscape of the Pantanal is investigated so as to demonstrate the deep influence of the region of origin of Barros on the genesis and development of his poetic diction. The process of deterioration and subsequent regeneration observed in nature shapes the style and personality of the pages of this book and results in a unique perspective on life and existence.

Keywords: Manoel de Barros; Pantanal; cosmic regionalism; Brazilian poetry.

1. Una poetica della conoscenza

Considerato uno dei maggiori poeti brasiliani contemporanei, Manoel de Barros (Cuiabá, 1916 – Campo Grande, 2014) esprime fin dalle prime definizioni della propria poetica una concezione dell’atto creativo come strumento di conoscenza esistenziale e mezzo per un’evoluzione personale (“Pelos meus textos sou mudado mais do que / pelo meu existir”, Barros 2002, p. 81; “Escrevi 14 livros / E deles estou livrado”, Barros 2005, p. 45), cui nell’arco della produzione corrisponde una significativa maturazione stilistica. La poesia si configura come un processo che viene riaperto quando l’autore raggiunge un punto di apparente quiete. Il fulcro della ricerca di Barros è la parola, al tempo stesso strumento e oggetto di poesia, e il possibile annullamento della distanza che la separa dall’oggetto. La pagina diviene un laboratorio in cui si mescolano neologismi, regionalismi, arcaismi, segni grafici. Il carattere ibrido dello stile di Barros si manifesta anche nelle molteplici tecniche letterarie assimilate alla pagina, nei generi che si contaminano, nelle referenze e autoreferenze che si intrecciano e costruiscono un complesso dialogo intertestuale.

Punto fisso di riferimento è il Pantanal¹, che si rivela negli elementi della natura che ricorrono nei libri, nell'utilizzo di regionalismi, proverbi, modi di dire, nei riferimenti alla sua tradizione e alle figure che ne popolano il contesto sociale. Tutto viene rielaborato e trasfigurato nell'espressione di un nuovo cosmo liquido, al centro del quale il Pantanal, pullulante di vita e legato al ciclo delle piene, si erge a simbolo della forza creatrice e rigenerante della vita, un utero primordiale in cui si materializza il germe dell'esistenza. Ma non solo. La realtà pantaneira impregna la poetica stessa di Barros, divenendone matrice; ad essa sono legati diversi aspetti dell'universo letterario barrosiano, come la predilezione per gli esseri insignificanti, la continua metamorfosi e la compenetrazione fra i regni della natura, la disgregazione dell'esistenza e la sua rigenerazione a partire dai resti. La regione pantaneira diviene archetipo di un'ideale dimensione ancestrale e primitiva cui la ricerca dell'autore tende, la soluzione al dilemma posto dall'azione alienante e disintegrante della società contemporanea. Il desiderio di recuperare l'essere umano ad una nuova esistenza passa attraverso la necessità di rompere le dinamiche cristallizzate di una civiltà guasta, rovesciandone i principi: al mito della produttività si sostituisce l'apologia dell'inutile, all'alto subentra il basso, al "limpo" il "sujo", alla logica l'irrazionalità. Barros sovverte l'ordine delle cose, dando vita ad un anti-cosmo fondato sulla realtà osservata nel suolo naturale e sociale del Pantanal, un mondo popolato da esseri minori.

Seppur spesso definito "o poeta do Pantanal", Manoel de Barros non si interessa di folclore. Dichiara il poeta:

A expressão *poeta pantaneiro* parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. (Barros 1996, p. 322)

L'opera barrosiana, difatti, non ricorre alla regione natia come repertorio di contenuti didascalici di superficie; il composito intreccio di elementi stilistici e filosofici pone la produzione barrosiana in sintonia con la categoria del "cosmic regionalism" coniata nel 1941 da Harry Levin² in merito all'opera di Joyce e ripresa da Davi Arrigucci Jr., per *Grande Sertão: Veredas*:

¹ Il Pantanal è la più vasta pianura alluvionale sulla Terra e costituisce un ecosistema unico, tanto da essere stato dichiarato dall'UNESCO nel 2000 Patrimonio dell'Umanità e Riserva di Biosfera. La regione ricopre parte degli stati brasiliani del Mato Grosso e del Mato Grosso do Sul, e si estende oltre il confine con Paraguay e Bolivia. (fonte: UNESCO, *Pantanal Conservation Area*, disponibile in <https://whc.unesco.org/en/list/999/>, consultato il 10.04.2019)

² "If it is breath-taking to be suddenly projected from the suburbs of Dublin to the outer circle of the seven spheres, it is heart-warming to hear the seraphim and cherubim speak with an Irish accent. The Class of Elements and the Universe belong to the same frame of reference, and they

[...] a região com a linguagem e os temas misturados, remete, através de sua particularidade construída com riqueza e complexidade de detalhes significativos [...], a grandes questões, ao universo épico e trágico da literatura universal, como se Rosa estivesse empenhado numa espécie de “regionalismo cósmico”. [...] aqui nós temos um problema humano geral posto no pequeno, mas com uma repercussão grande. [...] O fundo do sertão e o universo pertencem ao mesmo quadro de referências. (Arrigucci 2006, p. D54)

È difatti in relazione all’opera di Guimarães Rosa che si è riconosciuta un’evoluzione della corrente regionalista (associata all’abbondanza di elementi pittoreschi e folclorici e in generale a scarsa qualità dell’opera letteraria) e il superamento dei suoi tradizionali canoni. Già negli anni settanta Antonio Candido aveva proposto il “super-regionalismo” come via di uscita all’irrisolta questione della contrapposizione fra regionale e universale:

[O Regionalismo] existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento [...]. O que acontece é que ele se vai modificando e se adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, [...] como é o caso de Guimarães Rosa, a cujo propósito seria cabível falar num super-regionalismo. Mas ainda aí estamos diante de uma variedade da malsinada corrente. (Candido 1972, p. 806)

Grandi questioni poste nel piccolo, elementi locali e universali che convergono nello stesso quadro di riferimento, superamento del pittoresco grezzo per toccare la sfera dell’universale: tale è la portata della poesia di Manoel de Barros. Come egli stesso dichiara, è necessario evitare il grave pericolo di una fruizione contemplativa della natura senza quella comunione dell’ente con l’essere che innesca ciò che il poeta definisce “surda transfiguração epifânica”³, una rivelazione di cui il poeta si fa profeta, trasfondendosi nella natura in una comunione sublimata nei versi.

Il *Livro de Pré-Coisas* appartiene al periodo di maturità artistica (1982-1991)⁴, in cui Barros è ormai padrone dei costituenti fondamentali del suo

function together in a kind of cosmic regionalism, Joyce is the most self-centred of universal minds.” Harry Levin, *The Uncreated Conscience* (Levin H. 1960, p. 11).

³ “[...] é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc.) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos”, in Barros, M. de, *Com o poeta Manoel de Barros*, entrevista concedida a Martha Barros per il “Correio Brasiliense” (Barros 1996, p. 315).

⁴ Distinguiamo all’interno della produzione di Manoel de Barros cinque fasi distinte: (1) una prima fase di ricerca espressiva, che caratterizza le prime opere (1937-1956); (2) il periodo di definizione della poetica e dello stile che include le opere del decennio 1960-1970; (3) la piena

originale stile, costruito nell'arco della produzione precedente e basato su di un dominio linguistico e concettuale proprio. È con quest'opera che il poeta giunge a postulare la potenzialità demiurgica dell'atto poetico, la sua capacità di agire sulla realtà configurando un cosmo parallelo dotato di ordine e mitologie proprie.

In questa trasfigurazione, il Pantanal non è mero scenario, ma si erge a paradigma e modello di poetica: la parola deve strisciare sul suolo, scambiare con esso i propri umori e attendere un periodo di incubazione per potersi liberare alla vita. L'osservazione della natura pantaneira porta alla consapevolezza della potenza dell'universo, che vive nella costante transustanziazione dei suoi componenti ed è in grado di rigenerare la vita, risorgendo dai resti, dai rifiuti, dai frammenti dell'esistenza, in un equilibrio che dona luce inedita ai processi infimi di decomposizione e disfacimento legati alla morte e che divengono ora condizione inevitabile per il nuovo manifestarsi dell'esistenza. Su questo humus si innesta la centralità del *desacontecer*, che indica la trasformazione della materia operata dalle forze naturali: se la primissima fase della produzione barrosiana era dominata dal movimento inteso come strumento di evoluzione artistica, si instaura ora la poetica del non-movimento e la passività, l'abbandono, la decadenza divengono valori positivi che rendono possibile la meditazione e la scoperta epifanica dell'esistenza e portano l'essere umano a partecipare alle dinamiche sotterranee del cosmo in una recuperata ideale condizione di ancestrale osmosi-simbiosi. L'ordine precostituito viene stravolto, ribaltando canoni e gerarchie, e nuclei semantici in antitesi dominano le pagine di questa fase: alla razionalità si contrappone l'apologia dell'irrazionale, la sterile logica dell'adulto viene scalzata dalla fertile immaginazione infantile e dalla componente ludica, all'utilitarismo e al mito della produttività della società industriale capitalista si sostituisce la celebrazione dell'inutile e il riscatto degli umili, il sapere astratto – falsa conoscenza – viene abbandonato a favore dell'ignoranza e della ricerca corporea-percettiva, mezzo per attingere la conoscenza autentica. Sulla base di questi principi, Barros fonda un proprio *des-universo*, in cui i contrasti dell'esistenza vengono risolti in sintesi perfette, realizzando un nuovo equilibrio che rivaluta le categorie dell'inutile, del basso, dello sporco.

maturità, in cui il Pantanal assurge a paradigma poetico (1982-1991); (4) il momento della crisi dal 1993 al 1998; (5) la rinnovata serenità delle opere che inaugurano il terzo millennio (2000-2014), con il predominante ruolo della memoria e la crescente centralità del tema della morte.

2. Una sorda trasfigurazione epifanica

Il *Livro de Pré-coisas* viene pubblicato nel 1985 con il sottotitolo *Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*; si tratta del primo libro in prosa poetica scritto da Manoel de Barros. Il libro è diviso in quattro sezioni: *Ponto de partida*, fornisce la cornice introduttiva al libro, seguono *Cenários* e *O personagem*, che costituiscono il ‘cuore’ dell’opera, e infine *Pequena história natural*, una sorta di appendice naturalistica. Il *Livro de pré-coisas* si distingue all’interno del corpus barrosiano come l’opera di carattere più spiccatamente regionalista, con una forte componente celebrativa, che investe tanto l’elemento naturale quanto quello umano. Le pagine sono interamente focalizzate sulla terra natale, in una celebrazione intima e partecipata: il Pantanal, la sua natura e la storia della gente che lo popola, vengono rivisitati e offerti al lettore in un libro che si rivela un’intensa dichiarazione d’amore.

La fauna e la flora locali vengono presentate attraverso categorie riconducibili alla sfera generale dell’esperienza umana: passerì, lucertole, rospi, lumache, formiche, alberi, sassi, fiumi. La realtà regionale locale viene spogliata del particolarismo pittoresco e condotta a livello di esperienza comune. Per compiere questa trasfigurazione, è necessario che il poeta impregni di sé la materia di poesia. Il testo *Narrador apresenta sua terra natal* è un esempio significativo in tal senso. Nel passaggio dalla prima edizione (1985) all’edizione del 2006 notiamo trasformazioni sostanziali. Innanzitutto, il testo transita dalla prosa al verso, forma più densa e meno esplicita, e viene ricondotto ad una sfera più intima grazie allo slittamento da tre piani narrativi (il discorso del poeta, le citazioni di altri autori, la voce popolare) al solo io lirico del poeta, con l’eliminazione delle citazioni e l’assimilazione di due incisi popolari al monologo lirico. L’espressione corale di orgoglio a tratti campanilistico viene sostituita dalla dimensione del ricordo, introdotta dall’imperfetto, e momenti di contemplazione si alternano a momenti di riflessione che materializzano un paesaggio proiettato in uno spazio interiore. Infine, la rappresentazione passa attraverso lo sguardo del poeta, che contempla la città nell’arco temporale di una giornata, scandita in maniera regolare dalla luce del sole (“Corumbá estava amanhecendo”, “Agora o rio Paraguai está banhado de sol”, “Agora a cidade entardece”).

L’io lirico della seconda versione è ben differente dall’‘io’ presentato in quella precedente, parte di un ‘noi’ che costituiva il fulcro della narrazione, come emerge dalla collocazione dell’auto-presentazione in chiusura della prima versione. L’atto poetico è accostato all’erosione operata da tempo e acqua, in quanto lavoro che si compie per mezzo di “rupturas”, e viene data espressione a un progetto consapevole (“Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o verdor primal das águas com as vozes civilizadas”). Gli occhi “sujos de civilização” richiamano la polemica nei confronti della società

capitalista contemporanea, costante nella celebrazione dell'insignificante, dell'inutile, del basso riscattati nella poesia stessa, e la sovversione delle categorie del *sujo* e del *limpo*. Il tono cede il passo a una comunicazione più intima e allo stesso tempo più ampia e significativa.

D'altronde, come testimonia il testo di apertura del libro, l'opera costituisce una 'annunciazione' solenne:

Anúncio

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anúncio. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem. Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris... (Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia. (Barros 2003, p. 9)

Già in apertura dell'opera, si precisa che il Pantanal non è trattato come oggetto letterario, ma abita il processo di creazione poetica quale *locus* in cui si attua la citata "surda transfiguração epifânica". La rivelazione si manifesta nella natura, ente superiore che comunica per mezzo di messaggeri e pervade le rovine reali e metafisiche di un mondo primordiale. Il poeta, in grado di cogliere questo messaggio, ha il compito di "transfazer", ricreare la realtà per coglierne l'intima essenza e annunciarla al mondo. E l'opera si configura appunto quale "anúnciação" – annunciazione e celebrazione del Pantanal, microcosmo autonomo, piccolo e al tempo stesso smisurato sistema ordinato e armonico, luogo eletto del limbo, del 'non essere' legato al momento precedente la creazione, dotato di una forza primordiale che conserva e rigenera la vita anche in condizioni estreme e popolato da enti ancestrali, "essas pré-coisas de poesia".

3. "As coisas aqui desacontecem", o della distruzione e rigenerazione dell'ordine cosmico

La poetica del *desacontecer* è illustrata in maniera emblematica dal testo *Carreta pantaneira*:

As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem. [...]

Encostou-se a carreta de bois debaixo de um pé de pau. Cordas, brochas, tiradeiras – com as chuvas, melaram. [...] à sombra do pé de pau a carreta se

entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecente. [...] Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. [...] E a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo.

Isso fez que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do Pantanal estático. Falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento.

A carreta pois para ele desaconteceu apenas. (Barros 2003, pp. 31-32)

Il manifestarsi del potere silenzioso della natura, apparentemente impercettibile, si contrappone al ritmo artificiale del mondo contemporaneo. La percezione dell'azione esercitata sugli elementi da forze sotterranee viene intensificata dall'uso dell'allitterazione (“À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim”; “A mesa [...] se demanchava, a carreta ia se interrando”). Il testo espone un evento in funzione della definizione di due categorie-chiave nella poetica di Barros, il *desacontecer* e il *não-movimento*, che richiamano l'idea di disfacimento coniugata alla realtà pantaneira. La contrapposizione fra il movimento e la sua cessazione apparente trova soluzione nella nuova dimensione, espressa dalla sfera semantica prodotta del prefisso “des-”, che determina non la negazione del significato, ma un suo capovolgimento: in questa prospettiva, il ‘non-movimento’ si configura non come assenza di movimento, ma come abbandono all'azione spontanea e ricreatrice della natura, che domina un universo in cui le cose “desacontecem”.

L'abbandono all'azione del *desacontecer* rende possibile il ricomporsi della vita attraverso la forza rigeneratrice dell'acqua:

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari. Cheio de furos pelos lados, torneiral – ele derrama e destramela à toa.

Só com uma tromba d'água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado...

[...] Depois se espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea.

Agora madura nos campos sossegado. Está sesteando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimites do vago, o campinal dos lobinhos. [...]

Com pouco, esse rio se entedia de tanta planura, de tanta lonjura, de tanta grandura – volta para sua caixa. [...] Mas deixou no Pantanal um pouco de seus peixes.

E empenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus – o solo do Pantanal. [...] Este é um rio cujos estragos compõem. (Barros 2003, pp. 19-20)

Nel passaggio riportato, tratto da *Um rio desbocado*, la descrizione dell'avanzata impetuosa del fiume Taquari viene accompagnata da modulazioni stilistiche. La forza della piena è intensificata dalla creazione di tensioni fonetiche (l'attrito di *rr/tr/pr/fr* in contrasto con la fluidità liquida di *l/s*) che mettono in risalto il concatenarsi degli eventi. La confluenza di elementi stilistici e semantici è evidente del secondo capoverso (“Só com uma tromba d'água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba.”), dove le allitterazioni e gli echi sono racchiusi nello spazio delimitato dalla rima interna (“tromba” – “Arromba”). L'osservazione della natura genera riflessioni che trascendono l'evento contingente e che dimostrano di operare nel poeta la stessa azione rigenerante provocata dalle acque, in grado di produrre la vita a partire dai frammenti.

Il rapporto fra contemplazione della natura e meditazione esistenziale è particolarmente evidente nel testo dal titolo *Agroval*, neologismo che rimanda all'idea di luogo che coltiva la vita e ne consente lo sviluppo. L'epigrafe di M. Cavalcanti Proença – “...onde pululam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico” – conferma il tema sovrapponendovi il suggestivo richiamo alla pluralità di microscopiche forme di vita coinvolte e alla dimensione corporeo-sensuale necessaria per innescare la scintilla della vita. Leggiamo nel testo:

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiais enterradas. [...]

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.[...]

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. [...]

Penso nos embriões dos atos. [...] Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre parede e lesmas. Também os germes das primeiras idéias de uma convivência entre lagartos e pedras. O embrião de um muçum sem estames, que renega ter asas. Antepassados de antúrios e borboletas que procuram uma nesga de sol.

Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndeadas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. [...]

E ao cabo de três meses de troca e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e

agora já fervem nas águas das chuvas.

É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza. [...] (Barros 2003, pp. 21-23)

Il fascino del passaggio riportato si alimenta di un'intensa musicalità. La struttura, che predilige la collocazione degli elementi in relazione coordinata, è arricchita da consonanze ("A troca de linfas, de reima, de rúmen"; "de frisos e de asas"; "de sêmen e de pólen"), assonanze ("primeiras idria", "brejos refertos"), allitterazioni ("como um grande tumor"; "querer se grudar"; "Rudimentos rombudos"; "O embrião de um muçum sem estames"; "Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor"), che si intrecciano e richiamano lo scambio, la comunione che genera la vita ("Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen"). Come in un diario personale, il poeta registra i propri pensieri, meditando sul rapporto fra esseri e cose, e su affinità che risalgono a un tempo primordiale. Il miracolo della vita è rappresentato in un'osmosi reciproca, condotta fra parassiti ed esseri microscopici, che produce le prime, viscide manifestazioni embrionali, deformi e incomplete, dimostrando come la convivenza con l'infimo sia non solo possibile, ma necessaria al perpetuarsi della vita.

Al ciclo della vita fa da contrappunto il tema dell'origine dell'universo. Leggiamo in *Nos primórdios*:

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tordo ensinava o brinquedo "primo com prima não faz mal: finca finca". Não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por fim o cavalo e o anta batizado. Nem precisaram dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade. (Barros 2003, p. 37)

Il parallelismo creato fra origine cosmica e origine del Pantanal ("Como no começo dos tempos") consolida la portata mitica degli eventi rappresentati e risuona dell'atto demiurgico del poeta. Il mito cosmogonico viene consacrato dal riferimento al Libro della Genesi: "Era só água e sol de primeiro", "Logo se fez", "cresci e multipliquei"; allo stesso tempo, l'insinuarsi di una sottile, affettuosa, ironia ci riconduce alla sfera del quotidiano. I primi ad essere nominati sono i bambini, rappresentati al di fuori dell'ordine della creazione, come a costituire entità pre-esistenti, ritratti mentre impegnati nel gioco; successivamente, vengono introdotti i "cuiabanos", gli abitanti di Cuiabá, la città da cui si accede al Pantanal) e i "beira-corgos" (gente semplice, rozza, senza istruzione). Gli abitanti del Pantanal, già descritti da Barros in *Narrador apresenta sua terra natal* come "mais relativos a águas do que a

terras”, vengono raffigurati all’interno di un affresco che ne giustifica la presenza.

4. In principio era Bernardo, o dell’apoteosi degli esseri minori

La figura del ‘pantaneiro’ è sviluppata in vari passaggi di *Livro de pré-coisas*. Leggiamo in *Lides de campear*:

Na *Grande Enciclopédia Delta-Larousse*, vou buscar uma definição de pantaneiro: “Diz-se de, ou aquele que trabalha pouco, passando o tempo a conversar.” [...]

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros – é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser. [...] É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação. [...]

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo. (Barros 2003, pp. 33-34)

Barros attribuisce dunque all’uomo del Pantanal quella prossimità alla natura e quella compenetrazione con i suoi elementi che costituisce l’oggetto della ricerca ontologica del poeta. L’arte della conversazione, peculiarità del ‘pantaneiro’ secondo la visione di Barros, è richiamata dall’utilizzo della retorica della narrazione orale, che ripete e modifica parole ed espressioni al fine di sottolinearne la centralità (“desafiar” / “porfiar”, “cantos” / “recontos”, “longe” / “alongado”, “um lado da verdade” / “inteira verdade”, “horas inteiras” / “dias inteiros”). L’assenza della componente ‘civilizzata’ ribadisce la posizione di resistenza nei confronti della società contemporanea a favore di un modo di essere più intimo e autentico.

Al centro strutturale e virtuale di questo anti-universo appare il personaggio-chiave dell’opera di Barros, Bernardo:

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento. [...]

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. [...]

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada. [...]

Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele. (Barros 2003, pp. 41-43)

Bernardo è un ente primordiale dotato di qualità sovranaturali, in grado di vivere in comunione con la natura in tutte le sue manifestazioni e di coglierne i messaggi più reconditi. Sospeso fra divino ed eroico, Bernardo nasce nel *Livro de pré-coisas* per restare una presenza costante fino all'ultima produzione di Manoel de Barros. Un Bernardo reale è effettivamente esistito, come testimoniato dallo stesso Barros e da alcune fotografie, e l'ambiguità fra realtà e finzione viene utilizzata da Barros per alimentare l'aura mitica che circonda il personaggio⁵.

La figura di Bernardo viene a rappresentare la condizione di “pre-esistenza” alla vita, di appartenenza al nulla che renderà possibile la creazione: “já desde nada, o grande luxo de Bernardo é de ser ninguém” (*No tempo de andarilho*, Barros 2003, p. 48); “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história” (*No presente*, Barros 2003, p. 41).

Bernardo appartiene alla sfera del non civilizzato, è un essere speciale, dotato del dono naturale dell'innocenza, che Barros tanto faticosamente persegue: “[Não] é um idiota programado, como nós. [...] A adesão pura à natureza e a inocência nascera com ele” (*No tempo de andarilho*, Barros 2003, pp. 47-48).

L'ammirazione nei confronti di Bernardo, proiezione di uno stato di conoscenza e di esistenza privilegiato, innesca un processo che configura il personaggio come alter-ego del poeta. Il confine fra i due sfuma fino a confonderne le identità ed è a tratti impossibile distinguere chi dei due sia l'io narrante:

O que faço é um servicinho à-toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. [...] O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove nozes fora: teriscos, nname-nname, de-réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem para esterco. Essas descoisas [...] Serviço sem volume nem olho: ovo de vespa no arame. Tudo coisinhas sem veia nem laia. Sem substantivo próprio.

[...]

Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho de transfazer natureza. À força de nudez o ser inventa. [...] Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno. (*No serviço* (voz interior), Barros 2003, pp. 45-46)

Il riferimento al “transfazer” crea un gioco di corrispondenze che converge nel “serviço”, descritto per difetto (“Sem nome nem dente, sem volume nem olho, sem veia nem laia. Sem substantivo próprio.”). Il lavoro-poesia e la sua materia vengono definiti e ricondotti al quotidiano attraverso modi di dire, giochi di parole e deformazioni linguistiche che rimandano anche alla sfera

⁵ Confronta Barros, M. de, *Bernardo revelado*, in “Caros amigos”, Ano 1, n. 3, junho 1997, p. 21.

dell'infanzia: “à-toa”; “desnobre”; “coisa de nove noves fora”; “teriscos, nname-nname, de-réis”; “descoisas”. Il testo si riallaccia al concetto di poesia come ‘inutensílio’: con un nuovo capovolgimento dei valori comuni, la poesia si contrappone al mito della produttività della società capitalista, dal momento che l’arte è inutile nella misura in cui si sottrae all’utile ed allo sfruttamento interessato.

Definito il *locus* e l’insieme di valori che lo reggono, posto al suo centro il Bernardo-poeta e delineato il “serviço” – “transfazer a natureza” –, è ora necessario popolare l’anti-cosmo di altri esseri minori.

Al centro della terza sezione è inserita una sezione che porta lo stesso titolo dell’opera, *Livro de pré-coisas*, viene presentata come parte di un *Tratado de metamorfoses* e che si apre con una iscrizione di Eraclito, il filosofo del divenire: “Tudo, pois, que rasteja partilha da terra”. Le pagine includono annotazioni, giochi di parole, considerazioni di vario genere, espresse spesso sotto forma di aforisma, frammenti caratterizzati dal gioco di corrispondenze fonetiche e da intense immagini poetiche:

Sorna lagarta curta recorta a roupa de um osso. (Barros 2003, p. 59)

*

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem. (Barros 2003, p. 59)

*

Vagalumes driblam a treva. (Barros 2003, p. 60)

Il *Livro* include tre poesie, due delle quali si compongono di decasillabi e riprendono schemi tradizionali. Riportiamo qui il componimento conosciuto come *Poema da lesma*, dedicato alla lumaca, che ricopre un ruolo centrale nella poetica di Barros: la capacità di questo invertebrato di scrivere col corpo, di lasciare un segno del proprio passaggio prodotto dall’attrito con il suolo esercita grande fascino sul poeta in tutte le fasi della sua produzione (“Terei de aprender a marcar com a minha saliva o chão dos poemas”, Barros 2002, p. 69).

In *Poema da lesma* ritroviamo echi della letteratura di cordel, richiamata dalla struttura della *décima*, con schema rimico alterato⁶:

Se no tranco do vento a lesma treme,
no que sou de parede a mesma prega;
se no fundo da concha a lesma freme,

⁶ Barros utilizza lo schema ABABCCDDEE, con rima alternata, consonanza e rima baciata, abbandonando la tradizionale sequenza ABBAACCCDDC.

aos refolhos da carne ela se agrega;
 se nas abas da noite a lesma treva,
 no que em mim jaz de escuro ela se trava;
 se no meio da náusea a lesma gosma,
 no que sofro de musgo a cuja lasma;
 se no vinco da folha a lesma escuma,
 nas calçadas do poema a vaca empluma! (Barros 2003, p. 59-60)

I versi racchiudono un'intensa musicalità realizzata attraverso la regolarità metrica del decasillabo eroico e una fitta rete di allitterazioni, consonanze e rime interne ("tranco"- "treme", "fundo"- "freme", "lesma"- "mesma"- "lesma", "lesma"- "lasma", "gosma"- "musgo", "poema"- "empluma"). Il ricorso all'anafora ("se no" / "se nas") scandisce il ritmo in apertura dei versi dedicati alla "lesma", che si alternano alle sensazioni riportate dall'autore ("no que sou de parede"; "no que em mim jaz de escuro"; "no que sofro de musgo") rafforzando la convergenza dei due enti in un unico percorso esistenziale, realizzato nell'esperienza poetica.

Il quadro viene completato dai brevi ritratti dell'ultima sezione del libro, *Pequena história natural*, che indugiano nella descrizione, acuta e partecipe, di alcuni animali della fauna del Pantanal, descritti nelle loro ordinarie abitudini o colti in momenti significativi. Unica eccezione è rappresentata dal testo dedicato alla "garça", l'airone:

A nossa garça

Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de Xaraés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. [...]

Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna – como quem rasga uma palavra. De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.

A Elegância e o Branco devem muito às garças.

Chegam de onde a beleza nasceu?

Nos seus olhos nublados eu vejo a flora dos corixos. Insetos de camalotes floream de suas rêmiges. E andam pregadas em suas carnes larvas de sapos.

[...] Sua arte de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura. [...]
 (Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças.

Insinuando contrastes – ou conciliações? – entre o puro e o impuro etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!)

(Barros 2003, pp. 93-94)

L'origine ancestrale dell'animale è suggerita dal riferimento al mare di Xaraés, leggendaria distesa d'acqua localizzata nei pressi della sorgente del fiume Paraguai, di cui appaiono menzioni come laguna già fra il XVI e il XVIII secolo (cfr. Leite Silva, 2002, pp.8-10), probabilmente a causa di osservazioni del Pantanal errate effettuate durante il periodo della piena; si arrivò ad indicare la laguna di Xaraés come il punto di accesso al Paradiso terrestre e ad altri luoghi mitici. Il riferimento alla nostalgia di una condizione preesistente e la domanda "Chegam de onde a beleza nasceu?" rafforzano l'aura mitica intorno all'airone. Nel dolore della *garça*, espresso dalla ripresa fonetica di "grasna" e "rasga", vediamo riflesso il poeta: l'assenza di una voce melodiosa preclude all'airone la dolcezza del canto della poesia (a differenza di quanto avviene con il *sabiá* in altre opere, come in *Arranjos para assobio*). La tensione introdotta dal suono ruvido del gracchiare si discioglie nell'immagine delle "iluminuras": dominio dell'airone è dunque l'espressione visiva, che lo approssima alle arti figurative. L'accostamento a Modigliani richiama l'eleganza delle linee allungate, la purezza del tratto, i colori vividi. La sintonia fra poeta e *garça* viene ripristinata sul piano della bellezza estetica e suggellata da immagini che delineano l'airone come vero *genus* del Pantanal. In questa celebrazione idilliaca interviene la ragione del poeta, che effettua una riflessione finale, riportata fra parentesi. Proponendo una nuova rottura, Barros mette in discussione il processo che lo ha portato a trasfondere parte di sé nella natura, coinvolgendola nel dibattito in corso all'interno dello spazio della poetica. I riferimenti alle categorie del puro e dell'impuro tradiscono le preoccupazioni dell'autore, teso in una conciliazione delle antitesi.

5. Conclusioni

Il *Livro de pré-coisas* segna la conquista di nuovi punti fermi nel progetto poetico di Manoel de Barros. L'importanza e la bellezza del libro risiedono nel processo di ritorno alle origini avviato dal poeta, che lo porta ad individuare finalmente il luogo dell'essere, o meglio, del non-essere al quale i frammenti dell'esistenza tendono, e in cui è possibile innescare la nuova forza creatrice. E questo luogo è il Pantanal, distesa umida che sfugge alla volontà ordinatrice e dominatrice dell'uomo: "No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites" (Barros 2003, p. 29).

L'assenza di confini instilla il sentimento di una libertà che richiede totale abbandono al fine di rendere possibile lo scambio osmotico e la interpenetrazione degli elementi. È a questo punto del percorso che il paradigma cosmogonico osservato nel Pantanal potrà riversarsi nella genesi della parola; è già maturo il tempo per l'attuazione dei procedimenti che

contraddistingueranno la poetica dei “deslimites da palavra”, tratto marcante della produzione successiva e fulcro della fase barrosiana che verrà inaugurata dalla pubblicazione di *O livro das ignoranças* nel 1993.

Il Pantanal ha fertilizzato l’ispirazione del poeta, e l’intero impianto teorico da questi faticosamente costruito nei quasi cinquant’anni di precedente ricerca poetica può ora affondare le proprie radici nel suo fango rigeneratore.

Bionota: Francesca Degli Atti è docente di Letteratura portoghese e brasiliana presso l’Università del Salento. I suoi principali interessi di ricerca sono la poesia brasiliana e portoghese del Novecento e contemporanea, il modernismo e le correnti d’avanguardia, la sperimentazione linguistica, letteratura e identità nazionale. È autrice di articoli pubblicati su riviste nazionali ed internazionali, oltre che di traduzioni in italiano di opere di poeti e saggisti brasiliani.

Recapito autore: francesca.degliatti@unisalento.it

Bibliografia

- Arrigucci Jr. D. 2006, *Sertão: mar e rios de histórias*, in “O Estado de São Paulo”, São Paulo, 27/05/2006, p. D54.
- Barros M. de. 1996, *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)* [1ª ed. 1990], Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Barros M. de. 1997, *Bernardo revelado*, in “Caros amigos” 1 [3].
- Barros M. de. 2002, *Retrato do artista quando coisa* [1ª ed. 1998], Record, Rio de Janeiro/São Paulo.
- Barros M. de. 2003, *Livro de pré-coisas* [1ª ed. 1985], Record, Rio de Janeiro/São Paulo.
- Barros M. de. 2005, *Ensaios fotográficos* [1ª ed. 2000], Record, Rio de Janeiro/São Paulo.
- Candido A. 1972, *A literatura e a formação do homem*, in “Ciência e Cultura” 24 [9], pp. 803-809.
- Leite Silva M.C. 2002, *Mar de Xaraés ou as “reinações” do Pantanal*, in “Sociedade e Cultura” 5 [1], pp. 7-24. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70350101> (8.11.2018)
- Levin H. 1960, *James Joyce. A Critical Introduction* [1º ed. 1941], New Directions Publishing Corporation, New York.