



# O Nada, Ninguém e o Andarilho Entre o Ser e o Escrever na Poesia de Manoel de Barros

Rogério Cruz<sup>[1]</sup>

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
[munzedward@gmail.com](mailto:munzedward@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho pretende analisar a centralidade da figura do Andarilho na poesia de Manoel de Barros. Para isso, começamos por fazer uma explicação breve dos elementos centrais da sua obra, nomeadamente sobre as questões do “nada”, do olhar infantil, da “despalavra” e da “inutilidade”, para chegar a uma dissolução do sujeito que recolhe todos esses elementos numa errância que adia qualquer tipo de identidade fixa. O Andarilho será, assim, o culminar de vários elementos da poesia de Barros, evocando em si o limite da própria poesia e a busca pela experiência mística além palavra.

**Palavras-chave:** Manoel de Barros; Andarilho; Errância; poesia; Nada.

## Nothingness, Nobody and the Wanderer Between Being and Writing in Manoel de Barros' Poetry

**Abstract:** This work aims to analyse the importance of the figure of the wanderer in the poetry of Manoel de Barros. We start with a short explanation on the central elements of his work, specifically on the themes of “nothingness”, the child’s gaze, the “unword”, and “uselessness”, to arrive to a dissolution of a subject that collects all of these elements in a wandering that postpones any form of fixed identity. The wanderer is the culmination of many elements of Barros’ poetry and it evokes the limits of that poetry, as well as the mystical experience beyond words.

**Keywords:** Manoel de Barros; Andarilho; Wandering; Poetry; Nothingness.

[1] ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0508-9385>. CIÊNCIAVITAE: <https://www.cienciavitae.pt//pt/E516-FED9-0FD5>.



## Introdução

Como pode a escrita chegar ao nada? Ao vazio primordial que a antecede, perpassa e ultrapassa? Como se pode escrever a experiência mística sem reduzi-la a conceitos e símbolos que, por sua vez, a enformam e determinam contra o fundo informe e em aberto de que ela provém? É em torno deste conflito entre a palavra e o vazio que Manoel de Barros cria a sua poesia. Pelo esvaziamento que faz dentro da palavra, aproxima-a do rumor do silêncio, anterior aos lugares comuns, fixados e regidos por uma hegemonia que prova dominar a língua.

Para seguirmos o caminho que Barros delineia para chegar ao silêncio, propomos analisar a figura do Andarilho. Como figura culminante da poética do autor, o Andarilho recolhe os elementos que se encontram na sua poesia, nomeadamente, o esvaziamento do sujeito, da palavra e de conceitos. Por este motivo, começamos por expor o “anti-conceito” do “Nada”, assim como Barros o coloca no *Livro Sobre Nada*. Elementos como a “Despalavra” e a “visão fontana” serão aqui centrais para perceber, ou rondar, o “nada mesmo”. A poesia que se cria desse abandono, da libertação e infantilização da palavra para chegar a uma origem movente e fluída, determinará a necessidade de outro “anti-conceito”, “Ninguém”.

“Ninguém” será o modo de aproximar o nada ao sujeito, como porta de entrada para uma desconfiguração que leva à abertura anterior à cisão das palavras. Será neste ponto que a estética dionisíaca, como a define Nietzsche, irá ser relevante para perceber o ponto de vista sem sujeito, ou o ponto de vista

a partir de ninguém. Na Unidade dionisíaca, os corpos fundem-se e o sujeito dissipa-se, ficando apenas o lugar místico do nada.

Reconhecendo as limitações da linguagem, Barros cria o Andarilho como o lugar do poeta depois das palavras – a sua aspiração: “Esse homem/ Teria, sim/ O que um poeta falta para árvore” (2016, p. 227). É ele o ser ritmado pelo contingente, fluindo no seu ritmo misterioso. É ele o ninguém que é nada. Um ser do vazio, entregue ao movimento metamórfico e indizível da totalidade. Barros cria assim, como artifício, o modo de representar o ser-se nada, “desútil” e “apropriado para pedras”, dentro da linguagem. Não conseguindo dar lugar ao vazio, ilustra-o na imagem do ser errante e fundido com o todo.

## 1. O Nada

A poesia de Manoel de Barros surge do conflito entre o dizer e o ser, entre o sujeito e o todo que o envolve. A palavra é algo que cinde, que divide, que objetifica e coisifica o mundo, mas é também o meio pelo qual o poeta pode “somar” as coisas, aproximar-se de uma “sabedoria mineral” que recebe as formas sem as fixar em conceitos. O poeta busca as “pré-coisas” através de “desenhos verbais” e, para isso, procura o “nada mesmo”:

Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc., etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora (2016, p. 309).



O “nada” é o “abandono”, uma aproximação ao silêncio das coisas, ao seu estado indefinido e prévio a qualquer significado. É o usar a palavra para captar o informe e o neutro. O “nada” é o meio de chegar à imagem feita pelo verbo, uma imagem que apreende uma totalidade que envolve o poeta e o mundo, sem as separações eu-outro ou interior-exterior. O poeta, para chegar à imagem, tem de “assumir as suas irresponsabilidades” (p. 372). A imagem não tem imposições exteriores a ela, ela é esse momento de “apropriação” primordial, sem direção ou emolduramento.

O “nada”, como aparece no *Livro Sobre Nada*, de Manoel de Barros, é a tentativa do poeta de se aproximar de um modo de ver o mundo sem um sentido que o reja ou direcione. É procurar a totalidade sem nomenclatura ou sem um *logos*. Para tal, a linguagem, instrumento agregador e de significação, precisa de ser silenciada ou subvertida. Na visão de Barthes, na sua obra *Lição*, a liberdade, a “faculdade de nos subtrairmos ao poder” e a “faculdade de não subjugar a ninguém [...] não poderá existir senão no exterior da linguagem” (1988, p. 17). A linguagem é um “lugar hermético” que tudo engloba e, mesmo ao silêncio, que existe fora da linguagem, é-lhe dado uma forma dentro dessa “legislação”. Neste sentido, “Falar [...] não é comunicar [...] mas sim subjugar: toda a língua é uma regência generalizada” (p. 16). A língua obriga a dizer e o signo que emite é “gregário”, mas, segundo Barthes, toda esta construção ideológica da linguagem pode ser contrariada pela literatura: “Só nos resta [...] fazer batota com a língua, trapacear a língua. Esta trapaça salutar [...] que permite conhecer a língua no exterior do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, é

aquilo a que chamo *literatura*”<sup>[2]</sup> (p. 18). Para Barthes, existe na literatura a consciência de que a linguagem é uma construção, daí que se possa subvertê-la, plasticizá-la, torná-la um meio fecundo e “anárquico”, que foge às forças gregárias. A literatura liberta a linguagem ao esvaziar as palavras dos seus significados acumulados, como metaforiza Barros no seu poema “Comparamento”:

As palavras, na viagem para o poema, recebem  
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.  
[...]

Mas desembarcam no poema escorreitas: como que  
filtradas. E livres das tripas do nosso espírito (2016, p. 364).

As “palavras escorreitas” e “livres das tripas do nosso espírito” vão ainda mais além para não serem apenas palavras livres de uma utilidade, ou veículos de poder, mas para serem palavras que podem transmitir esse “nada”. São palavras que deixam de captar linhas de pensamento dirigidas e regidas, para captar uma transparência das próprias coisas a que se referem, sem lhes impor um significado transcendente. Manoel de Barros assim cria a “despalavra”.

A “Despalavra”<sup>[3]</sup> surge como o novo instrumento para chegar às imagens: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/despalavra”. Neste poema, todas as coisas podem ter qualidades de outra coisa, podem fundir-se nesse reino anterior a uma definição de objetos. Com a despalavra, os poetas podem “aumentar o mundo com as suas metáforas” e “podem compreender o mundo sem conceitos”. É no “reino da despalavra” “que os poetas

[2] Sublinhado no original.

[3] Título do poema.



podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (p. 364).

A poesia como criação imagética remete para a escrita de Rimbaud, poeta que aparece em Manoel de Barros comparado a um menino que “podia ver até a cor das vogais” (p. 410). Este menino “vidente”<sup>[4]</sup> é o menino que, com visão “fontana” ou “olhar furado de nascentes”, atrela “palavras de rebanhos/ diferentes/ Só para causar distúrbios no idioma”; “Mas ele mesmo, o menino/ Se ignorava como as pedras se ignoram” (*Ibid.*, p. 364). O menino ignorava-se porque era, ele mesmo, a experiência primordial, parte da imagem que funde tanto o que ele sente como aquilo que observa, sem distinguir uma coisa da outra. O menino é a caracterização do verdadeiro poeta, o que vê o mundo por imagens, “por eflúvios” e pela sensação. Também Rimbaud, na sua “Carta do Vidente”, fala do poeta vindouro como aquele que “devra faire sentir, palper, écouter ses inventions”<sup>[5]</sup>. É aquele poeta que poderá trazer a totalidade da experiência no poema: “si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue; - Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra !”<sup>[6]</sup> (Rimbaud, 1871). Uma língua que possa captar a totalidade da experiência virá, uma que permita trazer para a forma do poema o informe, sem o dominar ou ordenar.

A criança aparece na poesia de Barros como a visão aberta ao informe, à metamorfose. É o “menino do mato” do poema “Canção do

Ver”, que “[pega] um olhar de pássaro” (Barros, 2016, p. 407). A visão originária ou primordial é o “Aberto”, que Rilke poetiza nas *Elegias de Duíno*. Em Rilke, a criança também aparece como esse ser de entrega a uma totalidade sem divisões, que neste caso é corrompida por um “nós”:

Com todos os olhos a criatura vê  
o Aberto. Só os nossos olhos estão  
como que ao contrário e envolvem-na toda  
como armadilhas em volta da sua saída livre.

O que no exterior está, sabemos-lo apenas através da face  
do animal; pois já em pequena  
voltamos a criança e obrigamo-la a olhar para trás,  
para a Forma e não para o Aberto, tão  
profundo na fisionomia do animal. Liberto da morte  
(2002, p. 28).

O “olhar para trás” da criança que vê o “Aberto” é forçado pelo ser separado, consciente, sobre o ser imanente, obrigado a sair dessa imanência para ver as formas. O olhar poético, tanto em Rilke como em Barros, deve abrir-se para o “Aberto” ou o “nada”. Deve ser um recetor da totalidade da experiência, como em Rimbaud, recorrendo às sinestésias, ou às “correspondências”<sup>[7]</sup>. Para isto, o poeta não tem apenas de alcançar o silêncio, ou o vazio primordial: em Barros, o vazio é apenas o princípio que o permite “inaugurar”:

As coisas todas inominadas.  
Água não era ainda a palavra água.  
Pedra não era ainda a palavra pedra.  
E tal.  
[...]

Por forma que o menino podia inaugurar.

[4] Como também aparece no poema “O Vidente” (p. 386).

[5] “Deverá fazer sentir, tocar, ouvir as suas invenções”. Tradução nossa.

[6] “Se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe ele dá o informe. Encontrar uma língua; - Além disso, sendo todas as palavras ideias, chegará o tempo de uma língua universal!”. Tradução nossa.

[7] Termo de Baudelaire.



Podia dar às pedras costumes de flor.  
 Podia dar ao canto formato de sol.  
 E, se quisesse caber em uma abelha, era  
 só abrir a palavra abelha e entrar dentro  
 dela.  
 Como se fosse a infância da língua  
 (2016, p. 407).

Para inaugurar, é preciso procurar a linguagem sem preconceitos, ou livre das regências e significados que se acumulam sobre ela. Este “menino do mato”, entregue à natura “fontana” e distante da cultura, conseguiria chegar à “infância da língua”.

Picasso, como Barros, escreve: “rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. etc. E depois quebrou os planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes” (p. 333). Isto vem da necessidade de o artista captar as coisas fora de um sentido lógico que se impõe exteriormente a ele, como seria o “gregário” na linguagem em Barthes. A criança é uma representação da intuição anterior à técnica, uma ingenuidade que, para estes criadores, superaria a engenhosidade, mas que só é conseguida através desse mesmo engenho. Ellen Marsh, num artigo que separa a criação infantil da criação do artista<sup>[8]</sup>, aproxima ambos na seguinte conclusão: “It is this complete honesty and wonder of seeing with the unobstructed eye that Paul Klee and children have in common”<sup>[9]</sup> (1957, p. 124). Ou como Manoel de Barros coloca no poema “As Lições de R.Q.”:

[8] Especificamente Paul Klee.

[9] “É esta total honestidade e admiração de ver com o olho desobstruído que Paul Klee e a criança têm em comum”. Tradução nossa.

Não use o traço acostumado.  
 [...]
   
 Arte não tem pensa:  
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
 É preciso transver o mundo.  
 Isto seja:  
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades (2016, pp. 333-334).

Como artistas plásticos romperam com técnicas para chegar a uma representação mais límpida da experiência, Barros cria a sua poesia, referindo estes seres com “olhar de pássaro”, mas também, formalmente, cria poemas de frases curtas, de uma linguagem repetitiva que recorre sempre a termos indivisíveis – como “pedra”, “sol”, “árvore” – e a construções verbais que permitem “arborizar”, “eremitar”<sup>[10]</sup> e “anoitecer”<sup>[11]</sup> sujeitos. Este modo de plasticizar a linguagem e o poema permite essa fusão sujeito-mundo dentro do texto e uma reinvenção da forma poética. Uma hierarquia de significado, aquela que coloca certos conceitos no centro em detrimento de outros, é desconstruída numa anarquia no conteúdo e na forma. No poema são inseridos termos como “nobre mijada”<sup>[12]</sup>, “laia de poeta”<sup>[13]</sup> ou “E tal”<sup>[14]</sup> (como no poema acima transcrito), despindo o poema de uma estética fundamental e prévia a ele. No poema “O Andarilho” (p. 336), subvertendo a forma de um texto informativo, há uma nota de rodapé também ela com o intuito de esclarecer,

[10] “Dentro de mim eu me eremito” (p. 395).

[11] “Um homem estava anoitecido” (p. 424).

[12] Poema “Miró” (p. 366).

[13] Poema “Bola Sete” (p. 367).

[14] Verso que permite, por um lado, ilustrar infinitamente os versos anteriores, mas que também é essa rejeição estética do que um poema deve conter para ser poema.



mas que não deixa de ser parte do texto poético. É a rejeição de uma estética e de uma técnica pré-estabelecidas, representa também uma transvaloração, ou uma reconstrução do que é valorizado: “Tudo aquilo que a nossa/civilização rejeita, pisa e mija em cima,/ serve para poesia”<sup>[15]</sup>. Esta afirmação define a poesia de Barros tanto no seu significado como na sua versificação.

A poesia de Barros cria uma exterioridade que resulta numa poesia emoldurante, que se foca na fronteira entre o poema e o mundo, e a descreve. Uma meta-poesia que não é essa imagem totalizante das *Iluminações*, mas que chega ao nada por ser esse veículo vazio, como uma moldura sem quadro. O vazio que usa para “apresentar” o mundo é um “nada mesmo” que apenas se consegue a partir de “ninguém”.

## 2. Ninguém

Na sua “Carta do Vidente”, Rimbaud amplia o sujeito: “Car Je est un autre. J’assiste à l’éclosion de ma pensée ; je la regarde, je l’écoute”<sup>[16]</sup>. O sujeito passa a ser não uma entidade fixa, mas esta “eclosão” dos sentidos e do pensamento que não se restringe a uma identidade: “La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend”<sup>[17]</sup> (Rimbaud, 1871). O poeta cultiva a sua alma para se tornar um “vidente”, aquele que acede ao desconhecido, aquele que

[15] Poema “I. Matéria de Poesia” (p. 137).

[16] “Porque eu é um outro. Testemunho a eclosão do meu pensamento; olho para ele, ouço-o”. Tradução nossa.

[17] “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, completo; ele procura a sua alma, inspeciona-a, tenta-a, aprende-a”. Tradução nossa.

se completa na absorção e no desregramento de toda a experiência, na absorção de múltiplos “eus”.

O ser-se todas as sensações implica ser-se muitos. É desta necessidade que o poeta não se restringe a um “eu”, a uma face apenas. Há a necessidade de se transmutar noutros que surgem de várias maneiras: como seres informes, delineamentos personificados, ou mesmo entidades-outras bem definidas, como Fernando Pessoa faz com os seus heterónimos. A anulação de um “eu” permite a receção do mundo na sua inteireza, na sua indefinição. O “nada”, de Manoel de Barros, aplicado à própria subjetividade, torna um “eu” em “ninguém”, permitindo não só ser todos, mas ser tudo. No poema “Ninguém”, Barros escreve: “Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores/[...] E ensina o sentido sonoro das palavras./ Falar a partir de ninguém/ Faz comunhão com o começo do verbo” (2016, p. 365). Mais uma vez, a abertura de entidades fixas de todo o género “soma” todos os seres. O “começo do verbo” é, de novo, a possibilidade do poeta “inaugurar”, de “abrir um descortínio<sup>[18]</sup> para o arcano” pelas palavras que ainda “urinam na perna”<sup>[19]</sup>.

Jacques Lacan, na sua teoria do “Estágio do Espelho”, divide um eu anterior à linguagem – um eu que seria o sujeito unido a tudo o que o rodeia – e um eu social que se organiza num “princípio de realidade” objetiva. A passagem da fase anterior ao espelho para a conseguinte passa pela perceção que o sujeito adquire de si de uma “fragmented body-image” a uma “form of its totality” (1977, p. 4). O sujeito, pela

[18] “Descortínio” pode representar tanto uma plasticização da palavra descortino, como uma fusão entre descortino e escrutínio.

[19] Poema “Desejar Ser 6” (p. 321).



sua nova percepção de totalidade, separa-se do mundo. Surge assim a dicotomia entre sujeito e objeto: ele torna-se objeto para o mundo, como o mundo passa a ser um objeto para ele. É a passagem do *Innenwelt* para o *Umwelt*, a passagem de um mundo que é interior para um mundo separado que circunda o sujeito. É também a passagem para um estado de construção de um “eu” coeso que se pode integrar no mundo. O sujeito deixaria de ser “ninguém”, passando a ser uma construção, um delineamento que se vai fixando e integrando no ambiente circundante.

A poesia de Barros fala da necessidade de voltar a um estágio prévio que desconstrói de novo uma identidade que tende a fixar-se. É, mais uma vez, a criança que se funde e confunde com as coisas. É, como no poema “1” da primeira parte do *Retrato do Artista Quando Coisa* (Barros, 2016, p. 341). Neste poema, o artista coisifica-se e, com isso, afirma e enaltece uma consubstanciação existente em todos os seres. É ao ser “coisa” que pode ser esse sujeito híbrido e anterior a uma identidade que se separa do todo. É a “unidade” que Nietzsche exalta na descrição do dionisíaco na *Origem da Tragédia*: “uma realidade cheia de embriaguez, que, por seu turno, não se preocupa com o indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo e a sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística” (Nietzsche, 1972, p. 41). Essa identificação mística é a fusão com a totalidade das coisas, “onde o homem é arrebatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas [...] e desindividuou-se para ser absolutamente a Unidade” (p. 44).

Esta unidade, ou coisificação, acaba por ficar além do que a poesia pode trazer. O êxtase primordial seria esse lugar fora de

qualquer palavra, a “singularidade mística” de Kierkegaard, que Barthes recorre para descrever o que está para além da linguagem (1988, p. 18). A descrição poética que Barros usa insinua o que seria o verdadeiro silêncio ou o verdadeiro “nada”. As palavras e o poema, ambos sendo formas que contêm ideias ou modos de ver, exteriores à experiência primeira, serão os veículos apolíneos do dionisíaco na dualidade que Nietzsche cria. São moldes “para poder suportar a vida” e também a “ilusão que lhe [esconde] a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza” (Nietzsche, 1972, p. 178). Seria para escapar à ilusão, para ser-se completo com a experiência-primeira, que Rimbaud deixa de escrever. A poesia, por mais que fosse essa imagem fulgurante que capta um “nada”, uma ausência de *logos*, seria limitada para o poeta francês que, como Francisco Vale indica, via que “as iluminações eram afinal alucinações de palavras e não imagens de um mundo onde era possível roubar o fogo aos deuses” (2018, p. 14).

Para Jorge Luis Borges, seguindo ainda o texto de Vale, “as limitações não estariam na poesia, mas no poeta. [Borges] afirmou que Rimbaud desistiu de ser poeta, porque, apesar de todos os seus esforços e do seu talento, não conseguiu tornar-se visionário como Blake ou Swedenborg” (*Ibid.*, p. 14). Barros, apesar de conter na sua poesia essa experiência mística, de “apropriação para coisa”, nunca deixa de escrever, nunca deixa de explorar a “desutilidade” da poesia, por mais que esta seja esse contorno meta-poético que se esvazia para “aumentar o mundo”. A experiência primordial além-palavra será simulada nas personagens de Barros. Rimbaud torna-se um andarilho para concretizar o eterno “ser outro”. Barros constrói um Andarilho na sua poesia, aquele



que melhor personificará esse devir-sujeito que se confunde com o todo metamórfico.

Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,  
retratos.  
Outras de palavras.  
Poetas e tontos se compõem com palavras  
(2016, p. 243).

### 3. O Andarilho

A quarta parte do *Livro sobre nada* é intitulada “Os Outros: O Melhor de Mim Sou Eles”. Nesta secção do *Livro*, Barros delinea um conjunto de personagens e de artistas que fazem parte da sua criação poética. “O Andarilho” é a personagem final de todo o livro e onde esta personagem, recorrente em toda a sua obra, ficará melhor definida.

O poema começa com um jogo gramatical que se aproxima daquele “Je est un autre”, de Rimbaud. O “sou Ele” pode indicar essa amplificação do sujeito como no poeta francês; pode também indicar essa fusão com um “Ele” que se aproxima do modo de se referir a Deus com maiúscula. Esta fusão entre o Andarilho e Deus faz referência à consubstanciação de que falámos acima, uma fusão panteísta de todos os seres que são contínuos a uma substância primeira. O segundo verso complementa esta contiguidade com “Ele”, no sentido em que o Andarilho seria cindido das coisas tendo um nome. Assim, como a “despalavra”, o Andarilho tem um “desnome”, permitindo não se fixar numa identidade, assim como as “despalavras” não se fixam em sentidos. O tempo está entregue ao passo lento do Andarilho, ou seja, à sua experiência própria, ignorando medidas exteriores ao tempo sentido. Os seus “rumos”

também não são medidos, pois não têm “termómetro” e são sem direcção. O Andarilho acumula objetos sem utilidade, daqueles que representam o abandono, e que permitem chegar à desutilidade poética que se encontra nos lugares esquecidos pelas grandiloquências ideológicas. O errante é também ele o abandono, sem nome e sem rumo, e, por ser esse abandono, é “somado” para tudo aquilo que existe: arboriza pássaros e os sapos o pulam.

O Andarilho seria a concretização personificada da poesia de Barros. Seria aquele ser que só conhece as “ciências que analfabetam”, que desconstrói todo o pensamento, tudo o que é um acréscimo às coisas, tudo o que se tenta sobrepor ao silêncio, ao neutro. A metamorfose, ou em termos budistas, a impermanência, é o que o obriga à errância, à mudança de forma. Na nota ao poema, vemos o campo transfronteiriço que não deixa distinguir o Andarilho daquilo que o rodeia, nem deixa obter uma ideia fixa do que o Andarilho é realmente. O “menino do mato” com “olhar de pássaro” podia inaugurar, o Andarilho, sendo contíguo ao todo, teria de “sofrer prenúncios” ou “adivinhar”, de modo a estar no mesmo plano da metamorfose e fluir no seu sentido.

Numa tentativa de aproximar a voz poética do lugar sem verbo do Andarilho, Barros escreve pequenos “brinquedos com as palavras” que se juntam no “Caderno de Andarilho” (2016, p. 269). Seria esta a poesia errante a que mais poderia aproximar as palavras de uma imanência que lhes escapa. São restos poéticos, completamente inúteis, que perderam qualquer tipo de eloquência ou direcção. São frases sem objeto definido, versos que surgem sem formar um poema, como o caminhante sem destino. É no poema “O Andarilho” e nos “Cadernos”





que surge um Andarilho com voz na primeira pessoa. No entanto, esse ser errante seria a aspiração além-palavras, além construção de pensamentos e além-poesia, por isso aparece no resto da obra por meio de descrições exteriores. Para Nietzsche, a linguagem, por mais depurada que seja, nunca deixa de ser um “órgão e símbolo das aparências, [que] nunca pode e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser” (1972, p. 65). O poeta, por criar formas com as palavras, não é andarilho, a personificação do informe, mas vai criando um andarilho a partir dessa exterioridade meta-poética. A personagem errante, em Barros, é o modo de captar o que escapa ao poema através da poesia. É indefinido, obtendo vários (des)nomes como Bernardo ou Andaleço, sendo confundível com outras personagens, que tomam as suas características de errância e de “apropriação” para coisa. De maneira geral, a sua figura é delineada em comparação com aquilo que o rodeia, ou que se faz ver pela sua passagem. O Andarilho é um vazio que faz ver aquilo que existe através dele, como um “retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”<sup>[20]</sup>.

Por ser esse vazio por onde o espaço transparece, o Andarilho acaba por obter, ou “somar”, traços de vários tipos de errância. Pelas suas características de “desindividuação” e entrega à “unidade”, no sentido nietzschiano de que já falámos, aproxima-se das questões do êxtase, mas também de um despojamento religioso, como o peregrino. A peregrinação, como Victor Turner define, é uma “release from mundane structure”<sup>[21]</sup> (1978, p. 34) que, no Andarilho, não se limita a uma estrutura

[20] Título de parte integrante d’*O Guardador de Águas* (Barros, 2016, p. 243).

[21] “Libertação de uma estrutura mundana”. Tradução nossa.

mundana, mas a todas as estruturas. É também “emergence of the integral person from multiple personae”, e “movement from a mundane center to a sacred periphery”, e “individuality posed against the institutionalized milieu”<sup>[22]</sup> (*Ibid.* p. 34), entre outros. A pessoa íntegra que surge na figura do Andarilho é a pessoa que se despojou completamente de um “eu”, passando a ser “ninguém”, pela sua entrega ao devir e pelas suas “ciências que analfabetam”. É quem obteve “sabedoria mineral”:

Preciso de obter sabedoria vegetal.

(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo.)

E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral (Barros, 2016, p. 322).

Para o Andarilho, não existe um lugar central ou periférico. O seu desprendimento é também o desprendimento do espaço que o rodeia que, em Barros, é representado como “Pantanal”: “No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites” (2016, p. 193).

A peregrinação pressupõe um lugar de culto, mas para o Andarilho todo o lugar é um não-lugar ou um devir-lugar que se vai transmutando: “Se soube que atravessou Paris de urina presa”<sup>[23]</sup>. Os espaços por onde vagueia não se distinguem da cidade ou do campo, como em Victor Hugo que, pela análise de Walter Benjamin, via no “Oceano e a sua rebentação”, o modelo do fluxo da multidão

[22] A “emergência da pessoa íntegra das pessoas múltiplas”, “movimento de um centro mundano a uma periferia sagrada”, “individualidade em oposição a um meio institucionalizado”. Tradução nossa.

[23] Poema “O Guardador de Águas IV” (p. 223).



(Benjamin, 2017, p. 62). Na multidão, “aquilo que está abaixo do homem entra em relação com aquilo que está acima dele e o rege” (p. 63). As forças naturais “pré-históricas”, ou a-históricas, fundem a cultura e/ou a cidade – e a multidão como sua parte integrante – no mesmo plano do natural em fluxo.

O errante cidadão – na figura do *flâneur*<sup>[24]</sup> na definição de Baudelaire, também seria esse passante que se entrega ao fluxo, comparável a “um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça mutável de todos os elementos da vida” (Baudelaire, 2006, p. 287). O *flâneur* consegue refletir a multiplicidade pela capacidade de encapsular a experiência pela observação sem se anular com ela. Mas o Andarilho, por um lado, não observa, pois isso implica uma separação dualista entre observador e observado. Por outro lado, o Andarilho é a figura que é trespassada por toda a experiência e fluxo. O Andarilho perde-se naquilo que o circunda, já não tem essa individualidade: é, ao contrário do *flâneur*, que é um “eu insaciável de não-eu”, um “ninguém” saciado e pleno com o todo. O Andarilho seria mais próximo de um *badaud*<sup>[25]</sup>, que, ao contrário do *flâneur*, como observa Benjamin, tem uma individualidade que “desaparece, absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona, até ao arrebatamento e ao êxtase”. Este errante “deixa de ser um homem, é público, é multidão” (Benjamin, 2019, pp. 557-558).

O Andarilho que Barros constrói integra a sua poesia, mas, como todos os outros elementos que o autor repetidamente tenta

[24] O termo pode ser traduzido para caminhante sem propósito.

[25] O *basbaque*, aquele que está em constante estado de admiração ou surpresa.

enformar em poema, há uma parte que se guarda para o silêncio, que o poeta não pode “restaurar” dentro de si ou através da escrita. Barros, no poema “No Tempo do Andarilho”, escreve: “Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. [...] Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter” (Barros, 2016, p. 200). A sua inocência seria uma inocência inerente, que não precisa de ser construída ou reencontrada como aquela do poeta ou do artista. É o sujeito puro, prévio à linguagem, anterior ao “espelho” de Lacan e às formas apolíneas em Nietzsche, pertencente ao “Aberto” de Rilke.

## Considerações Finais

Numa entrevista, Manoel de Barros afirma que “Andarilho é um ser que honra o silêncio. [...] Andarilho é um ser errático – igual a poesia” (Barros, n.d., a). A poesia pode ser errante através dele. Pode usar a figura do Andarilho para chegar ao silêncio ou à vida plena de um sujeito puro, sem deturpações ou acrescentos que lhe retirem essa predisposição primordial. Ela torna-se o espelho que reflete o Andarilho como reflete o ato de fazer poesia. A poesia busca-se a si mesma através dessa errância e, não podendo ser a apropriação plena do silêncio, faz-lhe eco.

Como Eduardo Lourenço escreve, “em si, a poesia não é silêncio, mas o que a precede e vem depois” (2016, p. 229). Também Barros diz que “Poeta seria o mesmo que parvo. É um sujeito que, em vez de mexer com borboletas, pedras, caracóis, mexeria com as coisas úteis”



(Barros, n.d., a). O poeta é um sujeito em contradição, que “canta” a “apropriação” das coisas já anteriormente apropriadas umas nas outras, que simula a infância e a ingenuidade primordial com o seu engenho, que usa palavras para “compor os [seus] silêncios” (Barros, n.d., b).

Barros mostra-nos que a poesia não serve para nos apropriarmos do silêncio, que em vez disso serve para desconsertar a coesão fictícia que impomos ao mundo. Através do poema podemos nós “apropriarmo-nos” para silêncio, assim como o “vidente” Rimbaud fez quando o poema vivo se sobrepôs ao da palavra. Deixando as imagens fixas que assombram a linguagem, encontrando o ritmo do silêncio no poema, nessas brechas que são as palavras, podemos, enfim, chegar à errância mística que, não tendo destino nenhum, tem todos os destinos.





## Referências Bibliográficas

- BARROS**, Manoel de (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BARROS**, Manoel de (n. d., a). Aos noventa anos Manoel de Barros se considera um songo. [Entrevista com Manoel de Barros]. *Revista Caros Amigos*, 117. Informação acedida em <http://bosco.blog.br/manoel-de-barros/aos-noventa-anos-manoel-de-barros-se-considera-um-songo/>, a 10 de setembro de 2021.
- BARROS**, Manoel de (n. d., b). “O apanhador de desperdícios”. Informação acedida em <https://www.asomadetodosafetos.com/2016/04/o-apanhador-de-desperdicios-manoel-de-barros.html>, a 10 de setembro de 2021.
- BARTHES**, Roland (1988). *Lição*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- BAUDELAIRE**, Charles (2006). *A Invenção da Modernidade*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.
- BENJAMIN**, Walter (2017). *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN**, Walter (2019). *As Passagens de Paris*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LACAN**, Jacques (1977). *Écrits, A Selection*. Tradução de Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company.
- LOURENÇO**, Eduardo (2016). *Obras Completas III*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARSH**, Ellen (1957). Paul Klee and the Art of Children. *College Art Journal*, 16 (2), 132-145.
- NIETZSCHE**, Friedrich (1972). *A Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- RILKE**, Rainer Maria (2002). *As Elegias de Duíno*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim.
- RIMBAUD**, Arthur (2018). *Obra Completa*. Tradução de Miguel Serras Pereira e João Moita. Lisboa: Relógio d'Água.
- RIMBAUD**, Arthur (1871). “Les lettres du ‘voyant’”. Informação acedida em <https://www.comptoir litteraire.com/docs/553-rimbaud-lettres-du-voyant-.pdf>, a 10 de setembro de 2021.
- TURNER**, Victor; **TURNER**, Edith (1978). *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press.
- VALE**, Francisco (2018). “Prefácio” a RIMBAUD, Arthur (2018). *Obra Completa*. Tradução de Miguel Serras Pereira e João Moita. Lisboa: Relógio d'Água.