

Sob o signo da invenção

Um paralelo entre as poéticas de Vicente Huidobro e de Manoel de Barros sob a ótica criacionista

MARIANA DE LIMA E MUNIZ

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

O poeta não é o que nomeia as coisas, mas o que dissolve seus nomes, o que descobre que as coisas não tem nomes e que os nomes com os quais as chamamos não são seus.

Octavio Paz

Este ensaio se propõe a uma aproximação de histórias e geografias diversas, como as da Hispano-América e as do Brasil, através do desvendamento do jogo metalingüístico de dois poetas que, apesar da distância temporal que os separa, se tocam no trato com a palavra.

Vicente Huidobro, poeta chileno e fundador da poesia de vanguarda latino-americana, e Manoel de Barros, poeta brasileiro contemporâneo, utilizam-se de uma "metáfora inventiva" no intuito de desestruturar relações cristalizadas entre significante e significado dentro da linguagem poética e criar um universo autônomo com leis próprias e sem dívidas para com a realidade do mundo empírico. Uma tentativa de reinaugurar o mundo e as coisas, criando palavras adâmicas, palavras que sejam, elas mesmas, "rios pássaros e aviões", em uma natureza textual que existe em função do poeta e a partir dele. Essa natureza textual se apresenta de forma distinta nesses autores. Enquanto o vanguardista Huidobro se arma de toda a radicalização de seu tempo na criação de um

universo em que "auroras beijam aeroplanos", Manoel de Barros atravessa a história da literatura contemporânea brasileira transformando a exuberância do Pantanal em mundo de miudezas e coisas "desúteis". Entretanto, em ambos os universos descobertos por esses poetas sobressai a necessidade da ruptura através da invenção, da construção de uma poesia que pretende ultrapassar os limites entre palavra e coisa.

A Vanguarda na América Latina

A realidade latino-americana é muito distinta da realidade européia onde floresceram as Vanguardas históricas. A América Latina do início do séc. XX encontrava-se ainda atrelada ao passado colonial e à margem do processo de industrialização que imperava no resto do ocidente, além de apresentar uma grande diversidade cultural e política entre seus países componentes. Entretanto, os países da América Latina tinham a Europa como o exemplo a ser seguido. Durante a Modernidade, a França se tornou o espelho em que se miravam os poetas e escritores

latino-americanos. Segundo Ana Pizarro: "En América Latina la modernidad es outra: modernidad contrahecha, articulación de tiempos históricos distintos, de andanura dificultosa es una modernidad periférica".¹

Além da distância entre o continente europeu e o latino-americano, no que se refere aos movimentos literários modernos, é importante ressaltar que ao se comparar Vicente Huidobro e Manuel de Barros necessitamos de colocar em evidência as similitudes e diferenças entre as literaturas brasileiras e hispano-americanas do início do século XX, tarefa difícil e que, para a qual, nos orientaremos pelo ensaio *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* de Haroldo de Campos.

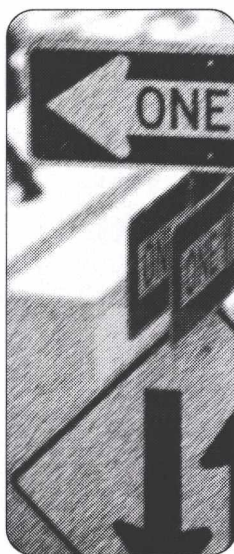
Apesar do descompasso cronológico entre Modernismo e Vanguarda brasileiros e hispano-americanos, podemos constatar uma sintonia entre eles. O Modernismo de Rubén Darío representou o início de uma ruptura na literatura do continente. Entre outros recursos, os poetas modernistas hispano-americanos se utilizaram tanto de expressões francesas e inglesas como de americanismos e indigenismos, remontando a um passado pré-colombiano, o que foi fundamental para o início da construção de uma identidade latino-americana através da literatura. Durante o Modernismo hispano-americano, o Brasil se situava entre o Simbolismo e o Parnasianismo, mas possuía autores como Kielkerry e Augusto dos Anjos que, à margem da produção literária do país, realizavam experimentações no campo da poesia consideradas hoje extremamente inovadoras e que contribuem para a formação de uma literatura moderna brasileira.

O Modernismo brasileiro de 22, que se

encontra no mesmo período do criacionismo e do ultraísmo na hispanoamérica, carregou em si, de forma distinta, as rupturas sintáticas e verbais do modernismo de Darío e as radicalizações dos movimentos de vanguarda. Seja misturando o passado pré-colonial com suas lendas e mitos à modernidade e ao processo de industrialização brasileiros, seja efetivando uma redução da distância entre poesia e prosa, ou seja, aproximando a linguagem poética da fala cotidiana, sem perder de vista a experimentação lingüística na construção de uma linguagem que, antes de comunicar, produza novos mundos, o modernismo brasileiro sempre esteve em sintonia com as modificações propostas pelos movimentos vanguardistas europeus e hispanoamericanos. Portanto, não apenas nas obras antropofágicas dos poetas brasileiros da geração de 22, mas também, e principalmente, em seus manifestos encontram-se as semelhanças entre o Modernismo brasileiro e as Vanguardas hispanoamericanas, no que tange à experimentação poética e à concepção de poesia.

A partir dos poetas modernos brasileiros, a poesia desse país toma novos rumos, consolidando sua diferença em relação à produção europeia. A poesia do poeta mato-grossense Manoel de Barros permeou grande parte da literatura brasileira contemporânea articulando-se com poéticas e autores dos vários períodos da nossa literatura. Nesse sentido, a classificação de Manoel de Barros quanto à época ou gênero literário se torna bastante reducionista,

fato que possibilita sua aproximação ao vanguardista Huidobro, no que se refere à cria-



ção de mundos através da palavra e de suas infinitas possibilidades.

Vicente Huidobro

Figura polêmica e engajada na vida política e artística dos vários países onde viveu, gênio criativo e provocador, o poeta chileno Vicente Huidobro foi um dos grandes nomes da vanguarda ocidental, tendo, durante sua vida, transitado pelo cenário das vanguardas francesas e publicado revistas, livros e manifestos ao lado de Apollinaire, Reverdy, entre outros. Na Espanha o poeta foi adorado e rechaçado, tendo levado para esse país o que a vanguarda francesa possuía de mais radical, incitando, assim, a origem dos primeiros movimentos espanhóis de vanguarda. No Chile, sua terra natal, o poeta fundou o primeiro movimento de vanguarda latino-americano, o criacionismo, que representou uma ruptura com a tradição lírica da América Latina criando um novo espaço para experimentações poéticas.

O Criacionismo

O criacionismo surge no ano de 1916 em uma conferência no Ateneo de Buenos Aires onde Vicente Huidobro propôs novas diretrizes para o alcance da poesia em todo seu potencial criativo: "A primeira condição do poeta é criar, a segunda, criar e a terceira, criar"ⁱⁱ

O movimento criacionista representa a busca por uma poesia autônoma onde o poeta se transforma em um "pequeno-deus". Portanto, assim como Deus criou o mundo e a natureza existentes, cabe ao poeta criar seus mundos singulares e surgidos de seu esforço criativo. O criacionismo é uma poética que, consciente de sua inserção na tradição lírica que a precede, rompe com a arte mimética e lança ao mundo exterior uma declaração de independência.

Os Manifestos do criacionismo formam o que de mais inovador a América Latina presenciou no início do século XX. De forma bem humorada e zombeteira, mas também, muito questionadora, esses manifestos demarcavam as diretrizes do movimento e conquistavam adeptos. Em 1914, Vicente Huidobro publicou *Non Serviam*, o primeiro manifesto criacionista que, na forma de um conto, narra o dia em que o poeta deu seu grito de independência frente à Natureza. Esse grito, que não é um grito de simples rebeldia, acompanhou a evolução da arte na modernidade que aos poucos libertou-se da celebração da reprodução para celebrar a criação. Para o criacionismo, a verdadeira poesia é aquela que cria, que produz a novidade, que inventa realidades sublimes, mas de um sublime pequeno e que possa se aninhar no coração do leitor como um horizonte quadrado. Nas palavras de Huidobro:

"Não poderás (a natureza) mais dizer-me: "Esta árvore não está bem, não me agrada esse céu... os meus são melhores".

Eu retrucarei que os meus céus e as minhas árvores são meus e não teus, nem há razão para serem parecidos. Já não poderás esmagar ninguém, com tuas pretensões desmedidas de velha caduca e patusca. Já escapamos de sua armadilha.

Adeus, velhinha encantadora; adeus mãe e madrasta, não te renego nem te maldigo pelos anos de escravidão ao teu serviço. Foram eles o meu mais precioso aprendizado. (...) Uma nova era se inicia."ⁱⁱⁱ

A definição de "poema criado" feita por Vicente Huidobro em seu manifesto *O criacionismo* de 1925 é fundamental para se entender esse movimento de vanguarda. Nas palavras do poeta:

"Dir-lhe-eis agora o que entendo por poema criado. É um poema no qual cada parte constitutiva, e todo o conjunto, revela um fato novo, independente do mundo externo, desligado de qualquer outra realidade que não seja a sua própria, pois toma seu posto no mundo como um fenômeno singular, à parte e distinto dos demais fenômenos."^{iv}

O trecho acima citado representa uma súmula do movimento criacionista: a criação como a única possibilidade de produzir o novo e de romper com a tradição lírica que, até então, sempre esteve atrelada à reprodução. "Devemos criar/ Eis o signo de nossa época"^v, a afirmação do poeta confirma o fato de o movimento criacionista ser uma explicitação, levada às últimas conseqüências, do espírito inovador que pairou sobre o início do século XX, seja esse espírito europeu ou latino-americano.

Nos dois manifestos aqui citados percebe-se a intenção de Huidobro em afirmar e reafirmar a importância de se criar um mundo novo, elevando, como já dissemos, o poeta à condição de pequeno-deus. A divinização do poeta nos leva a pensar que, para o criacionismo, o ofício da poesia está intimamente relacionado à Gênese do mundo, à criação primordial, ao tempo em que as coisas começaram a surgir umas atreladas as outras, ao tempo em que não havia representação, as coisas e as palavras eram uma unidade indivisível.

Na tentativa de alcançar esse tempo primordial, Vicente Huidobro pesquisou os mais variados recursos, inclusive reportando-se aos recursos usados por grandes poetas da modernidade. A espacialização da página de Mallarmé será recorrente na obra poética de Huidobro, assim como a ausência de pontuação e a sintaxe invertida de Apollinaire, o verso livre de Walt Wittman, a metáforas

mecânicas de Marinetti e o Surrealismo de Breton. As experimentações vanguardistas que foram assimiladas e modificadas pelo poeta em seu texto representam uma importante característica das vanguardas na América Latina, a intertextualidade, que muito contribuiu para a poesia não só de Huidobro, como de vários poetas deste continente. Segundo Alfredo Bosi: "As nossas vanguardas conheceram demasias de imitação e demasias de originalidade frente às irmãs européias"

O signo

A impossibilidade de união direta entre significante e significado inquietou vários poetas na história literária. Vicente Huidobro seguiu uma evolução do pensar a poesia cada vez mais voltada para a relação entre palavra e coisa. Na andadura dessas inovações e experimentações poéticas, o criacionismo trouxe uma importante contribuição. Uma vez que torna-se impossível a unidade entre as palavras, emboloradas pelo tempo, e amplitude de sentidos que ronda os pensamentos poéticos, o poeta criacionista se autodenomina Deus e despede-se de seu antigo mundo de metáforas sem vida para criar um espaço ideal em que significante e significado sejam uma coisa só.

A poesia de Huidobro pode ser considerada como uma obra em que a metalinguagem sempre se fez presente. Dentre os vários poemas do autor chileno, *Altazor* destaca-se por sua maturidade e singularidade no trato com o signo. Considerado por diversos intelectuais como um texto central da poesia latino-americana, o poema épico *Altazor*, que precisou de doze anos de elaboração para ser publicado por Huidobro em 1931, é uma súmula preciosa de sua trajetória poética.

Em *Altazor* os significantes desvirtuam-se,

perdem seu significado imediato, desviam de sua trajetória caindo no vazio. A queda representa o início de um novo e perigoso caminho ainda não percorrido pelo poeta e, que se levado até o fim, pode revelar um mundo pleno de um lirismo inovador e adâmico. A queda como uma ruptura com a tradição mimética e como uma entrega à novidade é a força motriz de *Altazor* e também o caminho percorrido por Huidobro em sua vasta produção poética. O signo em *Altazor* representa a possibilidade da queda e da subida em um só tempo.

"Homem eis aqui teu pára-quadras, maravilhoso como a vertigem.

Poeta eis aqui teu pára-quadras, maravilhoso como o ímã do abismo.

Mago eis aqui teu pára-quadras como o relâmpago que quisesses cegar o criador.(...)

E o pára-quadras aguarda amarrado à porta como o cavalo da interminável fuga^{vii}

Os recursos utilizados pelo poeta na busca de uma unidade entre palavra e coisa vão o desde de uma ampliação da polissemia presente em um significante ("Que fizeste de minha voz carregadas de pássaros no entardecer?/ Da voz que me doía como sangue?/ Dai-me o infinito como uma flor para minhas mãos.^{viii}") até uma desestruturação total do mesmo, dificultando, assim, a apreensão de qualquer significado mais organizado, fazendo com que a audição prevaleça sobre a visão e a percepção sobre a análise ("Semperiva / ivarisa tarirá / Campanúdio larari / Auricendo auronita / Larari / io ia^{viii}").

Retomando o ensaio *O Criacionismo*, veremos o que Huidobro define sobre seu movimento de vanguarda:

"1. Humanizar as coisas. (...) Aqui algo vasto como o horizonte se humaniza, se faz íntimo, filial graças ao adjetivo

quadrado. (...)/ 2.O vago torna-se preciso. (...)/ 3.O abstrato torna-se concreto e o concreto abstrato. (...)/ 4.O que é poético demais para ser criado transforma-se em algo criado ao mudar seu valor usual, (...)"^{ix}

Esses quatro preceitos criacionistas estão presentes em *Altazor* e representam instrumentos com os quais o poeta percorre sua épica viagem de ascensão e queda. Por exemplo, "um infinito como uma flor para as minhas mãos" é, ao mesmo tempo, uma humanização, uma concretização e uma recriação do significante infinito e uma recriação, através da abstração, dos significantes flor e mãos. Ambos os significantes usados nesse verso são recorrentes na tradição lírica, eles são demasiadamente poéticos e não representam nenhuma novidade. No entanto, a analogia feita por Huidobro possibilitou um fato novo, inventou um universo em que infinitos, mãos e flores modificam de tamanho e não há ponto de comparação com seus correspondentes reais, pois tanto o infinito pode ser finito e do tamanho de uma flor, como uma flor e uma mão podem ser de amplitudes infinitas. É claro que Huidobro não foi o único a trabalhar com esses recursos, pois eles representam uma tradição na poesia. Entretanto, no criacionismo eles ganham novos contornos, e esses contornos estão em sintonia com várias tendências da vanguarda poética do século XX.

Nos sete cantos que compõem este poema, percebemos a paulatina transição da polissemia, presente principalmente no prefácio e nos dois primeiros cantos, para a série que Octavio Paz denomina de "blocos silábicos", presentes, principalmente, no polêmico sétimo canto. Essa transição possui uma coerência e uma coincidência com a viagem de *Altazor* por seu universo textual, e mesmo com a trajetória do movimento cria-

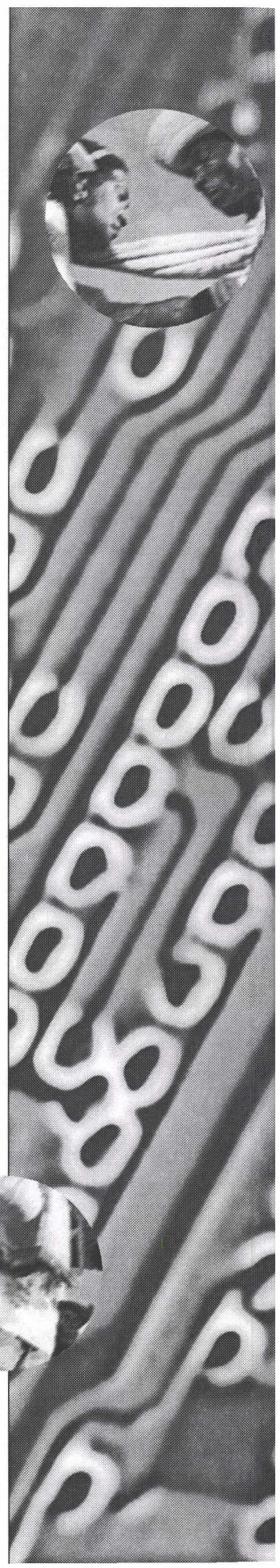
cionista pelo universo das letras mundiais. O pássaro *Altazor* e o pássaro Tralarí são dois elos da linguagem, são a poesia que se perde e a que se encontra, a que morre em significados vazios e a que renasce na criação do novo.

Desta forma, começando pela polissemia, o poema *Altazor* encaminha-se para um turbilhão onde a palavra desprende-se de seus significados, de sua ortografia e de sua sintaxe. O Canto V desse poema, com seu moinho incessante, pode ser considerado como a linha limítrofe entre a consciência da impossibilidade de unidade entre palavra e coisa, e o renascimento de um poeta-deus que, criando seu próprio mundo, fala em uma linguagem de palavras virgens, palavras que são algo e não apenas o representam. Como afirma Ana Pizarro, a dinâmica do moinho representa de desestruturação do significante e da referencialidade. A partir desse canto a poesia em *Altazor* se torna radicalmente auto-referencial, imagética, sonora e livre de qualquer amarra com a realidade ou com significados pré-estabelecidos.

"Moinho turbulento/ Moinho truculento/ Assim és moinho de vento/ moinho de assento/ Moinho de assento do vento/ Que tece as noites e as manhãs/ Que fia as névoas do Além-túmulo/ Moinho de espaventos e do vento em aspas/ A paisagem se enche de tuas loucuras."^x

O Canto VII desse poema é o mais polêmico trecho da obra poética de Huidobro. Octavio Paz em seu ensaio *Altazor: decir sin decir* afirma que, se *Altazor* representa a busca da unidade entre o ente e sua representação, apesar dessa busca produzir momentos singulares de lirismo, ela fracassa, pois produz formas verbais desprovidas de qualquer significação: "(...) hablamos porque no somos dioses y cuando queremos hablar como dioses perdemos el habla. (...) !Un pequeño diós que nada crea sino un puñado de sílabas"^{xi}. Entretanto, para Ana Pizarro o mesmo trecho do poema *Altazor* constitui o ponto máximo da trajetória poética de Vicente Huidobro, pois, nesse canto, o poeta conseguiu escrever em uma linguagem sem referências e plena de significação que talvez seja melhor percebida através jogo e da brincadeira com os sons, do que através da busca de uma construção sintática e sígnica ainda mantenedora de relação com uma linguagem pragmática: "(...) En este canto el lenguaje parece desplazarse desde la simple ruptura a la pura abstracción, del descentramiento del sujeto a la literatura fantástica, del juego a la reflexión metafísica, de la construcción de una nueva sintaxis al poema fônico."^{xii}

Apesar das diferentes leituras feitas pelos dois críticos huidobrianos, existe um ponto de concordância que comprova os apon-



tamentos deste ensaio. Ambos os críticos latino-americanos reafirmaram o caráter metalingüístico de *Altazor* e o fato de o mesmo representar a busca por um processo de união entre significante e significado. Portanto, *Altazor* é um universo textual em que a terra fértil da página em branco pode germinar palavras completamente virgens reificando a busca moderna da origem e do original.

Manoel de Barros

"O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa/ era a imagem de um vidro mole que fazia uma/ volta atrás de casa./ Passou um homem depois e disse: essa volta/ que o rio faz por trás de sua casa se chama/ enseada./ Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia/ uma volta atrás de casa./ Era uma enseada/ Acho que o nome empobreceu a imagem."^{xiii}

A poética de Manuel de Barros se abre como um hiato na tradição lírica brasileira. A dificuldade de seu enquadramento na geração de 45 (da qual ele faria parte cronologicamente) e nos outros movimentos literários brasileiros que sucedem a ela demonstra a originalidade e a pluralidade do poeta pantaneiro que se colocou à margem dos nossos movimentos literários.

Essa dificuldade de se enquadrar o poeta em um movimento literário específico acaba por possibilitar a comparação proposta por este ensaio. Pois, se Manuel de Barros não se reconhece, e nem é reconhecido, como um poeta preso a determinadas convenções próprias dos movimentos literários, sua obra se abre ainda mais à intertextualidade, seja ela consciente ou apenas fruto da tradição moderna. Ser fruto da tradição moderna, ou seja, ser um poeta posterior às grandes modificações pelas quais o mundo e a literatura

passaram desde Iluminismo até a decadência das Vanguardas, é a principal ponte de relação entre Vicente Huidobro e Manoel de Barros. São essas transformações, ocorridas em amplitudes universais, que possibilitam as similitudes entre os dois poetas quanto ao jogo com o signo linguístico.

Os textos poéticos de Barros guardam uma pulsão criativa tão avassaladora e radical quanto as experimentações poéticas da vanguarda latino-americana. Sua poesia surge através da respiração, é uma poesia corpórea e singular, onde a intuição prevalece sobre a compreensão. As imagens e os sons, as formas e os ritmos que compõe seus poemas são sempre um convite ao jogo, como um retornar ao tempo sensual da infância quando se brincava com as palavras como se elas fossem águas ou rãs esgorregadas.

"Não há de ser com a razão mas com a inocência animal que se enfrenta um poema. a lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita. Tem que se compreender isso? Ou apenas sentir? O Poeta não é necessariamente um intelectual; mas necessariamente um sensual. Pois não é ele que diz eu-te-amo para todas as coisas?"^{xiv}

A fala do poeta Manoel é prenhe de vários idiomas, várias linguagens. Desta forma, sua poesia carregada do legado vanguardista de nossa literatura desprende-se da importância da comunicação direta. A leitura faz-se por caminhos tortuosos, cheios de pequenas e pessoais descobertas, alcançando um ponto além do controle intelectual sobre o texto. Colocando em cheque a leitura através da eliminação da linguagem pragmática, o poeta a promove a um ato de reinterpretar a realidade diante da crise da significação contida em seus textos. Por isso, afirmo ser essa poética corpórea e, por ser

corpórea, transita do regional ao universal, unindo-se a uma das principais características das vanguardas latino-americanas.

"(...) Sombra-Boa tem hora que entra em pura/ decomposição lírica: "aromas de tomilhos demetam/ cigarras." Conversava em guató, em Português, e em/ Pássaro./ Me disse em língua-pássaro: "Anhumas premunem/ mulheres grávidas, 3 dias antes do inturgescer"./ Sombra-Boa ainda fala de suas descobertas:/ Borboletas de franjas amarelas são fascinadas/ por dejectos. "Foi sempre um ente abençoado a/ garças. /Nascera engrandecido de nadezas."^{xv}

O privilégio da sensação sobre a compreensão traz para a poesia de Barros nomes como Rimbaud, Mallarmé, Fernando Pessoa, Mario de Andrade, Vicente Huidobro, entre outros, que permeiam seus versos multifacetados, onde a palavra não é apenas significante e significado em uma relação direta, a palavra é cor, cheiro, som, é, como na poesia Huidobriana, a tentativa de união de tempo e espaço através do jogo da metalinguagem.

Em coro a essas vozes modernas e vanguardistas, a ânsia do novo também se faz presente na poesia de Manoel de Barros. Renomeando coisas há muito existentes, inventando realidades absurdas para nomes concretos, ou simplesmente mudando tudo de lugar, o poeta consegue criar um universo novo que, no entanto, guarda uma memória de tempos nunca vividos. Esse recurso, que muito se assemelha ao procedimentos criacionistas de Vicente Huidobro, também guarda sua singularidade. Enquanto em Huidobro o trabalho de desestruturação e reestruturação signíca aparece como uma ruptura contínua, radical e intelectual do sistema linguístico: "Inventa mundos novos e atenta à palavra;/ O adjetivo, se não dá vida, mata.(...)

O vigor verdadeiro/ Reside na cabeça."^{xvi}, em Manoel de Barros essa mesma ruptura se faz no "jogo à brinca" na "arte de infantilizar formigas" ou, como já dissemos, na moleçagem com as palavras, quer dizer, em um processo de desaprendizagem do idioma e de suas convenções, em um processo contínuo de ignorância, "O delírio do verbo estava no começo, lá/ onde a criança diz: Eu escuto a cor dos/passarinhos"^{xvii}.

Outra similitude que pode se revelar entre Vicente Huidobro e Manuel de Barros seria o desejo de aventurar-se na busca de uma topologia anterior à linguagem, ou que presentifique a gênese do signo. Ou seja, um lugar onde a arbitrariedade signíca não exista e o significante esteja indivisivelmente ligado ao seu significado. Esse mundo pode tanto ser expresso como a galáxia e seus moinhos, quanto como um mundo de pré-coisas, o importante é que, como aponta Maria Ângela de Araujo Resende, ambos os poetas falam apartir de um outro lugar, de uma "terceira margem", deslocando a noção de representação anterior à modernidade.

Tendo estes ensaio, que é fruto de uma pesquisa realizada no curso de Letras da UFMG (Brasil), passado por várias etapas de elaboração, o que resta é a expectativa de que o paralelo traçado entre dois poetas tão diferentes não os tenha aprisionado em uma forçada semelhança. Para tanto, tentei partir da palavra como "húmus" e percorri alguns ramos da semente lançada por esses poetas, quando pude perceber que o jogo com o signo é o elemento estruturador das poéticas de cada um deles. A questão da origem, do retorno à gênese da linguagem, da ruptura com as palavras emboloradas são algumas das ramagens dessa semente signíca e foi isso que tentei demonstrar neste ensaio com a análise de alguns poemas de Vicente Huidobro e Manoel de Barros.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). RJ: Civilização Brasileira, 1995.
- . *O Livro sobre Nada*. SP: Record, 1997.
- . *O livro das Ignorâncias*. RJ: Civilização Brasileira, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. SP: Perspectiva, 1997.
- ELIOT, TS. Tradição e talento individual. in: *Ensaio*. SP: Art, 1989.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor y outros poemas*. Trad: Antônio Risério e Paulo Cesar Souza. SP: Art, 1991.
- LA FUENTE, José Alberto de. Aspectos del pensamiento social de Vicente Huidobro. In: *Cuadernos hispanoamericanos n. 12*. Madrid, 1993
- MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da Lucidez - Poesia e crítica em Octavio Paz*. SP: Experimento, 1995.
- MADRID, Alberto. Vicente Huidobro - Hacer poesia y hacer el discurso de la poesia. In: *Cuadernos hispanoamericanos n. 12*. Madrid, 1993
- MENEZES, Philadelpho. O eclipse do passado. In: *A crise do passado*. SP: Pensamento, 1994
- PAZ, Octavio. El Caracol y la siriema (Ruben Darío). In: *Cuadrvio*. México: Grupo Editorial Planeta, 1991.
- . Decir sin decir: Altazor. In: *Convergências*. México: Seix Barral, 1992
- . *Os Filhos do Barro*. Trad: Olga Savary. RJ: Nova Fronteira, 1981.
- . *O Arco e a Lira*. Trad: Olga Savary. RJ: Nova Fronteira, 1981.
- . Ruptura e Convergência. In: *A outra voz*. Trad: Wladir Dupont, SP: Siciliano, 1993.
- . Literatura de Fundação. In: *Os signos em rotação*. SP: Perspectiva, 1976.
- PIZZARO, Ana. *América Latina, Cultura, Palavra e literatura*. SP: Fund.Memorial da América Latina.
- . *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago del Chile: Universidad de Santiago, 1994.
- RESENDE, Maria Ângela de Araujo. *Memória e infância em Manuel de Barros*. Faculdade de letras da UFMG, 1997. (não publicado)
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda Latino-americana*. SP: Iluminuras/EDUSP, 1995
- VERANI, HUGO. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1990.
- VILLAR, Arturo dell. La polémica entre Ultraísmo y Creacionismo. In: *Cuadernos hispanoamericanos n. 12*. Madrid, 1993
- WALDMAM, Berta. Poesia ao rés do chão. In: *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). RJ: Civilização Brasileira, 1995.
- WEINBERG, Eliot. Altazor. In: *Cuadernos hispanoamericanos n. 12*. Madrid, 1993

NOTAS

- i PIZARRO, Ana. *Sobre huidobro y las Vanguardias*. Pg 34
- ii HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 713.
- iii HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 721.
- iv HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 702
- v HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 738
- vi HUIDOBRO, Altazor. Pg 15
- vii HUIDOBRO, Altazor. Pg 23
- viii HUIDOBRO, Altazor. Pg 41
- ix HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 645
- x HUIDOBRO, Altazor. Pg 32
- xi Paz, Octavio. *Decir sin decir*. Pg 35
- xii PIZARRO, Ana. *Sobre huidobro y las vanguardias*. Pg 90
- xiii BARROS, Manuel. *O livro das Ignorâncias*. Pg.83
- xiv BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia quase toda). Pg. 19
- xv BARROS Manoel. *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia quase toda). Pg. 30
- xvi HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Vol. I. pg 715
- xvii BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia quase toda). Pg. 27