

Vicente Huidobro e o criacionismo

HENRIQUETA LISBOA

Durante largo período de sua história literária, o Chile deixou de manifestar sensibilidade lírica. Desde os primórdios de sua literatura demonstrava inclinação épica, através de versos vigorosos e ardentes, em que se exaltavam os feitos históricos e os heróis da resistência à colonização hispânica. Entre a cordilheira dos Andes e o oceano Pacífico fôra longa e áspera a luta dos araucanos contra o domínio espanhol. Essa faixa de vales, maravilhoso pomar sob o frio das neves, fôra palco de lutas sangrentas em que o índio preferia morrer a deixar-se levar. Os próprios espanhóis reconheceram tal bravura e um deles, o militar Alonso de Ercilla, nascido em Madrid, renascido no nôvo mundo através de sua célebre epopéia *La Araucana*, escrita entre o fragor de batalhas e a fundação de núcleos de moradia, rendeu homenagens ao valor dos nativos. A epopéia da conquista calou fundo nos ânimos chilenos. A tal ponto que os primeiros poetas da terra tentaram o gênero, por exemplo, Pedro de Ona, o autor de *Arauco Domado*. Foi entretanto um prosador, o padre Alonso de Ovalle, jesuíta, a primeira voz lírica a enaltecer, com emoção pessoal, a alma e as belezas peculiares à terra, em seu livro *Histórica relacion del Reino de Chile*. “Vamos por aquellos montes pisando nubes” — é assim que inicia uma de suas belas páginas descritivas.

O exemplo de Ovalle, porém, não teve maiores consequências. Por longo tempo ainda prevalece o espírito objetivo e observador de um povo marcado pela circunspecção e a severidade. “O isolamento do homem do Chile, produto da cordilheira e o mar — diz Mariano Latorre — conformou um tipo racial de gesto rude e de palavra sobria”. (*La Literatura de Chile* — p. 34).

No século XIX, concorre para a formação intelectual e moral de toda uma geração, o erudito venezuelano Andrés Bello que consagra parte de sua existência a lecionar e a fundar instituições culturais no Chile. Se até então não surgira a pura força lírica, o impulso individual, a voz desgarrada do homem a desbravar de sua intimidade o segredo da tribo, desde então por largo período, o que predomina é o gênero histórico, são as pesquisas científicas. Tornara-se patente, e foi discutida a influência de Andrés Bello. Na sua *Historia de la poesia hispano-americana* (II — p. 358), Menéndez y Pelayo toma a defesa de Bello, atacado por Sarmiento, cuja voz apaixonada se erguera contra o excesso de estudos formais: "Bello no había ido a Chile a formar poetas, ni se le llamava para eso. Lo primero que hizo fue abrir catedra de gramática castellana, que era lo más urgente, para que con el tiempo pudiesen florecer poetas y prosistas". A tese que sustentava Sarmiento era a de que "países como los americanos, sin literatura, sin ciencias, sin artes, sin cultura, aprendiendo recién los rudimentos del saber, no podían tener pretensiones de formarse un estilo castigado y correcto, que solo puede ser la flor de una civilización desarrollada y completa". Atribuía, pois, a esterilidade poética do Chile "a la perversidad de los estudios, al influjo de los gramáticos, al respecto a los admirables modelos que tenían agorrotada la imaginación de los jóvenes".

De fato, nem as idéias impetuosas de romantismo conseguiram medrar naquele austero ambiente, rico de historiadores e investigadores do passado, porém não de intérpretes.

Um grande romancista, Blest Gana, possuidor de uma visão global da realidade chilena, estreia em 1860. Logo, tomados de entusiasmo, surgem novos ficcionistas a analisarem detidamente os vários aspectos da nação em desenvolvimento. A poesia se mantinha em plano inferior. A essa época se organizava o "Certamen Varela" com os melhores propósitos, todavia limitadores da inspiração poética. Foi quando apareceu Rubén Darío, a princípio mal compreendido e mal apreciado. Contudo, sua lição seria transcendental e decisiva, não apenas para toda a América hispânica mas também para toda a literatura de língua espanhola, incluindo o além-mar. Começam então a

aparecer os primeiros poetas modernistas, alguns imitando a feição simbolista, plástica e musical do autor do *Azul*, outros de índole parnasiana. Destacam-se Pedro González, Francisco Contreras, Vicuña Cifuentes e Carlos Paoa Velis, o qual se ocupa de motivos populares em versos de tradição clássica.

Não tardaria a hora das províncias, cada qual com seus representantes autênticos, desdobrando em conjunto um panorama renovador. De Coquimbo são Carlos Mondaca, espírito ascético e Gabriela Mistral, a grande mística da maternidade, do amor e da morte. Pablo de Rokha vem da cordilheira da costa, imbuído de gosto nacional fazendo da terra sua razão de ser. De Santiago é Vicente Huidobro, de quem nos ocuparemos em especial. A seguir, desponta a estrela de Pablo Neruda. Muitos outros talentos poéticos se fazem notar, num acúmulo de imagens e ritmos singulares. Mas bastariam os três poetas de projeção internacional — Vicente Huidobro, Gabriela Mistral e Pablo Neruda — para compensar o silêncio de eras passadas, no setor lírico. Não importa que Vicente Huidobro tenha escrito em francês alguns de seus livros de versos, nem que tenha vivido longos anos na França. É certo que isso prejudicou a repercussão de sua obra na América latina, que só tardiamente veio a reconhecer-lhe a importância e o valor. Percebe-se hoje o quanto foi profunda a sua influência na área da poesia e da poética, embora seu nome tenha ficado um pouco à sombra. Suas criações revolucionárias e seus conceitos renovadores são de impressionante atualidade por terem sido, justamente, fortes esteios dessa reformulação geral das últimas décadas.

Façamos, de início, breve retrospectiva de sua vida e obra. Nasce em 1893 em Santiago, onde vem a falecer, em 1948. Pertence a uma família aristocrática e rica. Viaja para a Europa, onde permanece por longas temporadas. Convive, em Paris, com a fina flor da intelectualidade. Frequenta igualmente as melhores rodas de Madrid. Publica sucessivamente de 1913 a 1941 numerosos livros de versos, ensaios sobre poética e ficção poética. Eis os títulos de sua obra literária em ordem cronológica: *Canciones en la noche*, *La gruta del silencio*, *Pasando y pasando*, *Las Pagodas ocultas*, *Adán*, êsses antes de

1916, segundo C. Poblete. Segundo Antonio de Undarraga, sua bibliografia é a seguinte: a partir de 1916: *El espejo de agua*, *Horizón carré*, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Saisons choisies*, *Finis Britannias*, *Automne regulier*, *Tout à coup*, *Manifestes*, *Vientos contrarios*, *Mio Cid Campeador*, *Altazor o el viaje en paracaídas*, *Temblor de cielo*, *Cagliostro*, *La próxima*, *Papá o el diario de Alicia Mir*, *En la luna*, *Tres imensas novelas* (essa em colaboração com Hans Arp) *Sátiro o el poder de las palabras*, *Ver y palpar*, *El ciudadano del olvido* e, finalmente, em edição póstuma, *Ultimos Poemas*.

Recentemente, o ensaísta Undarraga, ilustre e dedicado conhecedor de sua obra, trasladou para castelhano vários poemas do original em francês. Além de exercer intensa atividade intelectual, Vicente Huidobro participava entusiasticamente do movimento social e político da época, chegando a combater na guerra civil espanhola ao lado das hostes republicanas; e a compartilhar da tomada de Berlim no posto de Capitão do exército francês, assim como a admitir, nos últimos anos de sua vida, quando dirigia o jornal "Acción de Santiago", o lançamento de sua candidatura à presidência do Chile. Tristan Tzara, Paul Eluard, Appolinaire, Malraux, Gerardo Diego, Juan Gris e Picasso eram seus amigos. Aos dois últimos artistas se devem retratos plásticos que credenciam o poeta como homem de bellos traços físicos, cabeça iluminada de expressão lírica, olhos de doçura algo infantil. No perfil desenhado por Joseph Sima em 1931, sua fisionomia trai uma índole contemplativa. Assim o evoca Mariano Latorre: "Se caracteriza por una inquietud extraordinaria, una morbosa movilidad de niño consentido: lo veo en su lujosa mención de aristócrata, pidiéndole a la mamá que le baje la luna del cielo..." (*La Literatura de Chile*, p. 185).

Poeta em toda a extensão da palavra foi Vicente Huidobro, cuja aventura espiritual ainda hoje exerce influência não somente na literatura de língua hispânica mas ainda na literatura francesa e, também, nas letras brasileiras. Fôrça é reconhecer que êle foi, de acôrdo com os argumentos abundantemente documentados de Antonio Undarraga, pioneiro da escola que abriu novas perspectivas para a poesia contemporânea. Entre-

tanto, convém anotar algumas pesquisas em tôrno do assunto. Max Hénriquez Ureña, ao traçar em seu livro *Breve Historia del Modernismo*, o desenvolvimento das atividades do tempo, que são também as atividades vitais do intelectual hispano-americano ávido de renovações, reserva, naturalmente, um capítulo para o Chile. Depois de analisar a preponderância de Darío, que só se manifestou plenamente depois da publicação de seus primeiros volumes *Azul e Abrojos e Rimas*, arrola os poetas que pertencem à geração subsequente; detêm-se algumas linhas a exaltar a figura de Gabriela Mistral e depois se refere ao nosso poeta: "Con Vicente Huidobro que, surgido bajo el signo modernista, funda después el Creacionismo, ya estamos en un mundo distinto; y abierto el camino para nuevos e audaces movimientos de vanguardia à los que la generación subsiguiente prestará decisivo impulso". (p. 359). Vale a pena recolher a opinião de outro historiador literário, Luís Alberto Sánchez, autor de *Nueva historia de la literatura americana*, em apêndice intitulado "Ojeada sobre las tendencias literarias de post-guerra": "Huidobro — diz êle — más culto, más cebral, más afrancesado, trajo a la poesia chilena su sentido equilibrado, su esprit de finesse, captor de nuevas corrientes, afanoso de originalidad. En esta actitud, mucho se le há discutido y detractado, y el ha contribuído a mover — a veces sin provecha — a enturbiar el ambiente literario de su país; pero de el queda no el fundador del creacionismo — discutible escuela poética — de vida fugaz y demasiado emparentada con otros ismos e etaneos de los años al derredor del veinte, sino la pura voz lírica presente en muchos fragmentos de *Altazor*, en lindas estrofas de *Horizón carré*, en sus ultimos poemas, algunos publicados en "Sur" de Buenos Aires, en donde se ve madurar un esteta que si recuerda a Valéry y desde luego a Paul Eluard, no por eso abdica de indiscutible personalidad". (p. 414). Por sua vez, Guillermo Díaz Plaja, no último capítulo de seu livro *La poesia lírica española*, ao abordar os aspectos da nova poesia, considerando o "ultraismo" como o movimento subversivo dessa mesma poesia, tão só em pé de página alude à questão criacionista: "No intento siquiera el planteamiento del problema de prioridad entre el ultraismo y el llamado creacionismo, por tener este último una ubicación pre-

ferentemente en la literatura americana — Herrera, Reissig, Huidobro — y, sobre todo, por creer que la ruidosa polémica planteada afecta más a bizantinismos de detalle o a vanidades personalistas” (p. 395). Voltando ao ensaio de Undarraga, obteremos mais detidos esclarecimentos. Conforme seus dizeres, o “criacionismo” forneceu bases essenciais para a plataforma de idéias intituladas “ultraismo”, lançada em Madrid e na França algum tempo depois e que se traslada para a América latina com êxito imediato e brilhante, devido à genialidade de Jorge Luís Borges, poeta argentino de formação européia. Porém, enquanto se consagrava a expressão “ultraismo”, o termo paralelo “criacionismo” ficava apagado.

A filosofia inspiradora da estética de Huidobro, como éle próprio elucida em suas reminiscências, está contida em certas profundas palavras de Emerson, ao fazer o elogio do poeta: “Ao poema, não o fazem os ritmos, senão o pensamento criador do ritmo; um pensamento tão apaixonado, tão vivo que, como o espírito de uma planta ou de um animal, tem arquitetura própria, adorna a natureza com uma coisa nova. Na ordem do tempo, o pensamento e sua forma são iguais. O poeta tem um pensamento nôvo; tem uma experiência nova para desenvolver; dirá os caminhos que percorreu e enriquecerá os homens com seus descobrimentos; pois cada nôvo período requer uma confissão, outro modo de expressão, e o mundo parece que espera sempre o seu poeta”. (Huidobro, p. 33).

Tais palavras calaram fundo no irrequeto espírito do jovem Huidobro, em hora de grande perplexidade. Ia-se formando aos poucos seu conceito do ato poético. A fim de atingir um módulo artístico original e dar à inspiração uma arquitetura própria e obviamente adequada, já não se podia aceitar a imitação da natureza como fórmula. Então pergunta, já conhecendo intuitivamente a resposta e a solução, no seu “Manifesto Non Serviam”, lido em Santiago, em 1914: “Até agora nada mais fizemos do que imitar o mundo em seus aspectos, nada temos criado. Que saiu de nós senão o que já tenha estado diante de nós, rodeando nossos olhos, desafiando nossos pés ou nossas mãos?” Esse manifesto, segundo Undarraga, constitui a ata de independência de Huidobro. “Non serviam — dizia éle

com arrogância — Não serei teu escravo, mãe natureza; serei teu amo. Te servirás de mim, está bem. Não quero e não posso evitá-lo; mas também me servirei de ti. Terei minhas árvores, que não serão como as tuas; terei minhas montanhas, terei meus rios e meus mares, terei meu céu e minhas estrêlas. E já não poderás dizer-me: esta árvore está mal; não me agrada este céu... Os meus são melhores”. (Huidobro — *Poesia y Prosa* — p. 35).

Bem mais tarde, em *Vientos contrários*, ao fazer o elogio da arte negra na qual percebia maior transposição ou insubmissão do que na arte européia, encontra uma síntese maravilhosa para seu pensamento fundamental: “A verdade da arte começa aonde termina a verdade da vida”. (Huidobro — p. 36).

É claro, como diz Juan Eduardo Cirlot, que a arte legítima jamais prescindiu do componente da invenção. É também óbvio que a teoria da arte como coisa mental vem de tempos longínquos. Isso não diminui o valor de Huidobro ao realizar estritas experiências técnicas no setor e ao exprimir com meridiana clareza uma conceituação orgânica do fenômeno artístico. Foi em 1916 que, em Buenos Aires, pronunciou uma conferência após a qual se batizou e consagrou sua doutrina. Tantas vezes repetirá o verbo criar que ao final o público, tomado de emoção, passou a saudá-lo com o espírito de criacionista. “A primeira condição do poeta é criar; a segunda, criar; a terceira, criar” (p. 40) — dizia. Para isso, apresentava as seguintes fórmulas: “Fazer um poema como a natureza faz uma árvore” (p. 47). “O poeta é um pequeno deus”. “Por que cantais a rosa, ó poetas! / Fazei-a florescer no poema” (p. 78).

Ao situá-lo como vanguardista, na sua *Historia de la literatura hispano-americana*, escreve Anderson Imbert, com simpatia não isenta de malícia: “Quer dizer que o poeta devia criar, inventar feitos novos. Como? Despojando as coisas de seu ser real e fundando-as com outro ser, no meio da imaginação. No fundo, foi uma forma de metaforizar. Suprimia a comparação, o enlace lógico da fantasia com a realidade. Ao mundo que nossa inteligência aceita e organiza, Huidobro opõe um mundo inventado. É o que sempre fizeram os poetas; porém Huidobro

assombrou com suas enumerações caóticas, seus neologismos, suas imagens disparatadas, seus versos livres tipografados caprichosamente, seu culto às letras soltas sem significado (um verso: ai a i ai a iiii o ia), seus balbucios dadaístas, seus super-realistas automatismos subconscientes, suas cabriolas para burlar-se da literatura" (p. 318). Cauteloso e irônico, êsse parecer. Terá razão Imbert?

Herdeiro do modernismo hispano-americano, escola que havia poderosamente contribuído para libertar a poesia de antigos cânones, por intermédio do símbolo, Huidobro anelava por um processo revolucionário que liquidasse de vez a lógica, o princípio da identidade, a categoria da causalidade, as concepções de tempo e espaço. O momento histórico propiciava toda espécie de violência, ditada pela angústia e pelo absurdo da situação em que se encontrava o universo, entre as duas grandes guerras. Com tantas motivações inéditas ao redor e tantos abalos íntimos, o artista reclamava direitos de inovação, ainda que por meios perigosos que ao cabo deram vasa ao movimento supra-realista, pagando tributo tanto a Nietzsche como a Freud, em estado paradoxal e conflitivo. Contudo, Huidobro não cede ao automatismo, antes se defende dêle em nome da super-consciência ou delírio clarividente, como se pode observar pelo aspecto formal de sua obra, em coincidência com a substância. Eis uma de suas mais importantes declarações, fórmula de rebeldia e lucidez: "Nunca o homem esteve mais perto da natureza do que agora, em que já não trata de imitá-la em suas aparências, senão de proceder como ela, imitando-a no fundo de suas leis construtivas, na realização de um todo, no seu mecanismo de produção de novas formas". (Huidobro — p. 39). Essa programação filosófica acompanha a obra poética em andamento. Não era fácil impor-se em sua própria terra, onde e quando reinava como ídolo Rubén Darío. Nem fácil acrescentar algo de original à poesia de língua espanhola em que brilhavam tantos poetas nas primeiras décadas do século. O esforço de Huidobro para superar redundâncias é digno do maior respeito. Em virtude de sua ousadia e de seu hermetismo, encontrou incompreensões. Mas despertou a admiração de altos espíritos, entre os quais Jorge Carrera Andrade: "Huidobro,

com seu criacionismo, fortificou a construção poética, dotando-a de materiais superpostos, antes nunca usados, e de sutis inventos, leves e duráveis a um tempo. A expressão idiomática se converteu então em uma nave livre com a proa sempre dirigida para um horizonte desconhecido" (H. p. 146). Eis um belo depoimento não gratuito mas resultante de análise.

O motivo inspirador do poeta chileno é, primordialmente, o homem dentro da natureza, dentro do emaranhado da existência, a bracejar entre os escombros de uma civilização e a mecânica de fábula de uma era nascente; o homem em pugna com os seus próprios mistérios; aderentes a êsse motivo, estão as coisas vivas, as paisagens que deslumbram os olhos, as máquinas inventadas para assombro dos mesmos inventores, as sensações insondáveis à luz da razão. No início da carreira, preocupava — antes de tudo a problemática da expressão artística, pelo que se depreende do conjunto de poemas *El espejo de agua*. Já em *Ecuatorial* se alarga sua visão do mundo:

"Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas

y empecé a canar sobre las lejanías desatadas
saliendo de sus nidos

atruenam el aire las banderas

LOS HOMBRES

ENTRE LA HIERNA

BUSCABAN LAS FRONTERAS"

(p. 241)

"Que de cosas he visto:

entre la niebla vegetal y espesa
los mendigos de la calle de Londres
pegados como anuncios

contra los frios muros". (247)

"Junto a la puerta viva
um negro esclavo

abre la boca prestamente

para el amo pianista
que hace cantar sus dientes". (249)

Essas ligeiras anotações pertencem a poemas em que se desdobram confusas lembranças, emoções seccionadas como flôres sem caule, pensamentos que se cruzam sem tempo de maturidade, bulbucios premonitórios de mistura a soluços agônicos. Êsses poemas sofridos de tempos de guerra, em que os mesmos rouxinóis se mecanizam, guardam conhecimentos amargos e feição lírica, ao mesmo tempo, condicionados, tais fatôres, a um vivo sentido de humor. Poemas contraditórios: algumas vezes alegres, de uma alegria mental mais do que física, ardentemente imaginativos e todavia graves de angústia — a da perene condição humana sem suporte, pelo menos para os que anseiam penetrar o outro lado das coisas. O mais vibrante e comovido momento de Huidobro está no poema *Altazor*, unânimemente considerado pelos críticos sua obra prima. (H. pp. 283 a 298).

Em tentativa de aproximação a tal poema, diríamos que *Altazor*, no atirar-se em para-quedas de incalculável altura para profundezas ignoradas, é uma reiteração simbólica de Lúcifer — rebelado por não poder ser maior do que Deus. — Em termos de modernidade, tal como se apresenta, a metáfora adquire leveza, sem perda de densidade, pela intervenção de pitoresco no elemento dramático. Sem possibilidade de conhecer todas as coisas nem de torná-las como as desejara, o poeta ensaia o vôo para a libertação total. Mas enquanto persiste êste vôo, esta queda, êste breve momento de vida que equivale a uma viagem pelo cosmos em companhia de todos os seres, tudo seja emoção, visão, participação e desgarramento, no tempo e no espaço. Quando êle diz — cai — parece convidar o mundo a acompanhá-lo na vertiginosa experiência:

“Cai e queima ao passar os astros e os mares
queima os olhos que te miram e os corações que te
aguardam

queima o vento com tua voz
o vento que se enreda em tua voz
e a noite que tem frio na sua gruta de ossos”. (284)

Durante a aventura, êle não abandona sua preocupação inicial, a da teoria poética; e traça uma parábola de curvas insinuantes que constitui desafio à velha maneira de reunir analogias:

“Basta senhora harpa das belas imagens
dos furtivos comos iluminados
outra coisa outra coisa buscamos
sabemos pousar um beijo como um olhar
plantar olhares como árvores
enjaular árvores como pássaros
regar pássaros como heliotrópios
tocar um heliotrópio como uma música...”. (293)

É a temerária insubmissão estética a instruir uma avançada teoria da metáfora talvez ainda não superada. A metáfora já não é um jogo retórico mas sim uma forma de revelação psico-física, ao juntar elementos díspares na aparência, mas que possuem secretas afinidades, embora não comprováveis nem mensuráveis. De fato não se logra calcular a distância real entre as duas entidades da imagem hodierna. Todavia a intuição receptora logra harmonizar a contradição que ela representa, pelo calor de expressão criadora, pelo contágio de sua graça, fôrça ou beleza. Declara o professor Harald Weinrich no magistral estudo “Semântica de metáfora moderna” (p. 280):

“Estamos cada vez mais convencidos de que as nossas metáforas não são como o supunha a velha teoria metafórica, imitações de similitudes pré-existentes na realidade ou no pensamento, pois elas forjam as analogias, elas criam as correspondências e elas são instrumentos demiúrgicos da mais alta importância”.

Segundo o mesmo ensaísta, as metáforas mais audaciosas são as que trazem contradição nos termos — fenômeno assim chamado pela lógica. Êle próprio cita o clássico exemplo: o círculo quadrado. Ora, *Horizon carré* é precisamente o título de um livro de Vicente Huidobro, publicado em Paris pela Editorial Paul Birault, em 1917.

Encontram-se, ao longo de sua obra, numerosos exemplos de imagens pertencentes à categoria do absurdo: “Para seguir el camino/hay que recomenzar; Hice correr rios/que nunca han existido (p. 226). En donde estamos/el mundo ha cambiado de lugar (232). Auroras boreales/en el polo sur (243). He

estado en todas partes y en ninguna (267). Golondrina atravessada por el viento (293). Mis ojos oyen las campanas/cuando la oreja mira el numero de las casas (304). Eres hermosa como un cielo bajo una paloma (306). Volad flores detrás de vuestro aroma (310). Todo es otra cosa (320). Un arbol donde maduran las aldeas (321). Hay muertos que es necesario matar (341). La nada luminosa/ni luminosa ni oscura/La armonía de la nada sin armonia/. La nada y el todo sin todo/Para ver eso hay que resucitar dos veces/Para sentirlo hay que morir primero". (321)

Ao lado e em torno dessas construções de sentido anti-lógico (aceita a proposição de que o anti-lógico tem sentido...), se multiplicam outras talvez menos cerebrais e mais amáveis, possivelmente, aos olhos de ver: "Todas gaviotas/dejaron plumas en mis manos (219). La noche viene de los ojos ajenos (219). Mi sangre que hizo rojas/las auroras boreales (222). El ultimo rei portaba al cielo/una cadena de lamparas extintas (242). Sentados sobre el paralelo/miremos nuestro tiempo (242). Las ciudades cautivas/cosidas una a una por filos telefónicos (244). Es preciso cubrir el naufragio bajo un edredón de lana (238). Mi mano derecha es una golondrina/mi mano izquierda es un ciprés/Mi cabeza por delante es un señor vivo/y por detrás es un señor muerto". (308)

Como se pode observar pelos últimos versos, que outros viriam confirmar, o tom jocoso se mescla ao lírico, perfazendo uma tonalidade cromática jamais fatigante, apesar da insistência do paradoxo e da repetição de certas imagens: — rosas, golondrinas, palomas, auroras, pájaros, corderos, mar, cabelos, arco-iris, naufragios — convivendo ao lado de elementos práticos ou técnicos: fios telegráficos, pontes, faróis, torres, chaqueta, bolsillo, naves, aeroplano. Em virtude dessa atmosfera tolerante, em que coabitam vocábulos de índole emocional com os de interesse imediato, os poemas se equilibram graciosamente, frutos de sensibilidade peculiar. É no poema *Altazor*, dividido em cantos que se verifica em determinada estrofe toda a virtuosidade e ousadia criadora do poeta, através de neologismos cambiantes de forma e som numa sucessão de prismas, conforme as provocações da musa. Mas, convém dis-

criminar: essa deformação léxica não é gratuita, faz parte integrante do contexto, ilustra-o com eficácia, instaurado o clima de velocidade indicado já na linha inicial da estrofe: "No hay tiempo que perder". Diante da primeira andorinha, símbolo anunciador da arribada ("viene gondoleando la golondrina"), sôfrego de maior rapidez, torna-se o poeta gaguejante no seu tropêço vocabular: "Al horitaaña de la montazonte"/Ya viene la golondrina "la golonfina/la golontrina/la goloncima/la golonchina/la golonclima/la golonrima/la golonrisa/la golonrina / la golongira / la golonlira/la golonbrisa/la golonchilla / la golondia...". (294)

À medida em que se aprofundam suas explorações do ignoto, com indistigável inquietude, cresce seu sentido de humor, em compensadora leveza, como recurso de equanimidade. Os poemas da maturidade têm momentos chistosos e alegres.

"Ella daba dos pasos hacia adelante
daba dos pasos hacia atrás
El primer paso decía buenos dias señor
el segundo paso decía buenos dias señora
y los otros deciam como está la familia
hoy es dia hermoso como una paloma en el cielo".
(306)

A nota pitoresca está sempre diluída na emotividade, lembrando a teoria dos vasos comunicantes. E como o estado de infância se avizinha do estado poético, as metáforas têm maturidade indefiníveis, entre o risonho e o grave: "Acaso esta escu-
Bajo las águas gazeosas/un serafin náufrago/teje coronas de algas (246). Mi reloj perdio todas sus horas (249). Soy el angel salvaje que cayo una mañana/en vuestras plantaciones de preceptos (287). Paseos arqueológicos/que tienen tanto orgullo como si se bañara un caballo. (302)

A adjetivação é sumamente original. Quando o substantivo é de categoria nobre, menos acessível, a qualificação o coloca em termos de alcance comum. Alguns exemplos do processo: estrêla doméstica (236), estrêlas fermentadas (221), ocea-

no filial (196), astro quebrantado (222), auroras cativas (228), lua ferida (234), canção solidificada (251) rouxinol mecânico (251). Em sentido inverso, os elementos de ordem quotidiana ou imediata, assumem interêsse de nível mais elevado ou simplesmente abstrato. Assim: cabeleira sideral (234), enfermidades vesperais (222), chuva eletrizada (222), cabeça madura (251), aeroplanos ébrios (251), vidros delirantes — do céu — (316), ossos azuis — das pedras — (317), olho enlouquecido (283).

Há entre outras uma expressão perturbadora: “insaciável olvido” (286), em que o adjetivo precede o nome, criando atmosfera onírica de abstração, apesar da convivência com o real, pois “insaciável” é vocábulo bastante forte para “olvido” que parece neutro. Na reunião de palavras “mundos veludos” o segundo substantivo tem função sugestiva de qualidade. Em “cielo oblongo” se concretiza forma geométrica inesperada, por efeito de deformação visual emotiva. Os procedimentos de representação são por vezes intrincados. Essa poesia tem laivos de barroquismo, todavia diferente do estilo de Gôngora. Esse operava por acumulação, pensamentos simultâneos, imagens lançadas a distâncias variáveis, de modo a denunciar e causar estado vertiginoso. É possível que o autor fôsse de caráter volúvel. Mais do que conflito interior, o que agencia seu dinamismo lírico é a disponibilidade, a versatilidade, a dissidência sentimental, a sedução diversicolor por tôdas as manifestações da vida. Atraente, solicitado e discutido como parece ter sido, transfere para o poema não apenas as reações da sensibilidade mas ainda a própria feição de ser e de agir, desatendendo programaticamente o senso comum, em benefício da fantasia. Não se preocupa em dar ao poema uma arquitetura fechada que o tornaria mais habitável. Seus pássaros voam sem intenção de volta: e por isso mesmo são belos.

Uma das características dessa poesia é a sutileza, a delicadeza com que se transpõe para o campo lírico a mesma sensualidade, sendo, entretanto, intitulada “Ver e palpar” uma das coletâneas de versos, o que não deixa de ser expressivo. Um termo entre outros — cabeleira ou cabelos — denuncia pela frequência e pelas circunstâncias em que comparece índole aris-

tocráticamente sensual. Exemplos confirmativos: “Yo queria ese mar para mi sed de antaño/ lleno de flotantes cabelleras” (245). “Dentro de tus cabellos hay música” (258). “La cabellera que se ata hace el día/La cabellera al desatarse hace la noche” (291). “Y todo el cabello al viento/ eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña” (293). “Peina su larga cabellera como las serpientes del milagro” (322). “La última sirena fatigada bajo el peso de tus cabellos sonoros” (329). Note-se aqui o sincretismo a insinuar harmonia de sensações físicas. Mais alguns exemplos: “Los rios/todos ríos de las nascentes cabelleras/los rios mal trenzados/que los ardientes veranos han besado” (250). “Levantarás el cielo con tu presencia/el cielo loco por la armadura de tus cabellos/y tus cabellos dirán un día la causa de su luz/la energía latente de su origen?”. Nesses últimos versos chegam a ter função metafísica, os cabelos amados! Mas há todo um poema em que se resume a predileção imaginística: “Bay Rum”.

En tus cabellos se há dormido
aquella alondra que voló cantando
Cual era mi camino
Nunca podré encontrarlo

Las cascadas
Pequeñas cabelleras en la orilla
Sus estrellas resbalan y no brillan
En el cielo despoblado
Tan sólo tu cabellera sideral
Suelta sobre la tarde
Aquellas llamas que arden
Oración o cantar

Dame tu mano
Vamos
Vamos
Hay un poco de música en el musgo
Huir
hacia el último bosque

Y en la noche
Vaciar tu cabellera sobre el mundo (234/235).

Seria demasiadamente longo falar sobre a vivência do criacionismo na poesia hispano-americana. Interessa-nos focalizar,

de passagem, essa vivência na poesia brasileira. Um de nossos melhores poetas, Murilo Mendes, se utiliza dessa mesma técnica de contradição nos termos, de metaforismo por inversão, de imagismo abstrato, de preferência por sinais geométricos; seus adjetivos têm igual sabor picante, no sentido contrário ao previsível; muitos de seus poemas são totalmente articulados fora de toda lógica, em climas aéreos. Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Cassiano Ricardo e outros mais poderão ser estudados sob idêntico aspecto. Alguns novos poetas valem-se de amálgamas paradoxais e neologismos reversíveis, de maneira semelhante, porém mais radical, nas perquirições do absurdo. O fato me parece digno de atenção: aparecido por força de coincidências, vindo direta ou indiretamente de outras paragens, com essa ou similar denominação, o fenômeno CRIACIONISMO felizmente viveu e ainda vive entre nós.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Dias — Plaja, Guillermo — *La poesia lírica española* — Ed. Labor, Barc. 1937.
- Diez Canedo, Enrique — *Poesia y Prosa* — Antologia precedida del ensayo "Teoría del Creacionismo" de Antônio de Undarraga — Aguilar, Madrid, 1957.
- Imbert, E. Anderson — *Historia de la literatura hispano-americana* — F. C. C. México, 1954.
- Latorre, Mariano — *La Literatura de Chile* — Instituto de Cultura latino-americana, IV, Buenos Aires, 1941.
- Sanchez, Luiz Alberto — *Nueva historia de la literatura americana* — Editorial Americalee, Buenos Aires, 1941.
- Ureña, Max Henriquez — *Breve historia del Modernismo* — F. C. E. México, 1954.
- Meirich, Harald — "Semântica da metáfora moderna" — *Kriterion* — Revista da Faculdade de Filosofia da U. F. M. G. n° 64, Belo Horizonte, 1964.

Conceitos básicos de ensino programado — suas implicações de ordem material

JOHN A. TIRRELL

Ensino programado é um método de organização sistemática do material de ensino no qual o resultado do programa se constitui no elemento crítico. O material, para ser considerado "programado" deve ter, pelo menos, as seguintes características:

- objetivos específicos de performance;
- participação do estudante durante todo o programa;
- meios eficientes de informar ao estudante qual a resposta esperada de sua participação;
- uma versão inicial do programa para ser aplicada a um certo número de alunos e ver se é válido;
- revisão da versão inicial após o teste, para incorporar as modificações indicadas.

Há muitas outras características de programas, mas as apontadas acima são essenciais para que o material possa ser chamado de "programado".

O programador deve preocupar-se com o valor do material em relação ao currículo global. Posteriormente, cabe-lhe detalhar os resultados a serem produzidos pelo programa. Deve ordenar a matéria numa sequência racional, que levará o estudante à consecução dos objetivos. Igualmente, deve preparar o material que possibilite o número de respostas do estudante requerido para alcançar bons resultados. A condição *sine qua non* para a programação é que o resultado do programa seja o