

POÉTICA

Pré-manifesto ou Anteprojeto
do
Realismo Épico

(Época-Épica)

MARCUS ACCIOLY

EDITORA UNIVERSITÁRIA
RECIFE - PERNAMBUCO - 1977

O RENASCER DO ÉPICO

“Eu e tu
a socos
combateremos o gênio lírico”

(Mayakóvsky)

Diferentemente da posição dos filósofos e teóricos da arte, a reflexão dos poetas sobre a própria poesia assume — em numerosas ocasiões um tom caótico, uma espécie singular de consciência interpretativa do real, algo que busca distanciar dos textos, ou dos *próprios* textos, as ações perceptivas dos leitores. Claro que não me refiro ao leitor comum. Falo do leitor completo, altamente armado de consciência perceptiva, um tipo de leitor que — segundo o Dr. Richards — raramente falha na interpretação e explicação de um poema. Se Chklovski tem razão, o objetivo da arte é fazer sentir o objeto como visão e não como reconhecimento. Daí sua tese da singularização do objeto, do processo alquímico no sentido de *enoitecer* a forma para fazê-la escura, “aumentando a dificuldade e a duração da percepção”. Não julguem que sou um adepto do *formalismo*, nessa época de teorias sobre teorias, especialmente do formalismo russo, tão velho quanto o demônio e os seus anjos. O formalismo é útil ao poeta, ao crítico de poesia, ao professor de teoria da literatura. Mas sua utilidade é apenas instrumental.

Ao ler a *Poética do realismo épico*, de Marcus Accioly, senti que o autor é um teorizador-poeta e não um teorizador-teórico. Sua poética é tosca, como é “tosca” e caótica a teorização de Apollinaire. O que ensina a um poeta os *Calligrammes*? Apenas que o homem deseja uma nova linguagem de “que nenhum gramático possa dar qualquer informação”. Se isso não é resposta lógica é simplesmente porque Apollinaire não é um lógico. É um poeta. Por isso Apollinaire

deseja uma poesia onde os sons ecoem como “secas expectorações”. Dante, nos cantos finais do *Inferno*, recorreu a cacó-fatos como recurso expressivo e criou vozes roucas para compor a sinfonia de lamentos característicos do Cântico Primeiro da *Comédia*. Não há, portanto, contradição, no desejo de criar uma poética do realismo épico, onde, em numerosas passagens, o que lemos é algo muito aproximado de quem pretende criar um estranho realismo lírico. Mas o que é, afinal, o lírico, o épico e o dramático? Assim como a lírica moderna não é mais concebida como expressão de sentimentos íntimos (concepção romântica do poema) mas como uma operação da consciência ou da inteligência sobre a linguagem, do mesmo modo a épica não é apenas narrativa mas expressão subjetiva de um mundo anterior objetivado na consciência. A definição de poesia épica como *objetiva*, de lírica como subjetiva e dramática como uma *união* de ambas é apenas uma teoria. Uma teoria em crise, desamparada, pois se são tantos os teorizadores é que há uma crise de teorização. Por isso, digam como disse Lady Macbeth, ao verificar que a desordem imperava no banquete: “Quando não há ordem, marche em qualquer ordem”. Se isso não é o que está no texto, o leitor não deve preocupar-se: Minha Lady Macbeth é a da *Ursa Maior*. Qualquer semelhança com a de Shakespeare é mera coincidência.

O que vejo de importante para a literatura nessa *Poética* de Marcus Accioly é sua despreocupação com os conceitos de *transcendência* (cheia ou vazia) do poema. Nem preocupado se mostra com o discurso poético harmonioso ou não-harmonioso e os elementos linguísticos integrantes de seu contexto. Porque isso é assunto apenas para doutores sem ciência. Para ele, o importante é a Natureza, que Baudelaire via como um templo. A Máquina (não só de Ponge mas também de Apollinaire... e seu próprio automóvel). O tempo — inclusive o tempo das vanguardas na retaguarda. A Lembrança, o Espaço, que é mais dos astronautas voadores do que das estrelas. As dimensões do Tempo (que não existem). A cidade ou Oceano imundo, como foi visto em *Moesta et...* e também a “cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado”, a língua e a linguagem que não foram dadas ao homem apenas

para a produção de sons — prosaicos ou poéticos — o meu tambor cósmico que louva os deuses e canta hinos ao limo, ao contrário do de Thoreau. E todas as vanguardas. Afinal elas são necessárias porque nos livra do Fandango, do Bumba-Meu-Boi, da Nau Catarineta e das Pastorinhas. Que seria do mundo sem as vanguardas? Uma vasta Academia, com paranóicos pastichando Homero, Cervantes, Machado de Assis e Eça de Queiroz.

E viva o ritmo. Especialmente o ritmo do verso de Drummond, de Racine e de Baudelaire, Francis Ponge e de Eugênio Montale. Viva, sobretudo, a ambiguidade porque sem ela nenhum poema poderia resistir ao cerco “dos percucentes dias”.

Marcus Accioly, nesta Carta Constitucional da Nova Poesia, ataca o problema da expressão poética por todos os lados, como gostaria de fazê-lo um Ezra Pound. Não se trata de um assalto apenas tático, mas também estratégico, às estruturas do poema lírico, hoje tão visitadas pelos linguistas estruturais, desfarçados em teóricos da literatura. “O mundo lírico morreu e o épico renasce do crepúsculo”. Advirta-se, porém, que são épicos os poemas *Zone*, *The Waste Land*, *Four Quartets*, *O Triunfo das Águas*, *Cântico* (Guillén) e quase tudo de Jorge de Lima. Com este Manifesto, acredito que a poesia brasileira está armada para aventuras cada vez mais fortes no universo maravilhoso do épico. Não o épico do mundo antigo mas um épico que não sirva apenas para a “análise sintática (essencialmente descritiva e semi-estatística do poema), contagem das vogais e consoantes que se repetem, das sílabas e dos epítetos”. Se o poema é apenas isto, Rimbaud tinha razão: “A poesia é uma estupidez”.

CÉSAR LEAL

POÉTICA¹ — (Época — Épica)Título I
DA NATUREZA

Art. 1 Yevtushenko: “Perguntaram-me, muitas vezes, quem foi meu professor de poética”. Onde o poeta russo respondeu “a floresta da Sibéria”, poderia responder a *natureza-inteira*.

§ 1.º A verdadeira sabedoria não está nos livros, mas na compreensão — diria comunicação — através dos sentidos e do espírito, com a natureza.

§ 2.º A beleza na arte, desde Aristóteles, continua sendo a imitação da beleza da vida e da morte.

Título II
DA MÁQUINA

Art. 2 Com relação à escolha de Ponge pela lavadeira, em detrimento da máquina de lavar elétrica, é preferível a dúvida:

I o poético no pássaro resulta no desdobramento do poético no avião;

II o orvalho cintilante sobre a pintura metálica de um automóvel, nada fica devendo à flor.

§ 1.º O que parece contradição é uma continuidade, porque em toda criação material humana existe a natureza como elemento ou criação.

§ 2.º O próprio sentido do feio adquire outro sentido: a bomba é abominável, enquanto o cogumelo é belo como uma árvore atômica.

Título III

DA NATUREZA DA MÁQUINA OU DA MÁQUINA DA NATUREZA

Art. 3 Vladimir Mayakóvsky *versus* Boris Pasternak.

I Mayakóvsky: “Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado”.

II Pasternak: “Conforme já disse, costumava-se exagerar nossa intimidade. De uma feita, na casa de Assiév, por ocasião de uma discussão que tivemos, no período de aguçamento de nossa divergência, ele (Mayakóvsky) definiu a nossa dissemelhança com o humor habitual: “E então? Somos de fato diferentes. Você gosta do relâmpago no céu, e eu em um ferro elétrico”.

Parágrafo único. Não se deve chegar à preferência de Pasternak pelo relâmpago no céu ou de Mayakóvsky pelo relâmpago no ferro elétrico, porque a natureza está nos dois.

Título IV
DO TEMPO

Art. 4 Alguns autores têm abandonado, esquecido ou negado um tempo:

I uns acendem no ontem a lanterna de Diógenes ou Aladim;

II outros revolvem — no dizer de Mayakóvsky — a merda fóssil de agora;

III finalmente outros, na vanguarda do tempo — segundo César Leal — tocam trombetas de 6 às 6.

§ 1.º O artista deve compreender sua época e nela se situar sobre o tempo - inconsútil, que vem e passa por ela, cheio de lâmpadas, fezes e trombetas.

§ 2.º O tempo — como a corda de um instrumento musical — deve ser tocado por inteiro e o que importa é o “tempo” em que tocamos seu fio.

§ 3.º Tal concepção dá a idéia de uma pessoa que, caminhando nos anos, vem do passado, com uma máquina fotográfica à mão, tira uma fotografia do presente e segue para a *revelação* do futuro.

Título V DA LEMBRANÇA E DA RECORDAÇÃO

Art. 5 O tempo, como lembrança e recordação, deve ser tomado no sentido kierkegaardiano e proustiano :

I Kierkegaard : “O poeta é o gênio da lembrança”.

II Proust, por Gilles Deleuze : “Le Recherche não é simplesmente um esforço do recordar, uma exploração da memória : a busca deve ser tomada em seu sentido preciso, como na expressão *busca da verdade*. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado : é também o tempo que se perde como na expressão *perder o tempo*”.

§ 2.º O tempo há de ser móvel no presente, como um binóculo em dois sentidos: o da recordação do passado e o perdido.

§ 2.º O tempo há de ser móvel no presente, como um binóculo em dois sentidos : o da recordação do passado e o da lembrança do futuro.

Título VI DO ESPAÇO

Art. 6 Vale para o espaço a concepção de uma árvore - redonda, onde a terra é uma forma de laranja apodrecida pelo homem. Se cada um dos sólidos do espaço é mais que uma estação do Paraíso e cada bago da terra é mais que um círculo do Inferno, o poeta é um átomo de voz sob as estrelas.

§ 1.º Que ele não tome uma coisa por todas as coisas:

I Suzuki : “Uma flor é a primavera e uma folha morta é o outono ou todos os outonos”.

II Plotino : “O sol é todas as estrelas e cada estrela é todas as estrelas e o sol”.

§ 2.º Ao contrário, que ele perceba todas as coisas como uma coisa única :

a) o universo por Deus;

b) uma flor, uma folha morta, um outono, uma estrela, é, respectivamente, um fragmento da primavera, do outono, de um outono, da galáxia; assim como o homem é um fragmento da humanidade.

§ 3.º D.H. Lawrence diz, em *Apocalypse*, que ao ouvir uma pessoa se queixar da solidão, conhece sua angústia: “Ela perdeu o cosmos”. Assim uma flor, uma folha morta, um outono, uma estrela, o homem solitário, o poeta lírico-romântico, “perdeu o cosmos”.

§ 4.º O poeta tem que olhar o universo como um vidente a sua bola mágica de cristal, isto é, revelar o mistério de todos os ângulos e todos os ângulos do mistério.

Título VII DA TRADIÇÃO E DA IMAGINAÇÃO

Art. 7 A tradição é uma fonte. Outra coisa é o rio.

I o poema do presente já não pode ser o mesmo do passado nem o do futuro, porque o tempo de hoje já não é o mesmo de ontem nem o de amanhã :

a) conservar a tradição como tradição é parar a história ou inverter o tempo;

b) escrever sem uma raiz clássica é o mesmo que plantar uma árvore no ar.

II convém não esquecer que poesia significa criar (*poiein*) e que foram os poetas que criaram a tradição:

a) o ofício do poeta moderno resulta na invenção das vanguardas que o tempo, dentro da nossa época, firmará ou não sobre o tempo;

b) o criador não poderá ser jamais um reacionário (O QUE FARÁ UM HOMEM QUADRADO DENTRO DO MUNDO REDONDO?) de formas e conteúdo.

Parágrafo único. A tradição tem pernas, assim como a imaginação tem asas.

Título VIII DO PASSADO-PRESENTE-FUTURO

Art. 8 Como quem se apóia sobre o *A* de uma escada em declive, para alcançar, por exemplo, um livro no alto da estante, o poeta tem que se apoiar no espaço para tocar no tempo:

I a perna direita da escada há de estar sólida no presente, porque a perna esquerda descera outra escada rolante e mais outra superposta, na areia-movediça do passado.

II a escada sempre oscilará de um para o outro lado e a iminência da queda oferecerá a sensação de que ele será projetado para cima do futuro.

Parágrafo único. O poeta deverá manter o equilíbrio da 3.^a e 4.^a dimensão: o espaço e o tempo.

Título IX DO ERMO E DA CIDADE

Art. 9 O verso de Drummond — *Ermo e cidade grande se espreitando* — tem sentido inverso: Cidade grande e ermo se espreitando.

Parágrafo único. Drummond foi o primeiro poeta brasileiro a descobrir o *Sentimento do Mundo*: “Vozes do tempo colonial irrompem nas modernas canções, / e o barranqueiro do Rio São Francisco / — esse homem silencioso, na última luz da tarde, / junto à cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado / contempla num pedaço de jornal a iara vulcânica da Broadway”.

Título X DA LÍNGUA

Art. 10 O poeta precisa reconstruir a Torre de Babel: única conspiração celeste que lhe é facultada.

Parágrafo único. Guimarães Rosa: “Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim — talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes do Babel”.

Título XI DA PERSONAGEM

Art. 11 A expressão — abarcar o mundo com as pernas — é válida para a personagem:

I melhor que deslocá-la do tempo (como *Dido* de Virgílio) é deslocá-la no tempo e no espaço;

II a personagem é o arquétipo do tempo.

Parágrafo único. Theodor Haecker: “Onde estiveste, Adão? Estive na Guerra Mundial”.

Título XII

DO POEMA CURTO E DO POEMA LONGO

Seção I

Art. 12 Os cultuadores da inspiração (poesia = sentimento) quase acabaram, ao combater os livros de fôlego, com o fôlego dos livros.

I Edgar Allan Poe : “ Um poema longo é, no melhor dos casos, uma série de poemas curtos alinhavados ”.

II T. S. Eliot : “ O que devemos ter presente é que ele (Edgar Allan Poe) era incapaz de escrever um poema longo ”.

Seção II

Art. 13 Um *haikai* é uma espécie de terceto (de 17 sílabas poéticas, dispostas em versos de 5, 7 e novamente 5 sílabas) sinônimo, segundo Blyth, do *zen-budismo* ou, conforme Suzuki, uma inspiração : *Satori*.

I um poeta lírico pode encerrar sua emoção dentro de um *haikai* ou de um *terceto*.

II para cantar o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, Dante escreveu todos os tercetos da *Divina Comédia*.

III o fato da *Comédia de Dante* ser infinitamente maior que um *haikai de Bashô*, não quer dizer que Dante seja infinitamente maior que Bashô, antes significa que Dante não era Bashô ou que Bashô não era Dante.

Parágrafo único. O poético do pássaro — mais que uma cor, um canto, duas asas — deve tornar-se o seu vôo.

Título XIII

DA PARTE E DO TODO DA ARTE

Seção I

Art. 14 Em vez do tambor-individual de Henry David Thoreau — *Se um homem não acompanha o passo de seus companheiros, talvez seja porque escute uma batida de tambor diferente* — deve ser tocado o tambor-cósmico de César Leal: *Ouçõ tambores / e hinos aos deuses*.

I quando alguém diz (sempre é melhor que outros digam) sou poeta, diz, automaticamente : sou um livre criador de leis infinitas;

II o poeta tem que ser ele todo, para que seja ele mesmo e, ser ele todo, significa ser ele um - todo.

Seção II

Art. 15 O verso de Píndaro — *Minha alma, não creias na vida eterna. Esgota, porém, o campo do possível* — precisa ser reformulado : *Minha alma, não creias no possível. Esgota, porém, o campo da vida eterna*.

I fechar-se dentro de si mesmo ou de uma idéia é esgotar o campo do possível;

II a circunstância de se estar limitado pelo tempo e pelo espaço não é a mesma de limitar o espaço e o tempo.

Parágrafo único. As gaiolas são cadeias que devem ser abolidas.

Seção III

Art. 16 O verso de Machado de Assis — *Mudaria o Natal ou mudei eu ?* — pode ser respondido por um dos

místicos de Kazantzakis : *Já que não podemos mudar a realidade, vamos mudar os olhos que vêem a realidade.*

§ 1.º Mateus 5 : 22 : “Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz”.

§ 2.º Mudar os olhos que vêem a realidade é mudar o “eu” diante do real que não muda, ou — à semelhança do Cristo — nascer de novo em todos os Natais.

Seção IV

Art. 17 A obra de um artista deve sofrer a progressão dos círculos desencadeados por uma pedra atirada na água : o primeiro em torno da pedra, o segundo em torno do primeiro, o terceiro em torno do segundo e, assim, infinitamente.

I plagiar a si próprio é pior que copiar os outros e um maneirismo, ou melhor, “amaneirismo”, é uma criação esgotada.

II só as biografias póstumas possuem rótulos definitivos e a única coisa que um autor deve repetir em outra obra é o seu próprio nome.

a) Virgílio não foi o mesmo poeta d’ *As Geórgicas* e da *Eneida* ?

b) Leonardo da Vinci não foi arquiteto - engenheiro - mecânico - fisiólogo - químico - botânico - cartógrafo - escultor, precursor - da - aviação - e - da - hidráulica, inventor - do - escafandro-e-do-pára-quedas-e-do-isqueiro, além de pintor ?

c) quem foi Fernando Pessoa : Alberto Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos ?

III a organicidade da obra de arte só se quebra quando o artista deixa de ser artista e carrega — provocando cólicas sobre o ventre — 8 k de ouro em vez d’ *As Iluminações* com

as quais “ao amanhecer, armados de paciência ardente, entraremos nas esplendorosas cidades”.

IV o próprio Rimbaud — “fonte da lírica moderna” — na metalinguagem de sua *Alquimia do Verbo* (parte de *Une Saison en Enfer*) renega sua loucura-lírica, através da qual “via muito bem uma mesquita em lugar de uma usina, uma escola de tambores feita pelos anjos, caleças nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago”, ou a utopia daqueles que — no dizer de Fernando Pessoa — “vêm em tudo o que lá não está”, e, depois confessa : “Isto já passou. Eu sei hoje cumprimentar a beleza”.

Parágrafo único. Só é permitido ao artista o pulo do gato com o salto da rã : o atrás de um caminho é o à frente de um círculo.

Título XIV DA REALIDADE DA ESCRITA A PUBLICAÇÃO DO SONHO

Art. 18 O poeta moderno não desperta do sonho de escrever para a realidade de publicar, mas da realidade de escrever para o sonho de publicar :

- I a publicação do sonho ainda não é a divulgação do sonho;
- II a divulgação do sonho ainda não é a leitura do sonho;
- III a leitura do sonho ainda não é a decifração do sonho;
- IV a decifração do sonho ainda não é a realidade do sonho;
- V a realidade do sonho ainda não é a realidade do poema;

VI a realidade do poema ainda não é a realidade do poeta.

§ 1.º O poema precisa alcançar o campo óptico e ótico do leitor.

§ 2.º O poeta, que é capaz de inventar o tempo, é incapaz de inventar, como Gutenberg, a imprensa.

Título XV

DO FUTURISMO

Art. 19 Na frase de Marinetti — *Um automóvel, com seu corpo ornado de tubos parecendo serpentes explosivas, um automóvel rugindo que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia* — deve ser retificada a estrutura comparativa “mais que” por “tão quanto”: Um automóvel, com seu corpo ornado de tubos parecendo serpentes explosivas, um automóvel rugindo que parece correr sobre a metralha, é tão belo quanto a Vitória de Samotrácia.

I não é propriamente a “beleza da velocidade” da época de hoje que interessa, antes é o resultado da velocidade da beleza: o equilíbrio estético do desequilíbrio industrial.

Parágrafo único. Aquiles fica igualado à tartaruga de Zenão.

Título XVI

DO DADAÍSMO

Art. 20 A frase de Tristan Tzara — *O pensamento se faz da boca para fora* — precisa ser modificada e ampliada: O pensamento se faz da boca para dentro e a palavra da boca para fora.

I entre o pensamento e a palavra existe o silêncio, fiel de balança, que oscila para dentro ou para fora;

II se o pensamento não cabe na palavra ou a palavra não se adapta ao pensamento, o silêncio ensina a pensar e dizer de novo;

III o pensamento é correlato ao tempo e a palavra ao espaço;

IV o poema é o relativo “espaço-tempo”.

Título XVII

DO SURREALISMO

Art. 21 O Surrealismo de André Breton - Lautréamont — *A máquina de costura e o chapéu-de-sol, na mesa de dissecação* — pode ser mais bem arrumado: A dissecação do sol na mesa da máquina que costura um chapéu.

§ 1.º Não importa o sonho do romantismo-alemão nem do romantismo-francês: “revê” e “rêverie”.

§ 2.º Sonhar de olhos abertos é tão perigoso como dormir de portas abertas e, por outro lado, não sonhar quando se está dormindo é tão perigoso como não abrir os olhos quando se está acordado, portanto, dormir é tão perigoso como estar acordado.

Título XVIII

DO MODERNISMO

Seção I

Art. 22 A frase de Aníbal Machado — *Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos; não queremos o passado* — deve ser lida ao contrário: Não sabemos definir o que não queremos, mas sabemos discernir o que queremos: queremos o futuro.

I Gilberto Freyre: “Onde estão os poetas, os romancistas, os contistas? Onde estão os fotógrafos, os compositores?”

Parágrafo único. D’*A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, à *A Escrava Que Não é Isaura*, de Mário de Andrade, há uma Isaura que não é escrava: a poesia.

Seção II

Art. 23 Em 1930, Manuel Bandeira, através da *Poética* do livro *Libertinagem*, combate um lirismo com outro lirismo: "Não quero saber de lirismo que não seja libertação".

Seção III

Art. 24 Da geração de 45, João Cabral de Melo Neto chama seu livro *Educação pela Pedra* de "antilira" e, já que a palavra lírica vem da lira, a poética cabralina é anti-lírica.

Parágrafo único. O antilírico ainda não é o épico, vez que o próprio lírico sobrevive no épico e o épico no dramático ou, conforme a *Poética* de Emil Staiger, "para explicar a relação do lírico-épico-dramático, lembramos a relação sílaba, palavra, frase".

Seção IV

Art. 25 Em 1922, T. S. Eliot publica *The Waste Land* onde, graças ao épico, emprega recursos :

I surrealistas : "Uma mulher puxou o seu longo cabelo negro / E tocou nessas cordas uma música em sussurro / E morcegos com rosto de bebê na luz violeta / Sibilavam e batiam as asas / E rastejavam de cabeça para baixo numa parede enegrecida / E no ar havia torres invertidas / Sinos reminiscentes que davam as horas / E vozes cantando em cisternas vazias e em poços sem água".

II concretista : "onde o tordo-eremita canta nos pinheiros / Drip drop drip drop drop drop".

Parágrafo único. Aplica-se o mesmo com relação ao *Ulisses* de James Joyce, também publicado em 1922 e clássico até no nome.

Título XIX

DAS ÚLTIMAS VANGUARDAS

Seção I

Art. 26 A Poesia Concreta : Haroldo de Campos e Augusto de Campos : "O grupo NOIGRANDES trabalhava programaticamente em equipe, o que já era uma inovação em relação à tradicional concepção romântico-individualista do poeta, por muitos ainda hoje cultivada. Aqui é oportuno referir uma opinião do cientista e filósofo da estética Abraham Moles, para quem a arte moderna tende cada vez mais a atenuar diferenças entre a atitude criativa do artista e do cientista, tornando possível, por exemplo, a obra de arte coletiva".

Parágrafo único. Nenhuma arte em equipe ou, mais radicalmente, coletiva, poderá ser lírica.

Seção II

Art. 27 A Poesia Praxis : Mário Chamie : "O poema não se objetiva e deixa de constituir produto de consumo estético se o poeta é sentimental; se só se inspira".

Parágrafo único. Se o poeta não é sentimental nem só se inspira, logo, não é lírico.

Seção III

Art. 28 O Poema Processo : Manifesto Inicial : "Não há poesia-processo. O que há é poema-processo, porque o que é produto é o poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema".

Parágrafo único. Se o poema-processo não é individualista, também não é lírico.

Seção IV

Art. 29 O Linossigno: Cassiano Ricardo, em notas de *Os Sobreviventes* faz suas as palavras de Archibald MacLeish: "A poesia deve tratar das questões públicas e do coração humano. O coração humano é um órgão social, não apenas individual".

Parágrafo único. Se o coração-lírico não é apenas um órgão individual é, portanto, épico-social e o linossigno, segundo o próprio Cassiano, "participa do mundo de hoje e de sua problemática de sobrevivência, participa do destino humano e social, tomando posição face aos ideais humanos de justiça e liberdade, na luta por uma vida mais feliz e melhor".

Título XX

DO UNIVERSO E DO HOMEM

Seção I

Art. 30 A frase de Protágoras — *O homem é a medida de todas as coisas* — deve ser invertida: "Todas as coisas são à medida do homem".

- I o homem foi a última obra da criação;
- II seguindo o raciocínio bíblico, o que vem depois necessita do antes;
 - a) a luz precisava dos céus e da terra e das águas;
 - b) os luminares precisavam dos céus;
 - c) as árvores precisavam da terra;
 - d) os seres vivos precisavam das águas.

Seção II

Art. 31 Não poderia haver o homem sem universo, por isso, ele é a sua parte menor como matéria, apesar de ser a sua parte maior como espírito:

- I sob tal ponto de vista, o que vem antes também necessita do depois;
- II o universo precisa do homem.

Parágrafo único. Pascal: "Mas, quando o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que o que o mata, porque sabe que morre: e a vantagem que o universo tem sobre ele, o universo o ignora".

Seção III

Art. 32 Se o homem necessita do universo e o universo precisa do homem, não há porque haver cisma entre um e outro, principalmente quando este possui a consciência daquele.

- I a estrutura material do homem participa da matéria finita e a consciência espiritual participa do espírito infinito;
- II ambos, matéria e espírito — criados por uma única mão e três fôlegos — se integram;
- III o antipanteísmo de todas as coisas também possui uma consciência cósmica das coisas;

IV Salmos, 19:1: "Os céus proclamam a glória de Deus e o firmamento anuncia as obras da sua mão".

Parágrafo único. Somente Deus é Antes e Depois, Princípio e Fim, Alfa e Ômega.

Título XXI
DO ROMÂNTICO² E DO CLÁSSICO

Seção I

Art. 33 Enquanto muitos consideram o sem-época do clássico e, portanto, o de todas as épocas, escolas e correntes literárias, urge a lição de Goethe: "Chamo clássico ao são, e romântico ao doente".

I Thomas Mann: "Saúde e enfermidade é a diferença".

II o lírico está indissolivelmente ligado ao romântico, assim como o épico já faz parte do clássico;

III o primeiro possui o sentido do transitório e o segundo tem o espírito do permanente;

IV para o primeiro, a aura romântica e transitória assenta na cabeça como um chapéu eterno e, para o segundo, a permanência clássica do tempo parece fazer parte de sua essência.

Seção II

Art. 34 Todas as obras, sob tal aspecto, ou são românticas ou clássicas e, sem discutir a grandeza delas, cabe distinguir o que se torna romântico ou clássico pelo fato transitório da morte ou permanente da vida:

I o romântico ama mais a beleza na morte e o clássico a beleza na vida: não a morte como fim nem a vida como meio (a morte transitória tem vida permanente);

II se não bastasse o exemplo dos românticos que trasladaram a arte para a vida ou o modelo dos clássicos que transpuseram a vida para a arte, valeriam comparações entre a personagem romântica que morre e a clássica que não morre;

III as próprias pessoas assumem, na existência, esse caráter de personagem: Federico Garcia Lorca, James Dean, Isadora Duncan, François Cévert são mitos lírico-românticos. Carlos Drummond de Andrade, Charles Chaplin, Margot Fontain, Jack Stuart são mitos épico-clássicos.

Título XXII
DO LÍRICO E DO ÉPICO

Art. 35 O poeta lírico, recolhido dentro de si mesmo, em sua estrutura indiferente, é semelhante ao cágado;

I às vezes, ao contrário, ele — todo sensação — escondendo a cabeça do corpo do mundo, é semelhante à ema;

II quando em seu interior — sobrevivente sob a água — é semelhante ao peixe;

III às vezes, ao contrário, ele — sobrevivente do ar — é semelhante ao pássaro.

Parágrafo único. O poeta épico, suando o seu poema como um burro, é semelhante ao homem.

Título XXIII
DO PERIGO DE CANTAR O LÍRICO

Art. 36. O perigo de cantar o lírico é não saber cantar senão o "eu".

I Joyce Carol Oates: "O eu do poeta pertence ao universo tão naturalmente quanto qualquer outro aspecto de sua fluida totalidade".

II Joyce Carol Oates: "O risco da poesia lírica é a sua disponibilidade para a imaginação precoce, suas recompensas imediatas em termo de habilidade técnica, que hipnotizam o poeta, fazendo-o acreditar que realizou o máximo na vida e na sua arte".

Parágrafo único. Que a voz, mesmo em uma caixa-de-sapatos, tenha ressonância e se integre, como uma partícula no ar, ou se encaixe, feito uma peça de nada, no quebra-cabeça do cosmos.

Título XXIV DA LIÇÃO DE JONAS

Art. 37 Dorme o lírico — quando do motim ou da tempestade que não invocam o nome do seu Deus — no norão do mundo.

§ 1.º Às vezes, para olhar a cidade, ele desenha uma amoreira e, repousando sob ela, chora quando um bicho rói a sombra e a planta morre.

§ 2.º O épico vai à grande cidade e, como se na nave de um templo ou no ventre de um peixe, faz ouvir a sua voz entre mais de cento e vinte mil vozes, que não sabem discernir entre a mão direita ou a mão esquerda de Nínive.

Título XXV DO QUENTE E DO FRIO

Art. 38 À semelhança dos anos *cinquenta* nos Estados Unidos, em todas as gerações aparecem *beatniks* e *hipsters*:

I Mário Maffi: “O *hipster* com seu mundo de violência, glacial e inalcançável, entregue à fria e letal heroína e o *beatnik* angelical e dolorosamente desgarrado, poeta rechaçado e incompreendido, constantemente a bordo da loucura (o que o mundo burguês — *square* — define como tal) doce fumador de marijuana, lacerado por um amor místico pela humanidade”.

II Jack Kerouak: “Nada de *hipster* ou *beatnik*, senão *cool* e *hot*”.

Parágrafo único. Onde Kerouak colocou “frio” e “quente”, deve-se colocar *clássico* e *romântico*: clássico em vez de *cool-hipster* e romântico em vez de *hot-beatnik*.

Título XXVI DA AGRESSÃO E DA VIOLÊNCIA

Art. 39 A violência expressa por André Breton — *A violência é o único meio adequado de expressão* — deve ser invertida e transformada: A expressão é o único meio adequado de violência, ou, a violência é a única expressão adequada ao meio.

I Krishnamurti: “A violência, portanto, não é apenas a carnificina organizada, em nome de Deus, da Sociedade, da Pátria. A violência é muito mais sutil e profunda”.

II Friedrich Hacker: “A violência é a expressão manifesta, *viva* e principalmente física da agressão”.

Parágrafo único. A expressão e a violência são tão peculiares ao homem, que o animal, desprovido delas, mesmo através da voz e da agressão, jamais deve imitá-lo.

Título XXVII DA DROGA

Art. 40 O câncer da *Sociedade* (ou Sistema) *Estabelecida* foi superado pela droga da *Contracultura* de 60 e a droga pelo suicídio da *Sociedade Alternativa* de 70.

I vale o sentido duplo;

II a droga de Cashman (“de súbito eu era o grande olho e vi tudo que há para ser visto”) deve ser substituída pela sensibilidade de Dali (“esses efeitos são comparáveis aos das drogas alucinógenas”) e a sensibilidade pela razão-imaginação de Borges (“vi o Aleph de todos os pontos, vi

no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra ”).

Título XXVIII DA LOUCURA

Art. 41 A loucura é separada como a orelha de Van Gogh. Seu pavilhão, contudo, é uma espécie de radar.

Parágrafo único. Dr. Karl Jaspers: “Pode-se objetar — como no caso de Horderlin — que a evolução artística de Van Gogh, de uma amplitude excepcional, se explica suficientemente sem a psicose, apesar da psicose”.

Título XXIX DO SATANISMO

Art. 42 O satanismo de Lautréamont e Baudelaire pertence a nossa e a toda época :

I a primeira Besta-Apocalíptica, ferida de morte como o cavalo da *Guernica*, emerge do mar; enquanto a segunda Besta, semelhante à bomba, emerge da terra onde foi atirado o grande Dragão ou antiga Serpente, que se chama Diabo ou Satanás.

II aqui não estaria a resenha das duas Guerras Mundiais e a senha da terceira ?

§ 1.º Em vez de gritar os *Cantos de Maldoror* ou de colher *As Flores do Mal*, é preciso cantar os outros cantos e plantar as outras flores.

§ 2.º Guillaume Apollinaire : “ C ’ est le Christ qui monte au ciel mieux que les Aviateurs / II détient le record du monde pour la hauteur ”.

Título XXX DO ABSURDO

Art. 43 Filosofia *versus* poesia :

I 1.ª história : conta-se que Schopenhauer estava em uma praça pública, quando um guarda pôs a mão no seu ombro e perguntou : “ Quem é o senhor ? O que está fazendo aqui ? ” O filósofo respondeu : “ Engraçado, eu estava pensando o mesmo : quem sou eu ? O que estou fazendo aqui ? ”.

II 2.ª história : quando a mão visível ou a invisível mão tocar no ombro do poeta e uma voz humana ou uma divina voz lhe perguntar : “ Quem é o senhor ? O que está fazendo aqui ? ” Ele deve responder : “ Sou um intérprete. Estou cantando aqui ”.

§ 1.º Em caso de metamorfose (como a de Kafka) o poeta não deve despertar transformado em inseto, porém no rinoceronte de Ionesco, isto é, revestido de uma carapaça resistente e não vulnerável às pedras e às maçãs.

§ 2.º Em caso de revolta (como a de Camus) o poeta não deve dizer *não*, mas pelo menos, duas outras palavras: *sim* e *talvez*.

§ 3.º Em matéria de arte, entre a palavra que nega e a palavra que afirma, deve haver uma que não nega nem afirma, porque afirma e nega de uma vez.

Título XXXI DO MARAVILHOSO E DO REAL

Art. 44 O maravilhoso é o real, assim como o real é o maravilhoso.

I André Breton : “ O que há de admirável no fantástico é que não existe fantástico : só existe o real ”.

II Jacques Bergier: "Com o risco de contrariar os cientistas oficiais, apelarei para o método de "O Despertar dos Mágicos", isto é, para as hipóteses intuitivas baseadas em fatos verdadeiros, o que chamo de realismo fantástico".

III André Breton: "O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas".

IV Valéry: "O maravilhoso e o positivo contraíram uma espantosa aliança".

Parágrafo único. O poeta deve prescrutar o maravilhoso como um médico que colocasse um estetoscópio sobre o coração da terra e dissesse: "diga 33".

Título XXXII

DA IMORTALIDADE E DA METAMORFOSE

Art. 45 O artista não deve buscar a imortalidade porém a transformação:

I o próprio homem mortal é o mesmo homem imortal;

II a criação mortal da carne sofre a metamorfose imortal do espírito;

III André Malraux: "O mundo da arte não é o da imortalidade, é o da metamorfose".

Parágrafo único. O poeta é a lagarta que se transforma em borboleta.

Título XXXIII

DO REALISMO MÁGICO

Art. 46 A frase do avô-materno (veterano da Guerra dos Mil Dias) de Gabriel García Márquez — *Ay, no sabes cuánto pesa um muerto!* — deve ser ponderada: Um morto, porque sem alma, pesa menos que um vivo.

Parágrafo único. Do Realismo Mágico há de surgir, nos 7 continentes, um novo realismo: o Realismo-Épico.

Título XXXIV

DO REALISMO ÉPICO

Seção I

Art. 47 A substituição do tempo circunstancial de hoje, pelo tempo permanente de sempre, conduz ao "tempo" — dentro de um ciclo histórico — da constatação de uma nova verdade: o mundo lírico morreu e o épico renasce do crepúsculo.

Parágrafo único. Quem sabe amanhã ou depois de amanhã, o mundo épico desapareça como a Atlântida e o lírico ressurja como a ilha-fantasma de São-Brandão, a própria Fênix ou a *Fada Morgana da Crocker Land* de Robert Peary?

Seção II

Art. 48 A definição de Kant — *O belo é o que agrada desinteressadamente* — tem outra definição: o belo é o que interessa agradavelmente:

I a beleza épica é novamente mais bela que a beleza lírica e o belo pelo belo equivale ao nada pelo nada;

a) no dia mais longo da terra, quando o sol foi detido em Gibeão e a lua no vale de Aijabom, Josué fez um crepúsculo de sangue e está escrito que não houve dia semelhante àquele, nem antes nem depois dele;

b) o sol e a lua não cumpriram sua finalidade, por quase um dia, mas, por quase um dia, o sangue se fez belo e útil como a lua e o sol;

c) o por-do-sol não é um fim estético ou — segundo Kant — “um fim sem fim”, pois traz a utilidade da lua e vice-versa, isto é, a renovação do mundo;

d) o por-do-sol não é somente uma rosa para poetas e uma rosa não é apenas uma rosa entre insetos e pássaros.

II o universo lírico de hoje se assemelha a um jardim assaltado por besouros de ferro.

Parágrafo único. Os olhos que só vêem o belo são carentes de óculos e os que só vêem o útil são portadores de cegueira.

Seção III

Art. 49 Mayakóvsky = Brecht.

I Mayakóvsky : “Eu e tu / a soco / combateremos o gênio lírico”.

II Brecht : “Unicamente por causa da desordem crescente / nas nossas cidades com suas lutas de classes / Alguns de nós nestes anos decidimos / Não mais falar dos grandes portos, da neve nos telhados, das mulheres / Do perfume de maçãs maduras na dispensa, das impressões da carne / De tudo que faz o homem redondo e humano, mas / Falar só da desordem”.

Seção IV

Art. 50 O poeta moderno tem que se agarrar às asas do seu tempo, sem se apegar demasiado aos anjos ou às nuvens, nem se distanciar de Deus, porque já não pode voltar, como ao rio de Heráclito e do seu discípulo Crátilo, duas ou uma só vez a sua arte.

Parágrafo único. Que — à imitação da vida e das palavras de Van Gogh — ele se prepare a não ser compreen-

dido, a ser despreciado, e a ser desonrado, e, apesar de tudo, saiba conservar seu ânimo e seu entusiasmo, mesmo que se sinta, como o próprio Van Gogh, “um gato em um armazém estranho”, e, nunca como James Dean se sentia em Hollywood : “Um gato abandonado na Rua 42, às oito horas da noite”.

MARCUS ACCIOLY
RECIFE - 1975.

REFERÊNCIAS

1. As idéias desta *Poética* foram apresentadas em forma de conferência — *Das Vanguardas Modernas ao Mundo Épico* — no I Seminário de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Pernambuco, em 7 de outubro de 1975 e na Semana de Literatura Luso-Brasileira do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em 4 de novembro de 1975. O Jornal “Diário de Pernambuco” de 28 de dezembro de 1975, as publicou como *Manifesto Literário*, sob o título de *Poética do Realismo Épico*, com apresentação de César Leal.
2. O autor preferiu o Romântico, por mais específico, ao Barroco, que é mais geral.

DA PROSA E DA POESIA

A prosa e a poesia se diferem
pelo mistério :
a casa era sem portas e janelas (...)
isto é prosa
a casa era de vidros e silêncios (...)
isto é poesia
pela música :
era uma vez um eco que dizia (...)
isto é prosa
era uma vez a vez a vez a vez (...)
isto é poesia
pela forma :
sob a luz apagada ele dormia (...)
isto é prosa
sob o peso da treva era o seu sono (...)
isto é poesia
pelo motivo :
a infância veio visitá-lo um dia (...)
isto é prosa
a infância acordou-se nos seus olhos (...)
isto é poesia
pela pintura :
o seu rosto era branco como o mármore (...)
isto é prosa
o seu rosto era um pássaro de nuvem (...)
isto é poesia
pelo equilíbrio :
o sol estava vertical no céu (...)
isto é prosa
o sol caía sobre a própria sombra (...)
isto é poesia
pelo movimento :
a flecha arremessada pelo arco (...)
isto é prosa

a flecha além do arco era uma asa (...)
isto é poesia
pelo ritmo :
era no dia o sol — na noite a lua (...)
isto é prosa
era no sol o sol — na lua a lua (...)
isto é poesia
pela força :
a lâmina brilhou sobre seus olhos (...)
isto é prosa
a lâmina de luz cegou seus olhos (...)
isto é poesia
pelo assombro :
o chicote vibrou como uma cobra (...)
isto é prosa
o chicote vibrou como um relâmpago (...)
isto é poesia
pela imagem :
dentro do rio era canção das águas (...)
isto é prosa
dentro do rio era a canção dos peixes (...)
isto é poesia
etc etc etc

2.º

há um estilo lírico e outro épico
por exemplo :
o relógio do tempo é um coração (...)
isto é lírico
o coração do tempo é um relógio (...)
isto é épico
há um estilo passado e outro presente
por exemplo :
eu te amei com as mãos e com os lábios (...)
isto é passado
eu te amei com silêncio e palavras (...)
isto é presente

há um estilo simples e outro complexo
por exemplo :
o seu sonho de areia era uma estrela (...)
isto é simples
a areia de uma estrela era o seu sonho (...)
isto é complexo
há um estilo lógico e outro ilógico
por exemplo :
sou um número só na natureza (...)
isto é lógico
sou o número um e os outros números (...)
isto é ilógico
há um estilo visual e outro auditivo
por exemplo :
o círculo do sol é um leão (...)
isto é visual
o silêncio da lua é como um lobo (...)
isto é auditivo
há um estilo olfativo e um gustativo
por exemplo :
sentia alguma flor dentro do vento (...)
isto é olfativo
sentia o sol amargo como um fruto (...)
isto é gustativo
há um estilo que desperta o tato
por exemplo :
era de pedra a sua mão de pássaro (...)
etc etc etc

3.º

a poesia antiga se difere
da moderna :
era a noite dos deuses e demônios (...)
isto é clássico
dentro da treva a luz resplandecia (...)
isto é medieval
o cardume do céu era as estrelas (...)
isto é renascentista

o fruto verde sob o sol maduro (...)
isto é barroco
ele levava o mundo sobre os ombros (...)
isto é romântico
talhada em pedra era a canção de pedra (...)
isto é parnasiano
o seu cavalo atravessava o céu (...)
isto é simbolista
sua cabeça é a máquina do sonho (...)
isto é moderno
etc etc etc

ANIMAIS & PÁSSAROS

Os animais aprendem o silêncio
mas possuem os seus sons :

o lobo *niva* o vento
a cascavel *chocalha* a vagem

e os pássaros aprendem essas vozes

o corvo *crocita* a treva
o cisne *arensa* a morte

e os pássaros aprendem essas -vozes

o leão *ruge* a própria força
o urso *freme* a mesma fúria

e os pássaros aprendem essas vozes

o pavão *pupila* as cores
o papagaio *paltra* as palavras

e os pássaros aprendem essas vozes

o elefante *barri* toda floresta
o touro *urra* a tempestade

e os pássaros aprendem essas vozes

a cegonha *glotera* o silêncio
o camelo *blatera* o deserto

e os pássaros aprendem essas vozes

a andorinha *trissa* o verão
a nambu *trila* o inverno

e os pássaros aprendem essas vozes

a ovelha *bale* a voz de sino
o porco *grune* o som da água

e os pássaros aprendem -essas vozes

o ganso *grasna* o lago azul
a garça *gazea* o açude verde

e os pássaros aprendem essas vozes

o cavalo *relincha* igual ao fogo
o asno *orneja* feito um relógio

e os pássaros aprendem essas vozes

o pombo *arrulha* o doce suspiro
o peru *grugulha* a alegre roda

e os pássaros aprendem essas vozes

a araponga *retine* o seu metal
a serpente *sibila* o ar de veneno

e os pássaros aprendem essas vozes

a coruja *pia* a escura noite
o canário *trina* o sol do dia

e os pássaros aprendem essas vozes

o grilo *cicia* as folhas
a cigarra *estridula* as flechas

e os pássaros aprendem essas vozes

o macaco *guincha* como as árvores
a rã *coaxa* e é a fonte

e os pássaros aprendem essas vozes

o cão *ladra*
a raposa *regouga*

e os pássaros aprendem essas vozes

2.º — DA NATUREZA

Há outras vozes (sim) na natureza
tudo é linguagem que se fala e ouve:

o vento canta como um homem ébrio
o mar soluça feito uma mulher

e os poetas aprendem essas vozes

os rios têm rumores como os loucos
as árvores resmungam feito os velhos

e os poetas aprendem essas vozes

os seixos contam níqueis como os pobres
a cachoeira ri feito as crianças

e os poetas aprendem

a areia cochicha como as tias
as aves têm canções feito as meninas

e os poetas

3.º — DA LINGUAGEM

há também a linguagem das es ^{tr}
as

o b l t s
das b r o e a
e
dos v g u e
a a - l m s

há também a linguagem dos m

dos mi/né/rios

das f o e

l r s

das a b e h

l

há também a linguagem do (silêncio)

das s-e-r-p-e-n-t-e-s

dos p

e

i

x

e

sob a água

a lingua()gem da á/g/u/a/
 /no (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 ou a v(o)z da p/e/d/r/a
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sob a á/g/u/a/
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 parece me dizer /((muda) (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 uma c=a=n=ç=ã=o (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 de dis(t)ân^s-ia e c-a-m-i-n-h-o
 c (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 pelo TempO (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 : (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 nuvens (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sombras e névoas (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 nos cabelos (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 § (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 poeira (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 argila e sangue (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 sob os pés (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e d (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 d s n a o na areia (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 e h s (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 / (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)
 /no (s)(i)(l)(ê)(n)(c)(i)(o)

TEATRO