

# **VESTÍGIOS DO EXPERIMENTALISMO POÉTICO GRECO-LATINO**

*Vestiges of Greek-Latin poetic experimentalism*

*Cristóvão Santos Júnior*

 <http://orcid.org/0000-0002-5797-7192>

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura,  
Salvador, BA, Brasil. 40170-115 – [pgletba@gmail.com](mailto:pgletba@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho investiga determinados vestígios do experimentalismo poético greco-latino, buscando demonstrar sua longevidade e potência artística. Nesse sentido, são abordadas tipologias de escrita constringida, como o acróstico, o palíndromo, o centão, o lipograma, o anagrama e o tautograma. Interessante é perceber que tais modalidades compositivas já encontram registro documental em obras da Antiguidade e da Idade Média, muito embora se costume atribuir a difusão de tais elaborações expressivas ao movimento Concretista, situado no século XX. Explicita-se, portanto, o processo de marginalização dessas manifestações artísticas, as quais foram relativamente invisibilizadas. Desse modo, discute-se a permanência resistente do construto poético experimental a partir de um levantamento de ocorrências encontradas, focalizando os cenários antigo e mediéxico de sua produção. Destaque-se, então, que este estudo é de natureza indiciária, visando a adentrar na percepção de rastros, pistas e vestígios que possibilitem um olhar crítico-panorâmico desse legado poético, o qual não apenas nos constitui, mas também provoca, ainda nos tempos atuais, significativo fascínio e curiosidade.

**Palavras-chave:** Escrita constringida. Jogo linguístico. Poética experimental. Poética greco-latina. Poética marginalizada.

**Abstract:** This work investigates certain traces of Greek-Latin poetic experimentalism, seeking to demonstrate its longevity and artistic power. In this sense, typologies of constrained writing are approached, such as the acrostic, the palindrome, the centon, the lipogram, the anagram and the tautogram. It is interesting to notice that such compositional modalities already find documentary records in works of Antiquity and the Middle Ages, although it is customary to attribute the spread of such expressive elaborations to the Concretist movement, located in the 20th century. Therefore, the process of marginalization of these artistic manifestations, which were relatively invisible, is made explicit. In this way, the resistant permanence of the experimental poetics construct is discussed based on a survey of the occurrences found, focusing on the ancient and medieval scenarios of its production. It is noteworthy, then, that this study is of an indiciary nature, aiming to enter into the perception of traces, clues and



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

vestiges that allow a critical-panoramic look of this poetic legacy, which not only constitutes us, but also provokes, even in the times current, significant fascination and curiosity.

**Keywords:** Constrained writing. Language game. Experimental poetics. Greek-Latin poetics. Marginalized poetics.

### **Situando o problema**

É cediço que a tradição de estudos clássicos tendeu a um notável processo de canonização de determinadas produções em detrimento de outras. Interessante, quanto a isso, é perceber a preponderância de definições de gênero como filtro qualitativo para a apreciação artística, incidindo como critério formal de mérito das obras analisadas. Fruto desse processamento, verifica-se um certo desprezo ao estudo da poética greco-latina experimental, a qual teve maior produtividade entre autores alheios ao circuito cerrado do cânone mais estabelecido, exemplificado por compositores do período clássico, como os romanos Virgílio, Ovídio e Horácio.

Desse modo, este artigo busca investigar, a partir de um levantamento de ocorrências notáveis, os vestígios textuais desse experimentalismo artístico em escritos produzidos em latim e em grego antigo, visando ao preenchimento de uma lacuna perquisitiva no campo das Letras Clássicas e da Poética Experimental. Nesse sentido, cabe sinalizar que a tradição literária aqui examinada compreende um agrupamento de escritos constrangidos, do qual fazem parte o caligrama, o anagrama, o palíndromo, o centão, o tautograma, o acróstico e o lipograma.

Investigando esse processo de marginalização, Cristóvão Santos Júnior (2019a), no artigo *Rastros da Tradição Literária Experimental*, focaliza o exame de determinadas obras a partir de um tensionamento reflexivo de escolas literárias, iniciando sua perquirição com o Humanismo, já situado na Baixa Idade Média. Ocorre que essa pluralidade modal de realizações compositivas possui origem ainda mais remota, tendo sido alvo de grande difusão a partir da Antiguidade Tardia, de modo a assumir relevo na Idade Média, conforme sugerem Cristóvão Santos Júnior e José Amarante (2019) no artigo *Elementos da Tradição Palindrômica Antiga*. É, inclusive, por se considerar a permanência resistente de uma tradição artística que parte da Antiguidade e se arrasta até a conjuntura hodierna que se faz emprego do termo “experimental”, que configuraria uma elaboração epistêmica de teor terminológico obviamente anacrônico, caso apreciadas somente composições antigas e medievais.

Então, almeja-se, inicialmente, discutir o processo de formulação epistemológica que propiciou o desprezo sistemático pela fortuna crítica a tais manifestações, por intermédio de uma reflexão atrelada ao crivo traçado pela perspectiva de gênero. Em seguida, será ainda ofertado um levantamento elucidativo dessas produções, o que poderá servir como pista, sinal ou indício para os futuros pesquisadores.

### **A marginalização do experimentalismo tardo-antigo e medieval**

É possível falar em um processo de marginalização das modalidades de escrita consideradas experimentais. Quanto a isso, é importante frisar que, quando se fala, aqui, em

“marginalização”, não se busca afirmar que todos os autores adeptos às categorias em comento foram obliterados, apagados ou invisibilizados, nem que as obras que apresentam esse registro tenham sido, inexoravelmente, objeto de desqualificação.

De fato, muitos escritores consagrados compuseram escritos que se inserem na tradição observada. Nesse sentido, alvo de relativo desprezo foi a poética experimental – não necessariamente seus autores –, a qual caminhou durante muito tempo à margem de modelos mais celebrados (écloga, soneto, epopeia, ode, elegia, madrigal, balada, epitáfio, hino, idílio etc.).

Refletindo acerca da posição ocupada pelo Experimentalismo no contexto poético, é possível inseri-lo em uma dimensão periférica. Exemplificativamente, até pouco tempo, o lipograma de Fulgêncio, o Mitógrafo<sup>1</sup> – considerado o mais antigo exemplo dessa modalidade compositiva materialmente atestado, consoante apontado por Georges Perec (OULIPO, 1973) – era praticamente desconhecido no Brasil, começando a ter sido mais detidamente apreciado a partir de Cristóvão Santos Júnior, que, em 2019, começou a publicar suas traduções para a língua portuguesa<sup>2</sup>. Por outro lado, para além da marginalização desse escritor em particular, é também perfeitamente plausível inferir uma posição desprivilegiada dos escritos experimentais de modo mais largamente considerado, os quais foram relegados, segundo explicitado mais adiante, a um *status* menor.

Pensar em Poética Canonizada *versus* Poética Marginalizada ou na relação Centro *versus* Periferia oferece a vantagem de fornecer um efeito didático e político interessante, demarcando posições ideologicamente concebidas de modo distinto, tendo em vista valorações fortemente diferenciadas. Por outro lado, essas leituras dicotômicas podem, por vezes, sugerir certa rigidez ou imutabilidade desses âmbitos colocados em oposição, propiciando a sedimentação de diretrizes altamente cerradas em um estruturalismo analítico.

Uma alternativa interessante de leitura dessas composições seria a ideia de rizoma proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Ante isso, eles questionam justamente a ideia de hierarquização, rearticulando os elementos dispostos verticalmente dentro de um prisma horizontal, em que os inúmeros pontos da cadeia rizomática podem se organizar e se rearticular em fluxos múltiplos, superando-se a noção de sistemas centrados. Um trecho sintetizador daquilo que eles sugerem é este inframencionado:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete

---

<sup>1</sup> O epíteto Mitógrafo costuma ser adotado para distinguir nosso lipogramista de seu homônimo, o Bispo de Ruspe, decorrendo da notável repercussão de suas *Mitologias*, que foram traduzidas para o português por José Amarante (2019). A confusão entre esses dois Fulgêncios se alastrou pelo processo de transmissão de seus escritos, em uma problemática de ordem filológica que foi explorada, em língua portuguesa, no artigo de Cristóvão Santos Júnior (2019b) intitulado *O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios*.

<sup>2</sup> Já se encontram disponíveis para a leitura as traduções lipogramáticas do livro II (*Ausente B*), do livro III (*Ausente C*), do livro IV (*Ausente D*) e do livro XII (*Ausente M*), efetuadas por Cristóvão Santos Júnior (2019c, 2019d, 2020a e 2020b), nas seguintes publicações: *Refletindo a fenomenologia de uma tradução lipogramática da De aetatibus mundi et hominis*, *Fulgêncio sem a letra ‘c’: tradução do livro III da De aetatibus mundi et hominis*, *Traduzindo o quarto livro do lipograma fulgenciano* e *A vida de Jesus Cristo sem a letra ‘m’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: Tradução do livro XII do lipograma De aetatibus mundi et hominis*.

necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. [...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14-15).

Debruçando-se sobre essa problemática, o pesquisador José Henrique Freitas (2013) refina tal discussão ao operacionalizá-la em face de tensões pós-coloniais que giram ao redor das literaturas afrodiáspóricas, com especial destaque para a brasileira. Nesse sentido, a partir da noção de afrorizoma, ele ressalta o descentramento, visando à superação de apreciações literárias simploriamente calcadas em diretrizes epistêmicas europeias e, sobretudo, lusitanas. Isso fica muito evidente na seguinte passagem:

As literaturas africanas de língua portuguesa e afrobrasileira derivam de relações diversas que perpassam não só a experiência colonial lusitana, mas a noção de diáspora, o processo de (re)invenção das tradições e a constituição de redes afro-rizomáticas que foram tecidas internamente e para além-mar, a fim de autogerir as identidades através das quais Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Portugal e Brasil representam-se e são representados na produção literária contemporânea escrita em língua portuguesa e também em outras línguas. Se o rizoma opera a partir de uma lógica descentrada, pela qual não é possível demarcar sua origem de forma unilateral, nem tampouco pensá-lo a partir de uma teleologia, os afrorizomas constituem-se como uma reversão da perspectiva que toma exclusivamente a influência colonial lusitana como determinante para a emergência das literaturas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, reconfigurando, desta forma, as relações em jogo (FREITAS, 2013, p. 54-55).

Assim, o rizoma não se prende a uma cultura, continente ou nacionalidade, abrindo-se para variados movimentos que permitem uma superação reflexiva de práticas metodológicas habituais. Com essa outra chave de leitura, possibilita-se um redimensionamento da Poética Experimental, ampliando-se a rede de conexões para além do corriqueiro ou canonizado. Em tal senda, adentrando na historicidade dessa elaboração compositiva em um viés rizomático, é necessário notar, segundo apontado por Cristóvão Santos Júnior (2019a), a relevância da pressão formal antiga incidente no fenômeno de estímulo à exploração dessas variantes poéticas, podendo ser, nesse caso, citadas as contribuições paradigmáticas da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio.

Nesses termos, a ênfase dada ao elemento formal também é reflexo da própria circunstância temática das obras. O cerne semântico da poética greco-latina muitas vezes se pautava no lugar-comum ou em narrativas já conhecidas pelo público, razão pela qual se intensificava a busca por encontrar novos caminhos expressivos, visto que a marca de autoria residia muito mais no modo de exposição do que no conteúdo veiculado. O seguinte excerto, de autoria de Maurizio Bettini (2010), é muito elucidativo quanto a essa particular conjuntura compositiva:

No que dizia respeito à trama, o autor antigo geralmente se preocupava mais em reescrever do que em escrever. E esta é uma das diferenças mais decisivas que entre a literatura clássica e a nossa literatura moderna se interpõem. O fato é que a literatura clássica é uma literatura que vive de mito. Digamos de uma forma melhor: é uma literatura que, quando se propõe narrar histórias, não é capaz de conceber essa operação senão na forma de quem conta um mito já conhecido. Seria preciso certa coragem, creio, para afirmar que Ovídio era um sujeito sem fantasia... No entanto, quando optou por escrever algo que contivesse histórias fantásticas, longas, prazerosas, não achou nada melhor do que recompor, num mecanismo sem fim, uma quantidade de mitos mais ou menos conhecidos, mas certamente já presentes alhures. E escreveu as *Metamorfoses* (BETTINI, 2010, p. 20).

Nessa esteira, afigura-se evidente a própria coerção normativa que operava na atividade laboral do artista, que deveria buscar um constante aperfeiçoamento de suas produções. Dessa forma, Horácio afirmou, inclusive, que “não seria mais poderoso o Lácio pela bravura e gloriosos feitos da guerra do que pela língua, se não entediasses cada um dos poetas o demorado trabalho da lima”<sup>3</sup>.

Essa constante lapidação se associa, portanto, a uma intensa reescrita articulada por temas habituais, mas que encontra na forma uma força motriz de inovações. A arte se submetia diretamente a parâmetros relativamente estáveis indicadores de habilidade poética, devendo o escritor se dedicar ao estudo de seu plexo regulatório. Demonstrava-se, pois, ostensiva a pressão formal atuante na elaboração artística, conforme assevera Bettini (2010) no trecho a seguir:

Em outras palavras, o poeta que se propõe escrever tragédias acha absolutamente natural reescrever mais uma vez sobre as vicissitudes de Édipo – digamos que de modo algum se conformaria com proceder de outra forma. E eis que reaparece, contudo, o problema dos “efeitos”: conhecia-se a história; era necessário, entretanto, extrair-lhe “efeitos” – melhor dizendo, conhecia-se a história e, portanto, com maior razão, era necessário extrair-lhe efeitos. Quando se avalia o “estilo” do Sêneca trágico, ou também o estilo de Ovídio (com as suas sutilezas, os seus jogos fônicos, os encaixes verbais), creio que não deveríamos nos esquecer jamais da “pressão” formal que necessariamente acomete o autor pela inércia dos conteúdos: histórias já conhecidas, que comportam não escrita, mas reescrita, levam a “efeitos” de forma (BETTINI, 2010, p. 23-24).

Havia, consoante observado por Cristóvão Santo Júnior (2019a), uma profunda afetação

---

<sup>3</sup> Hor. *ars.*, 289-291. Trad. de Jaime Bruna (2014).

do conteúdo por um complexo regramento compositivo, de modo que se demonstra imperioso atentar para os elementos formais da obra antiga na busca por sua interpretação. A título de exemplo, a métrica e o ritmo adotado em algumas obras busca efeitos miméticos ligados a seu conteúdo. Dessa forma, há criações que, descrevendo práticas amorosas, possuem uma cadência sugestiva de atos sexuais<sup>4</sup>.

Nesse sentido, a forma para os antigos era tomada como elemento potente e valoroso, que poderia, até mesmo, facilitar o processo de memorização, em uma época de mais difícil acesso a obras escritas, não configurando, em geral, um mero ornamento. Atentando para a relevância artística de elementos que encerram a forma quanto ao processo de compreensão do acervo antigo, João Prado (2012) sugere uma Poética da expressão própria. Senão vejamos:

Como quer que seja, tanto hoje como na Antiguidade Clássica, poesia é, antes de mais nada, forma, e essa é a postura não somente da crítica moderna, mas é também o testemunho de poetas que, leitores de textos poéticos gregos e sobretudo latinos, afirmam seu primado [...] Por isso, apontar caminhos por meio dos quais essa tarefa possa ser conduzida poderia ser a meta perseguida por uma *Poética da expressão*, que também se propusesse como instrumento de leitura de poemas, através da análise crítica de seus procedimentos técnicos, consignados pelos estudos feitos em poética clássica latina, o que deveria ser empreendido em conjunto com mecanismos aptos a encetar uma análise do plano de expressão (PRADO, 2012, p. 114-115).

Dessa maneira, possivelmente por intermédio de um paulatino processo de exacerbação da ideia de *ars*, também associada à perícia escrita, fomentou-se o assentamento da arte experimental a partir, sobretudo, da Antiguidade Tardia e da Idade Média. Assim, seus autores passaram a se aventurar cada vez mais nas inúmeras potencialidades expressivas fornecidas por tais construtos poéticos.

Atualmente, é comum ver caligramas, acrósticos, centões e tautogramas sendo explorados, até mesmo, em redes sociais, como *facebook* e *instagram*, sendo ainda encontrados em *blogs*. Nesse sentido, é também corriqueira a associação dessas expressões com jogos ou espécies de brincadeiras vinculadas ao entretenimento, o que não deve, noutra banda, colocar tais manifestações compositivas em descrédito, sobretudo se considerado que, desde a Antiguidade, a arte também é apreciada como fonte de deleite.

De qualquer modo, é notável a existência de um imaginário preconceituoso que se irradia na consolidação de um senso comum desfavorável ao experimentalismo em análise. Esse sentimento foi captado por François Le Lionnais, um dos integrantes do OULIPO, que em 1962 produziu o primeiro manifesto dessa Escola concretista francesa, sustentando a seriedade da literatura potencial – aqui vista como um desdobramento da Arte Experimental –, em oposição àqueles que, sem o devido exame, condenam sua poética (OULIPO, 1973, p. 22). A defesa formal do Concretismo à sóbria respeitabilidade de suas produções artísticas constitui, no mínimo, um indicativo de certo desprestígio.

---

<sup>4</sup> A esse respeito, recomenda-se a leitura da análise de João Prado (2012, p. 118-119) dos versos I.1,69 de uma elegia de Tibulo.

Em realidade, forjou-se uma tradição crítica tendente a deslegitimar os escritos experimentais, a qual encontra amparo, inclusive, em autores da Antiguidade, a exemplo de Marcial, escritor latino do século I. Quanto a isso, é oportuno fitar os dizeres desse epigramista, dispostos abaixo:

Porque me não gabo de poemas para ler **nos dois sentidos**,  
Nem leio da frente para trás o amaricado Sótades,  
Nunca uso a futilidade grega que o eco repete,  
Nem o elegante Átis me dita  
O galiambo de débil delicadeza,  
Nem por isso, Clássico, sou um mau poeta.  
O que seria se, pelas estreitas vias do trampolim,  
Obrigasses Ladas a subir contra a vontade?  
É indecente tornar as bagatelas complicadas  
E é tolo o esforço com frivolidades.  
Que Palémon escreva poemas para os círculos literários:  
A mim, dá-me gozo deleitar raros ouvidos<sup>5</sup> (grifos nossos).

Marcial adota um complexo aparato discursivo que coloca em xeque o valor da poética experimental, fazendo, inclusive, alusão aos palíndromos, que tiveram sua invenção atribuída a Sótades. Em tal epigrama, os jogos linguísticos são descritos como meras frivolidades, orientadas por certa falta de sensibilidade poética que se articularia a uma futilidade associada a restrições que tornariam a obra desnecessariamente complicada.

No final do século XIX e início do século XX, já é perceptível um forte ocaso dessas formulações artísticas, consoante silenciosamente sinalizado pela ausência das composições experimentais no *Tratado de Versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos. Nesse sentido, as tipologias poéticas abordadas por Bilac e Passos (1905) são, respectivamente, epopeia, hinos, cânticos, salmos, ode, canção, madrigal, elegia, nênia, epitáfio, epicédio, idílio, écloga, pastoral, cantata, rondó, vilancete, balada, epitalâmio, canto natalício ou genetliaco, ditirambo, *triolet* e soneto. Em seguida, com o subtítulo *Outras formas líricas*, são apresentados o acróstico e a glosa, como composições inusuais.

Perceba, leitor, que não há qualquer menção a palíndromos, caligramas, tautogramas, anagramas, centões ou lipogramas. Das formas que investigamos em nossa pesquisa, apenas o acróstico é citado e, ainda assim, com ressalvas. Nesse sentido, Passos e Bilac afirmam que “há ainda algumas formas líricas, hoje pouco praticadas: taes são o acrostico e a glosa, que larga e abusivamente, cultivaram, no Brasil, os últimos poetas clássicos, e os poetas de transição entre clássicos e românticos” (1905, p. 181).

Indubitavelmente, Bilac foi um dos maiores conhecedores da estética parnasiana, que, inclusive, integrava como representante central e mais popular do Brasil, tendo sido eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros pelos leitores da Revista Fon-Fon, em concurso lançado no dia 1º de março de 1913. Ademais, juntamente com Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, o também conhecido como Poeta das Estrelas formava a denominada tríade ou trindade

---

<sup>5</sup> Mart. *epigr.*, II, 86. Trad. de José Luís Brandão (2001).

parnasiana. Desse modo, ainda que não se reconheça a ausência da poética investigada no Parnasianismo como algo definitivo, o testemunho retrocitado não deve ser objeto de desdém, sendo, ao revés, assaz eloquente, instante em que a lacuna também passa a ser valorada como dado perquisitivo.

Nessa linha de intelecção, parece que o purismo dessa escola, restrito ao que já era exaltado como valoroso e que estava, portanto, em maior grau de evidência, gerou um relativo desprezo ao empreendimento experimental. Sendo assim, ainda seria necessário, seguindo as preleções de Deleuze (1974), promover a reversão do platonismo.

Em tal panorama, verifica-se que a ótica literária hegemônica no ocidente – eurocentrada, branca e grafocêntrica – tendeu a um exacerbado culto a uma restrita fruição vinculada aos moldes de gênero. Assim, o próprio fazer artístico se viu conformado a uma série de arsenais retóricos limitadores da expressão, que enclausuraram o exercício poético em padrões artificialmente definidos, segundo assevera Edmilson Pereira (2013) no excerto evidenciado adiante:

Não por acaso, o desenho dos gêneros literários, estabelecido pelo discurso da crítica, coloca-se no horizonte de escritores e poetas, particularmente daqueles que se dispõem a conhecer não apenas o seu mister literário, mas também a história da literatura, suas fontes culturais e implicações sociais. É evidente que o cenário mencionado se refere a um embate conhecido, que posiciona o fazer literário e o fazer a crítica literária em lados opostos, indicando uma distinção artificial entre o ato de criação e o ato de análise da criação. Em função disso, instaura-se o desgaste que acentua a carência do diálogo entre as duas instâncias e, como seria de se esperar, em tais circunstâncias, a atitude de autoafirmação do fazer literário ou do fazer crítico cerceia a interpretação de ambos como experiências fundamentais para compreendermos as diferenças, as tensões e as contradições humanas. Quando esse embate se distancia do bom senso, não é difícil reconhecer que a apreciação crítica – desviando-se de suas qualidades de convocação ao diálogo – pode culminar, paradoxalmente, numa percepção restrita da experiência de criação literária (PEREIRA, 2013, p. 213).

Importa perceber que, na multiplicidade de reverberações limitantes, o tendencioso louvor a processos massificadores de canonização poética e de estruturação dos gêneros também imprimiu marcas desfavoráveis ao experimentalismo artístico. Desse modo, o estudo das tipologias experimentais agencia um conjunto de rasuras na forma como os gêneros são concebidos, ao explicitar a parcialidade ideológica de sua configuração.

A fim de compreender o desenvolvimento histórico da poética em comento, é relevante considerar a noção de *ars* horaciana. Ante isso, embora existam precedentes anteriores a Horácio e, até mesmo, relativos a autores gregos, a difusão das retrocitadas modalidades de escrita se deu, sobretudo, em épocas pertencentes à Antiguidade Tardia e à Idade Média, após, portanto, o estabelecimento de sua *Poética*.

Disso já decorrem inúmeras marcas distintivas, tendo em vista, por óbvio, que o experimentalismo em exame refletiu elementos de sua conjuntura de inserção, distanciando-se, embora influenciado, daquela do período clássico. Nesses termos, a cultura artística evidenciada

no Medievo expressa-se como possível eco da noção de *ars* plasmada na poética horaciana, mas com ela não se confunde. Apesar de Horácio enfatizar, efetivamente, a busca por observância à pressão formal aludida, era também ele patrono de uma escrita tida por mais equilibrada, racionalizada, objetiva e simples.

A arte medieval, guardadas as devidas ressalvas ante sua amplitude, já se apresenta, por vezes, com um teor considerado mais obscuro, prolixo, rebuscado, truncado, empolado, alambicado e intrincado. Essa marca está em consonância com o giro cultural empreendido, associado à difusão da religiosidade cristã, com ênfase para uma perspectiva teocêntrica.

Por fim, merece destaque a sinalização de Francesco Stella (2010), que sublinha o condicionamento artístico por interferências da mística religiosa católica, o que acabou por fomentar ainda mais a busca por um certo experimentalismo de natureza enigmática e, a nosso ver, multimodal. Entretanto, é também sabido que a expressividade artística medieval foi vítima de um processo de invisibilização, decorrente de um horizonte representacional de diretriz platônica. Essa matriz epistêmica esteve estribada na preconização de uma leitura prescritivo-normativa do fazer artístico, acerca de uma restrição aos modelos tidos por admiráveis e pautados nas noções de verdade, beleza e bem, concernentes ao cânone mais estabelecido em seu filtro de gêneros.

### **Levantamento de ocorrências**

Adentrando efetivamente no estudo da poética experimental, importa mais uma vez destacar seu caráter abrangente, que envolve manifestações artísticas variadas, a exemplo do palíndromo, do acróstico, do centão, do tautograma, do anagrama e do lipograma. Interessante é perceber a antiguidade dessas composições poéticas, as quais já encontram precedência no panorama greco-latino.

O palíndromo<sup>6</sup> diz respeito a uma sequência de unidades grafêmicas que, mesmo quando lida em distintas direções – comumente da direita para esquerda e ao modo árabe –, conserva uma identidade literal. Um caso emblemático em grego antigo é o da sentença *NIΨON ANOMHMATA, MH MONAN OΨIN* (lave seus pecados, não apenas seu rosto), que é atribuída ao teólogo Gregório de Nazianzo. Quanto à língua latina, pode-se citar o célebre caso do quadrilátero *SATOR*, de autoria incerta, ou expressões como *Roma tibi subito motibus ibit amor* (Por causa de meus movimentos, Roma, teu amor, já chegará), creditada a Quintiliano, e *Si bene te tua laus taxat, sua laute tenebis* (se tu és digno de teu elogio, seguirás o caminho que te indica), atribuída a Plínio, o Jovem.

Também aproximado do palíndromo é o jogo anagramático, em que palavras ou frases resultam de trocas na ordem das letras de outros vocábulos ou sentenças. O caso em latim mais conhecido é aquele atribuído a Pôncio Pilatos, que teria questionado Jesus Cristo a respeito do que seria a verdade com o enunciado *quid est ueritas?* (O que é a verdade?). A resposta, estaria, em realidade, na própria pergunta, com a resolução, em anagrama, *est uir qui adest* (É o homem

---

<sup>6</sup> Para um estudo mais detido da palíndromia greco-latina, recomenda-se a leitura do artigo *Elementos da Tradição Palindrômica Antiga*, de autoria de Cristóvão Santos Júnior e José Amarante (2019).

que está diante de você). Assim, esse construto frasal enigmático denuncia um forte apelo cristão, veiculando a figura de Jesus como paradigma da verdade.

O caligrama, por sua vez, denominado pelos gregos antigos por *technopaegnia*, concerne à poesia visual, muito explorada modernamente pelos concretistas, em que o poeta compõe a obra de modo a lhe conferir uma forma representativa. Os caligramistas gregos que mais se consagraram foram Teócrito, que compôs *A flauta*, Dosiadas, que elaborou o poema *Altar*, Júlio Vestino, autor de outro caligrama intitulado *Altar*, e Símiias de Rodas, que escreveu *O machado*, *As asas de Eros* e *O ovo*.

Símiias foi um autor egípcio e viveu provavelmente no século III a.C. sob domínio de Ptolomeu II, sendo considerado o mais antigo caligramista de tradição helênica. Abaixo, pode-se verificar seu escrito *O ovo*, com sua respectiva tradução, realizada por José Paulo Paes (1995):

**Figura 1** – Poema *O Ovo* de Símiias de Rodas

Κωτίλας  
 τῆ τὸδ' ἔτριον νέον  
 πρόφρων δὲ θυμῷ δεξοῖ· δὴ γὰρ ἀγνῶς  
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκειξε κάρυξ  
 ἔνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοβάμονος μέγαν πάροισ' ἀίξειν  
 θεῶς δ' ὑπερθεὺς ἄκα λῆχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκειν  
 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάστων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι  
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας Ἰχνος τιθήνας  
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτων αἰψ' αὐδὰν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ  
 «ἀιτ' ὄκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων, ὄγ' ἔφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἔγκος  
 ταῖσι δὴ δαίμων κλυτᾶς Ἴσα θοοῖς δονέων ποσὶ πολύπλοκα μετῖε μέτρα μολπᾶς  
 δίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὕρουσ' εὐνά, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλλίς ἐλεῖν τέκος  
 βλαχαὶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν  
 ταὶ δ' ἀμβρότῳ πύθῳ φίλας ματρὸς ῥώοντ' αἰψά μεθ' ἡμερόεντα μαζῶν  
 Ἰχνει θένωσ . . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν  
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν  
 φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἔλῶν πτεροῖσι ματρὸς  
 λίγειά μιν κάμ' Ἴφι ματρὸς ὠδῖς  
 Δωρίας ἀηδόνος  
 ματίρος.

**Fonte:** José Paulo Paes (2001)

**Figura 2** – Tradução do poema *O Ovo* por José Paulo Paes

O ovo  
Acolhe  
da fênea canora  
este novo urdume que, animosa  
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso  
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em numero  
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios  
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo  
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro de sua nutriz querida,  
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule  
mãe, e lhes saia célere no encaço pelos montes boscosos recobertos de neve.  
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos  
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada  
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tomzelelo  
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe  
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides  
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,  
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais  
e pura, ela compôs na dor estridula do parto.  
do rouxinol dórico  
benévolo,

**Fonte:** José Paulo Paes (2001)

Os romanos, a seu giro, denominaram os caligramas por *Carmina figurata*. Aquele que é tido por pai dessa modalidade na tradição latina é Optaciano Porfírio, autor do século IV e já inserido, portanto, na Antiguidade Tardia.

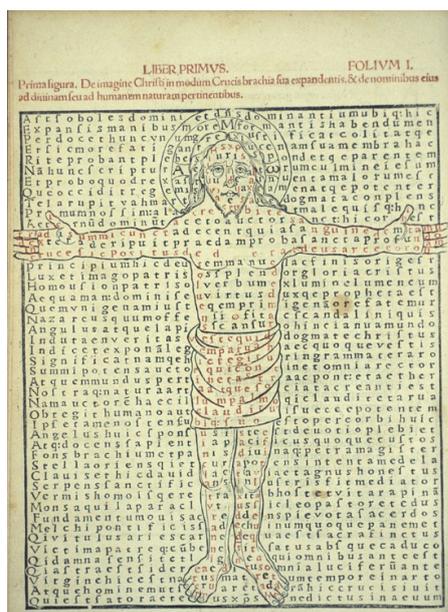
Quanto à Idade Média, destaca-se, inicialmente, a obra de Venâncio Fortunato (530 – 600 ou 609), bispo da cidade de Poitiers, que escreveu onze livros que possuem cerca de 250 poemas e 12 produções em prosa. Outros nomes relevantes são Rábano Mauro (780 – 856) e Eugênio Vulgário (887-928), aludidos, inclusive, por Francesco Stella (2012). Esse pesquisador destaca que a produção caligramática medieval está ligada a um processo cultural carolíngio de atribuição de um maior valor simbólico e icônico à escrita, consoante verificável no trecho a seguir:

A poesia visual ou *carmina figurata*, a exemplo de Optatianus Porphyrius (século IV), teve um extraordinário florescimento em textos de imagens, confirmando **o valor simbólico e icônico que a época carolíngia atribui à escrita**; entre estes salientam-se as poesias de Wigbold, de **Rábano Mauro** (c. 780-856), que desenvolve *De Laudibus Crucis* como uma sucessão de *versus intexti*, e, no final do século X, **Eugenius Vulgarius** (887-928). Por outro lado, há dois temas ausentes: o erótico e o mitológico (STELLA, 2010, p. 491, grifos nossos).

Nesse circuito, a obra de Rábano Mauro é, indubitavelmente, paradigmática no que tange às elaborações de cunho cristão. Teólogo medieval que circulava na corte carolíngia, ele produziu 28 caligramas em que as imagens se articulam com outros fragmentos textuais, em uma mescla que lhe confere uma natureza ainda mais particular e tida por inovadora. Um caso emblemático diz respeito à composição exposta abaixo<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Uma boa tradução dessa obra para língua portuguesa foi desenvolvida por Juliana Pondian (2011) em sua Dissertação de Mestrado intitulada *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*.

Figura 3 – Poema da obra *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rábano Mauro



Fonte: [http://www.bvh.univ-](http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206%5F16926&numfiche=55&mode=1&ecran=0&index=23)

[tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206%5F16926&numfiche=55&mode=1&ecran=0&index=23](http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206%5F16926&numfiche=55&mode=1&ecran=0&index=23)

Esse poema apresenta uma feição programática sintetizadora, na medida em que sinaliza o projeto caligramático de Rábano Mauro, no que concerne à sua temática fortemente cristã e ligada, sobremaneira, ao episódio da crucificação. Ademais, é perceptível uma valorização da ordem simétrica referente às letras que compõem a obra, além do uso de cores, que exaltam a imagem de Jesus, centralizada tanto na forma como no conteúdo de seus ditos.

O acróstico, por sua vez, refere-se a uma escrita poética em que determinadas letras de cada verso formam uma palavra ou frase quando lidas em uma singular direção, geralmente na de uma coluna (vertical). Na poética grega, destacaram-se autores como Arato de Solos, Nicandro e Dionísio Pariegeta.

Um curioso acróstico grego é o também acrônimo *ιχθύς* (peixe), adotado pelos primeiros cristãos em menção a Jesus Cristo. O acróstico-acrônimo, que pode ser observado abaixo, significa Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador:

Ιησούς  
 Χριστός  
 Θεού  
 Υἱός  
 Σωτήρ (grifos nossos).

Quanto aos latinos, sobressaíram Ênio, que teve seus acrósticos mencionados por Cícero, e Plauto, que teria utilizado esse procedimento na elaboração de alguns títulos de suas comédias. Muitos pesquisadores creditam tal feito, todavia, ao gramático Aurélio Opílio (séc. I a.C.), que teria realizado a aludida restrição como um acréscimo filológico.

Já situado no século III, Comodiano compôs oitenta acrósticos nas obras *Instructiones* e *Apologeticum*. A seguir, apenas a título ilustrativo da forma acróstica, poderá o leitor

contemplar o de título *Praefatio* (Prefácio), que, como o próprio nome sugere, tem um papel inaugural na obra *Instructiones*:

Prima praefatio nostra uiam erranti demonstrat  
Respectumque bonum, cum uenerit saeculi meta,  
Aeternum fieri, quod discredunt inscia corda.  
Ego similiter errauit tempore multo  
Fana prosequendo parentibus insciis ipsis;  
Abstulit me tandem inde legendo de lege,  
Testifico Dominum: doleo pro ciuica turba,  
Insicia quod pergit periens deos quaerere uanos;  
Ob ea perdoctus ignaros instruo uerum<sup>8</sup> (grifos nossos).

O tautograma, a seu giro, compreende uma composição poética em que todas as palavras se iniciam com a mesma letra, no que é gerado, via de regra, um efeito assonante ou aliterante. Na tradição helênica, sobressai o verso 371 de *Édipo Rei* de Sófocles, em que o protagonista, dialogando com Tirésias, faz uso reiterado da consoante ‘τ’ (tau), afirmando que *τυφλὸς τὰ τ’ ὄτα τὸν τε νοῦν τὰ τ’ ὄμματ’ εἶ<sup>9</sup>* (és cego nos ouvidos, na mente e nos olhos<sup>10</sup>).

Já dentre os latinos, são célebres os enunciados *O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*<sup>11</sup> (*Ó Tito Tácio, tirano, você próprio tanto tolerou*), realizado por Quinto Ênio (239 a.C. – 169 a.C.) e *Veni, Vidi, Vici* (*Vim, Vi, Venci*), atribuído a Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.). No século XVI, o dominicano Johannes Leo Placentius compôs a obra *Pugna Porcorum*, constituída por 250 versos com palavras em ‘p’.

O centão, a seu turno, diz respeito a uma técnica de elaboração poética realizada por via de uma colagem, em que o centonista compunha um novo poema a partir da articulação de versos de outras obras, momento em que alcançava um conteúdo diverso. Essa tipologia textual foi muito explorada na Antiguidade Tardia, havendo, até mesmo, composições de autoria feminina, a exemplo do legado de Faltônia Betícia Proba, tida como maior centonista de seu tempo.

Ela acabou ficando conhecida por empregar a aludida técnica como meio de preservar a poética pagã em face do novo paradigma religioso. Assim, ela utilizava versos clássicos censurados pela Igreja Católica para criar poemas de cunho cristão. Atentando para a importância de seus escritos, Stella (2010) faz menção ao *De Laudibus Christi* de Proba no seguinte excerto:

No Ocidente, esta tradição forma-se gradualmente por via dos chamados centões virgilianos com assunto cristão: composições que reciclam e cosem uns aos outros hemistíquios de Virgílio para narrar episódios da Bíblia ou desenvolver temas religiosos. Um exemplo importante, lido até ao Renascimento, é o centão *De Laudibus Christi, de Proba* (?-432), composto por volta de 360. (STELLA, 2010, p. 534, grifos nossos).

<sup>8</sup> Comm. *Instr, praef.*

<sup>9</sup> Soph. *OT*, 371.

<sup>10</sup> Tradução de Flávio de Oliveira (2015, p. 71).

<sup>11</sup> Enn. *ann*, 104.

Nesse sentido, importa observar que o centão diz respeito a uma modalidade poética de acentuada relevância filológica, tendo em vista que existem versos atualmente acessados apenas por fragmentos nele aludidos. Isso se deve ao conturbado processo de transmissão textual ao qual foram submetidas algumas textualidades, não portadoras, inúmeras vezes, de um manuscrito supérstite integral.

Conquanto sejam inegáveis as contribuições de Proba, inserida em uma tradição centônica cristã, o autor mais conhecido dessa poética é o escritor pagão Ausônio (310 – 395), também situado na Antiguidade Tardia. Seu centão mais célebre é o *Cento Nuptialis*, composto a partir de versos de Virgílio. Interessante é notar a técnica centonista também foi cultivada na tradução proposta por Márcio Gouvêa Júnior (2011), que se utilizou das traduções realizadas por Odorico Mendes. A seguir, o leitor poderá apreciar, respectivamente, o início do texto de partida latino e daquele de chegada lusófono, referentes ao *Banquete Nupcial*:

CENA NVPTIALIS<sup>12</sup>  
Exspectata dies aderat<sup>13</sup> | dignisque  
hymenaeis<sup>14</sup>  
matres atque viri<sup>15</sup>, | iuvenes ante  
ora parentum<sup>16</sup>  
conveniunt stratoque super discumbitur  
ostro.  
Dant famuli manibus lymphas<sup>17</sup> |  
onerantque canistris  
dona laboratae Cereris<sup>18</sup> || pinguisque  
ferinae<sup>19</sup>  
viscera tosta ferunt<sup>20</sup>. | Series longissima  
rerum<sup>21</sup>:  
alituum pecudumque genus<sup>22</sup> || capraeque  
sequaces<sup>23</sup>  
non absunt illic<sup>24</sup> || neque oves haedique  
petulci<sup>25</sup>  
et genus aquoreum<sup>26</sup>, | dammae cervique  
fugaces<sup>27</sup>.  
Ante oculos interque manus sunt<sup>28</sup> ||

---

<sup>12</sup> Auson. *cent. nupt.*, I.

<sup>13</sup> Verg. *Aen.*, V, 104.

<sup>14</sup> Verg. *Aen.*, XI, 355.

<sup>15</sup> Verg. *Aen.*, VI, 306.

<sup>16</sup> Verg. *geor.*, IV, 477.

<sup>17</sup> Verg. *Aen.*, I, 700–701.

<sup>18</sup> Verg. *Aen.*, VIII, 180–181.

<sup>19</sup> Verg. *Aen.*, I, 215.

<sup>20</sup> Verg. *Aen.*, VIII, 180.

<sup>21</sup> Verg. *Aen.*, I, 641.

<sup>22</sup> Verg. *Aen.*, VIII, 27.

<sup>23</sup> Verg. *geor.*, II, 374.

<sup>24</sup> Verg. *geor.*, II, 471.

<sup>25</sup> Verg. *geor.*, IV, 10.

<sup>26</sup> Verg. *geor.*, III, 243.

<sup>27</sup> Verg. *geor.*, III, 539.

<sup>28</sup> Verg. *Aen.*, XI, 311.

mitia poma<sup>29</sup>].  
Postquam exempta fames et amor  
compressus edendi<sup>30</sup>],  
crateras magnos statuunt<sup>31</sup>|| Bacchumque  
ministrant<sup>32</sup>].  
Sacra canunt<sup>33</sup>], | plaudunt choreas et  
carmina dicunt<sup>34</sup>].

#### O BANQUETE NUPCIAL

Chegara o ansiado dia e, no digno  
himeneu,  
as mães, os homens e, ante o olhar  
dos pais, os jovens  
aglomeram-se e sobre a púrpura recostam-  
se.  
Servos às mãos dão água; amontoam-  
se nos cestos  
os dons de Ceres, e das gordas caças  
trazem  
tostadas vísceras. É longo o rol das  
coisas:  
espécies de aves, cabras mansas e  
rebanhos  
ali não faltam, nem ovelhas, nem  
cabritos,  
nem bichos d'água ou cervos rápidos  
ou gamos.  
Ante os olhos, nas mãos, já frutos  
delicados.  
Depois de fínda a fome e refreado o  
apetite,  
Grandes crateras são dispostas –  
servem Baco.  
Cantam os hinos, dançam coros, dizem versos.

Por derradeiro, o lipograma consiste em uma elaboração compositiva em que seu autor omite voluntariamente um ou mais grafemas, evitando o emprego de determinadas unidades lexicais. Laso de Hermione (VI a.C.) é tido como mais antigo lipogramista, sendo-lhe creditadas as obras *Hino à Demeter* e *Os Centauros*, elaboradas com constrição linguística em sigma. Ocorre que, infelizmente, só restaram breves fragmentos relativos ao primeiro escrito, como o trecho colacionado abaixo e seguido de uma proposta tradutória:

Δάματρα μέλπω Κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον  
μελιβόαν ὕμνον ἀναγνέων  
Αἰολίδ' ἄμ βαρύβρομον ἀρμονίαν<sup>35</sup>

<sup>29</sup> Verg. *ecl.*, I, 80.

<sup>30</sup> Verg. *Aen.*, VIII, 184.

<sup>31</sup> Verg. *Aen.*, I, 724.

<sup>32</sup> Verg. *Aen.*, VIII, 181.

<sup>33</sup> Verg. *Aen.*, II, 239.

<sup>34</sup> Verg. *Aen.*, VI, 644.

<sup>35</sup> *Athen.* 14. 624e-f.

Canto de Deméter à Donzela, esposa do impuro Clímeno,  
o hino eólico de uma doce melodia na rugiente harmonia.

Consoante aponta Manca (2003), outros lipogramistas se notabilizaram no panorama helênico, a exemplo de Nestor de Laranda, autor de uma *Odisseia*, e Trifodoro, compositor de uma *Iliada*. Dentre os latinos, destaca-se o já mencionado Fulgêncio, que escreveu a *De aetatibus mundi et hominis* (*Das idades do mundo e da humanidade*).

A *De aetatibus* consiste em um lipograma consecutivo e está dividida em um prólogo e em 14 livros, em que se alternou sucessivamente a constrição linguística concernente às 14 letras iniciais do alfabeto líbico-latino do Mitógrafo. Então, no primeiro livro, não são empregadas unidades lexicais que contenham a letra ‘a’, no segundo, por sua vez, já se evita a letra ‘b’, no terceiro a ‘c’ e, assim, ordenadamente.

O lipograma fulgenciano, conforme sugerido por seu próprio título, visa a descrever as fases do mundo e do ser humano, portando como fio condutor um conjunto de passagens bíblicas. Assim, partindo de uma diretriz moral cristã, Fulgêncio explora narrativas diferentes, evitando, distintamente, o emprego de uma determinada letra. Desse modo, no livro inicial, por exemplo, ele aborda a narrativa do Pecado Original, concernente a figuras como Adão e Eva, sem utilizar unidades lexicais com registro em ‘a’. No segundo livro, a seu giro, retrata a Arca de Noé, sem a letra ‘b’. A título ilustrativo, examine-se o início do livro III, referente à Torre de Babel, em que não são usados vocábulos em ‘c’, seguido de sua tradução também lipogramática:

Ordo adsumpti exigit operis, quo tertia mundi aetas hominisque similiter de trilustrio monstretur status seruato etiam tertiae litterae detrimento, ne non suo subripiens libro adsumti operis ordinem uexet. Qui quidem liber ex Babyloniae fundatione sumebit initium Ninique regis uel Sameramidis reginae temporibus; turrem etiam famoso ambitu fundamine destinatum totiusque populi aequae unitate atque linguae adunatione dispositam<sup>36</sup>.

A ordem da obra empreendida exige que seja narrada a idade do mundo de número três, e, semelhantemente, o estado do homem a partir do lustro posterior ao segundo, através também da mantida supressão da letra subsequente, de modo que a retirada a seu livro não arruíne a ordem da obra empreendida. Este livro, indubitavelmente, vai assumir sua origem a partir da gênese da Babilônia, quanto aos tempos do rei Nino e da rainha Semíramis, e da torre destinada, desde sua base, ao famoso giro de palavras e disposta uniformemente na unidade de todo o povo e na fusão da língua.

Por fim, cumpre salientar que a poética experimental revela, de fato, enorme potência, obrigando seus autores, por via de esquemas linguísticos restritivos, a se aventurar por novas vias de experimentação poética. Também merece ser sublinhado que o levantamento de ocorrências aqui exposto é de cunho investigativo vestigial, não buscando exaurir os casos

---

<sup>36</sup> FVLG, *aet. mund.*, III, 138. Tradução de Cristóvão Santos Júnior (2020a). Sublinhe-se que as traduções de Santos Júnior são as primeiras já realizadas lipogramaticamente, tendo em vista que a constrição linguística não foi cultivada na tradução para o inglês, empreendida por Leslie Whitbread (1971), e na tradução para o italiano, efetuada por Massimo Manca (2003).

existentes, mas apenas ofertar uma breve visão panorâmica para um leitor não especialista.

### **Considerações Finais**

A contemporaneidade constantemente nos interroga acerca de nossas raízes constitutivas, de modo que se faz necessário, em um movimento crítico-tensionador, escavar a areia movediça de nosso passado, incluindo o compositivo, a fim de dar voz às manifestações artísticas silenciadas e invisibilizadas. Nessa conjuntura, assume relevo o experimentalismo poético greco-latino, pouco apreciado e ainda menos debatido ou academicamente pesquisado.

Assim, tentando contornar o vácuo perquisitivo atinente a esse potente conjunto de manifestações artísticas, este trabalho se debruçou na realização de um levantamento de ocorrências notáveis, focalizando a Antiguidade greco-latina e a Idade Média. Desse modo, buscou-se explorar produções que representam algum modo de valorização da forma, da técnica e, assim, da noção de *ars*, tais como o acróstico, o centão, o palíndromo, o anagrama, o tautograma e o lipograma.

Buscou-se, portanto, efetivamente fomentar discussões no campo da Literatura, questionando, inclusive, o aparato discursivo e representacional que moldou a apreciação de determinadas composições pelo crivo logocêntrico e platônico dos gêneros literários. Dessa maneira, foram ofertados alguns vestígios potencialmente úteis a outros investigadores ou, simplesmente, a leitores curiosos.

### **Referências**

AMARANTE, José. *O livro das Mitologias de Fulgêncio: os mitos clássicos e a filosofia moral cristã*. Salvador: Edufba, 2019.

BETTINI, Maurizio. As Reescritas do Mito. In: CAVALLO, Guglielmo *et al* (Org.). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. de Daniel Carrara e Fernanda Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 19-38.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974.

DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 1.v.

FULGENTII, Fabii. *Opera*. Edição de Rudolf Helm. Lipsiae: Teubner, 1898.

FREITAS, Henrique; RISO, Ricardo (Org.). *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. “Ostomachion”: Ausônio e a métrica dos centões latinos. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 10, p. 179-200, jan. 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p179>. Acesso em: 20/01/2020.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

MANCA, Massimo. *Le età del mondo e dell'uomo*. Allessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

MARCIAL. Epigramas. Trad. de José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2001.

OULIPO. *La littérature potentielle: Créations, Re-créations, Récréations*. Paris: Gallimard, 1973.

PAES, José. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

PEREIRA, Edmilson. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PONDIAN, Juliana. *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31102011-132738/publico/2011\\_JulianaDiFioriPondian.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31102011-132738/publico/2011_JulianaDiFioriPondian.pdf). Acesso em: 20/02/2020.

PRADO, João. Expressividade na poesia latina: dois exemplos do Corpus Tibullianum. In: AMARANTE, José; LAGES, Luciene (Org.). *Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador: UFBA, 2012. p. 113-127.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Rastros da tradição literária experimental. *Estudos linguísticos e literários*, n. 62, p. 130-147, 2019a. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/30441>. Acesso em: 11/02/2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios. *Tabuleiro de Letras*, v. 13, p. 208-226, 2019b. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/6976>. Acesso em: 13/02/2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Refletindo a fenomenologia de uma tradução lipogramática da *De aetatibus mundi et hominis*. *Percursos linguísticos*, v. 9, p. 101-119, 2019c. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/26875>. Acesso em: 10/02/2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Traduzindo o quarto livro do lipograma fulgenciano. *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura*, n. 12, p. 90-94, 2019d. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/12956>. Acesso em 20 fev. 2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Fulgêncio sem a letra 'c': tradução do livro III do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. *Belas Infieis*, v. 9, n. 1, p. 243-249, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/26021>. Acesso em: 01/03/2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. A vida de Jesus Cristo sem a letra 'm': tradução do livro XII do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, n. 20, p. 1-8, 2020b. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/13496>. Acesso em 05/05/2020.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão.; AMARANTE, José. Elementos da tradição palindrômica antiga. *Afluente*, v. 4, p. 195-213, 2019. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/12287>. Acesso em 20/02/2020.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2015.

STELLA, Francesco. A poesia latina. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Introdução à Idade Média. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote: Milão, 2010, p. 489-493.

STELLA, Francesco. A Bíblia o cânone, os apócrifos, as traduções, a circulação, a literatura exegetica e os poemas bíblicos. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Introdução à Idade Média. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote: Milão, 2010, p. 528-536.

WHITBREAD, Leslie G. *Fulgentius, The Mithographer*. Ohio: State University Press, 1971.

### **Crédito das imagens**

**Figura 1.** Poema *O Ovo* de Símias de Rodes

PAES, José. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 42.

**Figura 2.** Tradução do poema *O Ovo* por José Paulo Paes

PAES, José. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 43.

**Figura 3.** Poema da obra *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rábano Mauro

MAVRVS, Rabanus. *De Laudibus Sanctae Crucis*. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Tours. Disponível em: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206%5F16926&numfiche=55&mode=1&cran=0&index=23>. Acesso em: 24/05/2020.

### **NOTAS DE AUTORIA**

**Cristóvão Santos Júnior** (cristovao\_jsjb@hotmail.com) é jurista, classicista, poeta e tradutor. É doutorando e mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrando em Estudo de Linguagens, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), bacharel em Direito (UFBA) e graduando em Letras Clássicas (Latim e Grego Antigo – UFBA).

### **Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista**

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Vestígios do experimentalismo poético greco-latino. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 172-191, 2020.

### **Contribuição de autoria**

Não se aplica.

### **Financiamento**

Não se aplica.

### **Consentimento de uso de imagem**

Não se aplica.

**Aprovação de comitê de ética em pesquisa**

Não se aplica.

**Licença de uso**

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

**Histórico**

Recebido em: 12/03/2020

Aprovado em: 30/04/2020