



# RASTROS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA EXPERIMENTAL

---

## TRACES OF THE EXPERIMENTAL LITERARY TRADITION

---

Cristóvão José dos Santos Júnior<sup>1</sup>  
*Universidade Federal da Bahia*

**Resumo:** O presente artigo investiga alguns rastros da tradição literária experimental, de modo a evidenciar sua potência e vivacidade histórica. Assim, estuda-se, inicialmente, a *ars* latina, partindo das contribuições críticas de Horácio, para, em seguida, apreciar o conjunto de tipologias que encerram a ideia de experimentalismo poético aqui sugerida, em confronto com variadas diretrizes literárias. Dessa forma, com base no contraste entre estéticas dominantes e a experimental, é colocada em relevo a permanência resistente de manifestações que foram alvo de relativa marginalização, através de um levantamento de ocorrências encontradas.

Palavras-Chave: Literatura Marginalizada; Escrita Constrangida; Jogo Linguístico.

**Abstract:** *The present article investigates some traces of the literary experimental tradition, in order to show its power and historical vivacity. Thus, we first study the Latin ars, starting from the critical contributions of Horacio, and then to appreciate the set of typologies that enclose the idea of poetic experimentalism suggested here, in comparison with several literary guidelines. Then, through a survey of found occurrences, based on the contrast between dominant and experimental aesthetics, the resistant permanence of manifestations that have been subject to relative marginalization is highlighted.*

Keywords: *Marginalized Literature; Constrained Writing; Linguistic Play.*

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: [cristovao\\_jsjb@hotmail.com](mailto:cristovao_jsjb@hotmail.com).

---

## SITUANDO O PROBLEMA

Analisando o eixo de sedimentação do construto literário ocidental, é perceptível a existência de produções esteticamente marginalizadas. Assim, destaca-se a incidência de mecanismos de ordem representacional, responsáveis por articular um teor imagético negativo quanto a determinadas modalidades de escrita, consideradas, por vezes, como “experimentais”. Por outro lado, todavia, explicita-se a permanência de uma tradição que encontrou vias para resistir ante um complexo embate dialético.

A tradição em exame diz respeito a um conjunto de tipologias literárias classificadas como constringidas ou de restrição, abrangendo o palíndromo, o acróstico, o caligrama, o tautograma, o anagrama e o lipograma, dentre outros. Essas modalidades de escrita foram, durante muito tempo, relegadas a um *status* menor, sendo consideradas meros “jogos linguísticos”, esvaziadas de seu cunho literário. Assim, a análise dessa tradição contribui não apenas com o revigoreamento e com a difusão de tais escritos, mas também com o tensionamento crítico de representações simplórias e muitas vezes pautadas em uma ótica essencialista, ideológica, logocêntrica e platônica.

O palíndromo se trata de uma sequência de unidades que pode ser lida em direções distintas, como da direita para a esquerda ou em sentido inverso. O acróstico 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). O caligrama, ademais, concerne à poesia visual, em que o poeta compõe a obra de modo a lhe conferir uma forma representativa, como demonstrado por poemas em formato de altar, ovo e machado. Foram intitulados pelos gregos antigos por *technopaegnia* e pelos latinos por *Carmina figurata*. O tautograma, a seu giro, compreende uma composição poética em que todas as palavras se iniciam com a mesma letra. O anagrama, por sua parte, corresponde a palavras ou frases resultantes de trocas na ordem das letras de outros vocábulos ou sentenças. Por fim, o lipograma caracteriza-se pela escrita desprovida do uso de determinadas letras do alfabeto.

A apreciação dessas conformações expressivas deve ser acompanhada por um exame de natureza histórico-literária, a fim de elucidar a conjuntura de inserção das respectivas obras, de forma a desmistificar o mecanismo de recepção da tradição literária em estudo, entendida aqui como uma espécie de desdobramento ou de extrapolação da ideia de *ars* latina.

Ocorre, todavia, que o exame minucioso dessa influência é tarefa impraticável no presente trabalho, tendo em vista que atravessou a própria História da Literatura Ocidental, de modo a ensejar incontáveis estudos acerca do processo de recepção.

---

Então, considerando as nítidas limitações impostas pela própria natureza de um artigo científico, serão trazidos à balha apenas alguns elementos do trajeto artístico-literário que separa a produção humanista medieval daquela do movimento Concretista, auge de difusão da estética experimental. Dessa forma, serão aventadas questões significativas para a compreensão do fazer artístico em diferentes sincronias.

Ademais, importa considerar que a divisão da Literatura em movimentos é algo deveras questionável, tendo em vista seu caráter, por vezes, estruturalista, inserido em uma ótica reducionista e histórico-causalista, tendente a invisibilizar textualidades menos compatíveis com as diretrizes dessas Escolas. Assim, essa periodização se justifica, em geral, muito mais por um caráter didático-pedagógico do que propriamente por apresentar um cunho científico. A escolha por esse modo de explanação é, em realidade, estratégica, pois – ao mesmo tempo em que facilita o diálogo contextual com a multiplicidade de escritos elencados – permite evidenciar a permanência resistente de uma estética marginalizada, ao contrastá-la com aquelas historicamente dominantes.

Além disso, verificou-se mais instrutivo, a título de exposição, debater inicialmente a noção de *ars*, com o subsequente confronto da produção em estudo com as diversas diretivas estéticas. Nesses termos, o que se busca aqui não é exaurir o debate, de modo a finalizar toda a discussão neste exame, mas, ao contrário, apenas iniciá-lo, propiciando maiores reflexões, em terreno lusófono, quanto a esse pouco explorado campo de estudo, a partir do fornecimento de sinais, pistas e vestígios para as futuras pesquisas.

## 1 ARS LATINA

Os antigos apresentavam uma noção distinta da arte, valorizando-a enquanto habilidade. Assim, o termo grego *poiesis* era utilizado tanto para se referir à construção de objetos quanto à de obras de arte. É certo, todavia, que os gregos também exaltavam as musas como entidades inspiradoras, capazes de impulsionar o fazer artístico em um sentido subjetivo. Com os romanos, entretanto, exacerbou-se a identificação da arte enquanto trabalho, como demonstrado no uso do termo *ars*, que designava arte, profissão, ofício, disciplina, teoria, perícia e capacidade, dentre outros, momento em que as musas figuravam tão somente como um elemento poético de ordem estrutural.

Para uma melhor compreensão da visão latina clássica sobre o fazer artístico, é oportuno rememorar as contribuições de Horácio em sua obra *Epistula ad Pisones* (Epístola aos Pisões), que ficou mais conhecida por *Ars Poetica* (Arte Poética). Esse poeta, filósofo e crítico foi um dos responsáveis por estruturar os alicerces do classicismo literário sob um prisma prescritivo-normativo, conforme sugerido por sua afirmação de que “eu próprio ensinarei as regras do mister, as

---

fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde o erro”<sup>2</sup>.

Horácio defendia uma racionalização poética que refletisse a busca por harmonia, unidade, coerência e adequação da obra ao estilo empregado. A título de exemplo, cada gênero (épico, dramático e lírico) exigiria uma elaboração métrica distinta. Até mesmo a inovação, como demonstrado pelo uso de neologismos, obedeceria a certos regramentos, referentes, por exemplo, à necessidade de se evitar excessos. Nesse caso, também assumia relevo a tradição, muito cara aos antigos, como indicado na epístola horaciana quando se afirma que se deve “ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo”<sup>3</sup>.

Ressalta-se, portanto, a pressão formal que incidia na atividade do escritor, o qual deveria cuidar de sua obra com esmero, buscando continuamente aperfeiçoá-la. Assim, o poeta de Venúcia chegou a afirmar que “não seria mais poderoso o Lácio pela bravura e gloriosos feitos da guerra do que pela língua, se não entediasse cada um dos poetas o demorado trabalho da lima”<sup>4</sup>.

O poeta antigo deveria, desse modo, efetivamente laborar, atendendo ao pedagógico grilhão da norma. Justamente por essa profunda afetação do conteúdo por um complexo regramento estilístico, verifica-se imprescindível observar os elementos formais da obra antiga na busca por sua compreensão.

Intensificando esse movimento marcado por um veemente formalismo artístico, os poetas passaram – em um ascendente processo de exacerbação da ideia de *ars* – a se aventurar por outras modalidades de escrita, consideradas mais desafiadoras. É, portanto, a partir da pressão formal já consubstanciada no fazer poético antigo que se sedimentaram, com notável difusão, as tipologias “experimentais”.

## 2 EM DEFESA DO GÊNERO EXPERIMENTAL

É discutível a nomenclatura adotada para designar esse agrupamento de expressões literárias. O termo “experimental” oferece a vantagem de evidenciar a experimentação poética, associada à busca por algo mais desafiador, razão pela qual é empregado nesta pesquisa. Por outro lado, contudo, também fornece a desvantagem de aparentemente diminuir o caráter literário desses escritos, podendo transparecer a existência de uma natureza técnica ou meramente procedimental (algo mais lógico-matemático do que propriamente artístico).

Outros termos poderiam ser utilizados, como “Literatura constrangida”, “Literatura restritiva” ou “Literatura de jogos linguísticos”. Todas essas formas, entretanto, geram prejuízos. Nesse sentido, as duas primeiras expressões são

---

<sup>2</sup> Hor. *Ars. P.* 304-308. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2016. As demais citações da *Arte Poética* de Horácio também seguem essa edição.

<sup>3</sup> Hor. *Ars. P.* 119.

<sup>4</sup> Hor. *Ars. P.* 289-291.

---

problemáticas, pois apenas focalizam uma marca formal, sem sublinhar o interesse experimentador que subjaz à produção dos textos. Além disso, palavras como “constrangida” ou “restritiva” são pouco elucidativas, pois também existem modelos limitativos e estruturalmente rigorosos que escapam desse agrupamento, a exemplo de composições com perfeição métrica, rítmica e rímica, como o soneto.

Em realidade, é importante enxergar o relativismo tendencioso que atua no processo de evidenciação ou de apagamento de determinadas estéticas literárias. Por que algumas restrições como a métrica, a rima e a cadência são valorizadas e tidas por preciosas, enquanto outras são consideradas bizarrice, loucura de poeta ou “jogo linguístico”? Por que quando um escritor faz um soneto está agindo com seriedade, competência e habilidade, mas quando escreve um acróstico, um anagrama ou um lipograma está brincando ou “jogando com as palavras”?

Há quem responda a esses questionamentos afirmando que as constrações oferecidas pelo culto métrico, rítmico e rimático são recompensadas por um efeito estético, referente a um ganho da obra em sonoridade. Outros modelos restritivos, por sua vez, não seriam restituídos por um efeito plástico notável, de modo que, muitas vezes, esses elementos passam despercebidos quando não anunciados. Nesse sentido, ao se deparar com um palíndromo, um anagrama, um acróstico ou um lipograma, pode o leitor nem se dar conta da existência das restrições correlatas. Assim, nessas outras modalidades de escrita, operaria uma limitação pela simples limitação.

Embora aparentemente interessante, esse itinerário argumentativo se demonstra, no mínimo, reducionista. De início, cumpre ressaltar que, conquanto o caráter lipogramático de uma obra possa facilmente passar despercebido pelo leitor, o mesmo não pode ser dito de um caligrama ou um poema visual, o que desde já coloca em xeque a natureza parcial dessas alegações. Em similar sentido, a repetição das letras iniciais em um tautograma gera, muitas vezes, um efeito visual e melódico, estruturando uma sonoridade assonante ou aliterante.

Igualmente, também se deve considerar que a percepção do leitor está diretamente ligada à sua cultura de leitura. Assim, em uma sociedade que dissemina o soneto, o público está muito mais condicionado a apreender os elementos que encerram sua forma do que em notar a ausência de letras do alfabeto de um lipograma. Isso fica ainda mais evidente na atualidade, na medida em que, hoje, é minoritário o número de poetas que se dedica ao culto métrico, instante em que a apreciação desse elemento tem se demonstrado mais difícil para os leitores hodiernos.

Quanto à suposta ausência de “compensação estética”, verifica-se, novamente, uma crítica perfunctória e arbitraria. O fato de o efeito gerado não ser o esperado não significa que ele inexista. Nesses termos, as constrações concernentes à literatura experimental forçam o escritor a encontrar novos

---

caminhos expressivos, enriquecendo o âmbito artístico com uma gama de possibilidades de escrita. Assim, dar voz a essas tipologias literárias, permitindo que ecoem nos diversos segmentos sociais, contribui com a democratização da própria Arte e, desse modo, com o público, que terá ampliado seu acervo de leitura, colmatado por outras alternativas de experimentação.

Desse modo, o que se verifica é um forte condicionamento cultural, propenso a se retroalimentar. O que é valorizado tende a continuar sendo prestigiado, de forma que é difícil fissurar a barreira estética do cânone estabelecido, podendo soar absurdas, para alguns estudiosos de temperamento mais conservador, comparações entre um soneto e um lipograma. Esdrúxulas, de fato, são as críticas que – revestindo-se de uma máscara científica – agasalham essencialismos logocêntricos, referentes a um reducionismo binário-axiológico de viés metafísico e imanentista, inclinado a reduzir produções artísticas nos conceitos de ‘bom’ ou ‘ruim’, ‘maravilhoso’ ou ‘terrível’, ‘certo’ ou ‘errado’, ‘melhor’ ou ‘pior’, por meio de um fatalismo acrítico que rejeita continuamente o mergulho na complexidade exigida pela análise literária. Em síntese, são observáveis meros juízos de valor travestidos de cientificidade.

Essa literatura, assim sendo, revela grande potência, tanto por servir de testemunho histórico da visão humana, como por se permitir experimentar mais intensamente outras formulações estéticas. Ocorre, todavia, que não só grande parte desses modos de expressão foi apagada, como também o foram vários de seus autores, relegados a um *status* literário inferior.

Em “Kafka: por uma literatura menor” (2014), Deleuze e Guatarri dão inúmeras pistas para o entendimento desse fenômeno de marginalização, bem como trazem à balha mecanismos para sua superação. Assim, ao se resgatar vários escritos integrantes de uma tradição literária, põe-se em dúvida até mesmo a noção do que era ou não valorizado, permitindo-se uma inflexão no cânone estabelecido, agitando e desierarquizando certos elementos. Mais uma vez, o estudo da tradição se demonstra muito proveitoso, permitindo não apenas a consagração de saberes já instituídos, como inclusive a subversão de valores e de ideologias.

O processo de obliteração dessa estética, tida, em instantes, por bizarrice ou mero experimentalismo tecnicista, encontra amparo, como já sinalizado, em uma perspectiva representacional de viés platônico. Dessa forma, opera uma forte resistência quanto a processos que tensionem o exercício da escrita, visando a modelos que escapem de uma estruturação mais consolidada. Esses “jogos linguísticos” padecem, portanto, de rejeição, ante o estabelecimento do cânone tradicional como modelo de beleza e de qualidade. Sendo assim, usos aparentemente desviantes seriam meros simulacros da boa escritura, devendo ser tolhidos. É preciso, portanto, conforme afirma Deleuze (2015), reverter o platonismo, superando uma ordem mimética simplista e tendenciosa.



---

### 3 OCORRÊNCIAS NOTÁVEIS

Ainda na Baixa Idade Média, com o Humanismo Literário, encontra-se o caso paradigmático do livro *Amorosa Visione* de Giovanni Boccaccio, escrito entre 1342 e 1343. Essa obra se trata de um tipo especial de acróstico, possuindo 50 cantos compostos em tercetos, em que cada uma de suas estrofes se inicia com uma das letras que, sequencialmente, formam os três poemas que preludiam o livro.

Nesses termos, o primeiro verso da composição – que serve de paradigma para a abertura do canto inicial – é “*Mirabil cosa forse la presente*” (Coisa admirável talvez a presente). Note-se que, como as quatro primeiras letras são ‘M’, ‘I’, ‘R’ e ‘A’, os quatro tercetos iniciais do primeiro canto começam exatamente com esses elementos, abaixo grifados:

*Move nuovo disio la nostra mente,  
donna gentile, a volervi narrare  
quel che Cupido graziosamente*

*in vision li piacque di mostrare  
all’alma mia, per voi, bella, ferita  
con quel piacer che ne’ vostri occhi appare.*

*Recando adunque la mente, smarrita  
per la vostra virtù, pensieri al core,  
che già temea della sua poca vita,*

*accese lui di sì fervente ardore,  
che uscita di sé la fantasia  
subito entrò in non usato errore.*

Move novo desejo a nossa mente,  
mulher gentil, querendo narrar  
o que o Cupido graciosamente

na visão lhe agradou mostrar  
à minha alma, por você, bela, ferida  
com aquele prazer que em seus olhos aparece.

Conduzindo então a mente, perdida  
por sua virtude, pensamentos ao coração,  
que já temia a sua breve vida,

---

ele se inflamou com fervoroso ardor,  
que saída de si a fantasia  
imediatamente incorreu em erro não habitual<sup>5</sup>.

O século XVI, com o Classicismo, também conheceu ocorrências interessantes. O escritor, padre e médico francês François Rabelais (1494-1553) publicou sua obra com o pseudônimo, em anagrama, Alcofribas Nasier. Igualmente, revisitando a obra de Luís Vaz de Camões (1524 – 1579 ou 1580), constata-se a ocorrência de dois acrósticos no soneto explicitado a seguir:

Vencido está de Amor meu pensamento  
o mais que pode ser vencida a vida,  
sujeita a vos servir instituída,  
oferecendo tudo a vosso intento.

Contente deste bem, louva o momento  
ou hora em que se viu tão bem perdida;  
mil vezes desejando a tal ferida  
outra vez renovar seu perdimento.

Com essa pretensão está segura  
a causa que me guia nesta empresa,  
tão estranha, tão doce, honrosa e alta.

Jurando não seguir outra ventura,  
votando só por vós rara firmeza,  
ou ser no vosso amor achado em falta.

O leitor deve perceber que o poema possui um acróstico externo (*voso como cativo*) e outro interno (*mvi alta senhora*). Note-se, ainda, que ‘voso’ equivale a ‘vosso’, ‘mui’ é apócope de ‘muito’, o ‘j’ de ‘catjvo’ deve ser lido como ‘i’ e o ‘v’ de ‘mvi’ como ‘u’. Assim, o poema camoniano se enriquece com os termos “vosso como cativo” e “mui alta senhora”, úteis para a expressão da vassalagem amorosa.

Em outro soneto, Camões utiliza o anagrama, empregando a forma Natércia, ao invés de Caterina. Essa estratégia artístico-discursiva foi utilizada justamente para ocultar a identidade de Caterina de Ataíde, filha de Álvaro de Sousa, uma de suas paixões da mocidade, trazida em sua lírica de forma indireta e enigmática. Aprecie-se, abaixo, o referido poema:

---

<sup>5</sup> Todas as traduções aqui trazidas são de minha autoria, à exceção daquelas em que são referenciados outros tradutores. Igualmente, são meus os grifos presentes nos textos discutidos. Ademais, considerando que o canto está escrito em italiano antigo e sua grafia pode ter impactado os leitores que conhecem essa língua em seu estado contemporâneo, é oportuno expor que ‘disio’ é forma antiga para ‘desiderio’ (desejo), ‘li’ para ‘gli’ (lhe), ‘alma’ para ‘anima’ (alma), ‘adunque’ para ‘dunque’ (portanto, então) e ‘core’ para ‘cuore’ (coração).



---

Na metade do Céu subido ardia  
o claro, almo Pastor, quando deixavam  
o verde pasto as cabras, e buscavam  
a frescura suave da água fria.

Co a folha da árvore sombria,  
do raio ardente as aves s'emparravam;  
o módulo cantar, de que cessavam,  
só nas roucas cigarras se sentia;

quando Liso pastor, num campo verde  
**Natércia**, crua Ninfa, só buscava  
com mil suspiros tristes que derrama.

Porque te vás de quem por ti se perde,  
para quem pouco te ama? (suspirava).  
[E] o Eco lhe responde: Pouco te ama.

Até ao presente momento, já foram apontados, como integrantes da estética experimental, cantos de Giovanni Boccaccio – que, ao lado de Dante Alighieri e Francesco Petrarca, forma o agrupamento intitulado “três coroas da literatura italiana” – e sonetos de Luís de Camões, considerado um dos pilares do cânone português. Apenas esses dados já seriam suficientes para, no mínimo, abalar a percepção estética dos mais conservadores que tendem a considerar acrósticos e anagramas como meros jogos de palavras destituídos de relevância literária.

Desse modo, o valor da arte experimental se impõe até mesmo pela vivacidade da tradição à qual se vincula. Afinal, não há como apreciar os “jogos” camonianos e boccaccianos e, ao mesmo tempo, desdenhar aqueles realizados por outros artistas. Ou todos estão brincando, ou todos estão, de fato, produzindo literatura. De qualquer modo, embora já esteja mais do que explícita a proeminência da tradição em estudo, considera-se mais prudente prosseguir em sua empreitada descritiva.

Assim, no berço do Seiscentismo, ascendeu o movimento Barroco, que apresentou como uma de suas correntes o cultismo, caracterizado pelo emprego de estruturas empoladas, repletas de elementos retóricos, com intensa utilização de jogos linguísticos, enaltecendo aspectos extrínsecos, como o uso de imagens e descrições.

Nesse sentido, até mesmo Francisco de Quevedo (1580 – 1645) – tido por maior representante do conceptismo e crítico mordaz do gongorismo – deixou registros cultistas, dentre os quais merece destaque, no presente trabalho, o seguinte soneto, estruturado com o uso repetido da letra ‘a’:

---

Antes alegre andaba, agora apenas  
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;  
armas a Antandra aumento acobardado;  
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.

Al áspid adormido, a las amenas  
ascuas acercó atrevimiento alado;  
alabanzas acuerdo al aclamado  
aspecto, a quien admira antigua Atenas.

Agora, amenazándome atrevido,  
Amor aprieta aprisa arcos, aljaba;  
aguardo al arrogante agradecido.

Apunta airado; al fin, amando, acaba  
aqueste amante al árbol alto asido,  
adonde alegre, ardiendo, antes amaba.

Antes alegre andava, agora apenas  
alcanço alívio, ardendo aprisionado;  
armas a Antandra aumento acovardado;  
ar abraço, água aperto, aplico areias.

Ao áspide adormecido, às amenas  
áscuas aproximó atrevimento alado;  
aplausos de acordo com o aclamado  
aspecto, a quem admira a antiga Atenas.

Agora, ameaçando-me atrevido,  
Amor aperta aceleradamente arcos, aljava;  
Aguardo ao arrogante agradecido.

Aponta agressivo; afinal, amando, acaba  
assim a este amante à alta árvore agarrado,  
aonde alegre, ardendo, antes amava<sup>6</sup>.

O poema acima – dedicado à musa Antonia – trata-se de um tautograma, na medida em que cada verso se inicia com a mesma letra. Além disso, também chama atenção o fato de que Quevedo vai ainda mais longe com a restrição tomada, visto que quase todas as palavras (a exceção de *'quien'* e *'fin'*) começam pela letra *'a'*. É notável o pertencimento desse soneto ao cultismo, valorizando o desafio, o jogo entre vocábulos, os elementos extrínsecos associados a um processo de forte restrição. Ademais, é válido expor que o virtuosismo estrutural alcança relevo ainda maior em se tratando de um soneto, instante em que o poeta,

---

<sup>6</sup> Nesta tradução, preservei o registro tautogramático.

---

além de se preocupar com a repetição da referida letra, também precisa atentar para a métrica, a cadência, a rima e a estrofação.

Um registro muito valioso para esta pesquisa diz respeito aos lipogramas do artista hispano-português Alonso de Alcalá y Herrera (1599 – 1682), que também foi autor de um livro com 683 anagramas. Ele publicou, em 1641, *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares*, um conjunto de textos estruturados em consecução lipogramática, de modo que cada livro dispensa o uso de uma determinada vogal. De forma ilustrativa, exhibe-se, na sequência, a parte inicial do título *Los dos soles de Toledo*, em que não se emprega a letra ‘a’:

Sobre eminente sitio, sublime puesto y delicioso trono, entorno y círculo vistoso de soberbios y lisonjeros montes; por lo excelso, con el portentoso imperio de todos ellos, si no de todo el orbe, perpetuo Príncipe se engríe y supremo Rey se constituye el nobilísimo, el insigne, el invencible siempre cívico monte de Toledo, metrópoli de todo el ínclito reino, de su noble ilustre corte y opulento solio un tiempo de felicísimos Reyes;

Sobre eminente terreno, sublime posto e delicioso trono, entorno e círculo de soberbos e lisonjeiros montes; pelo excelso, com o prodigioso império de todos eles, possivelmente de todo o mundo, o Príncipe perpétuo se ensoberbece e o Rei se constitui o nobilíssimo, o insigne, o invencível sempre cívico monte de Toledo, metrópole de todo o distinto reino, de seus nobres súditos ilustres e luxuoso sólio um tempo de felicíssimos Reis<sup>7</sup>.

Com o florescer do Arcadismo, também chamado de Setecentismo ou Neoclassicismo, a literatura passou a ser marcada pela busca por harmonia, equilíbrio linguístico, valorização do belo, maior clareza e concisão, contrapondo-se ao rebuscamento barroco, além da exaltação de elementos mitológicos.

No processo de universalização em que se buscava a identificação com o meio campestre, os poetas passaram a adotar, comumente, pseudônimos, em geral associados a antigos pastores. Assim, dentre os autores brasileiros, Tomás Antônio Gonzaga se tornou Dirceu, Cláudio Manuel da Costa assumiu a indentidade de Glauceste Saturnio e José Basílio da Gama passou a escrever como Termindo Sipílio. Quanto aos portugueses, sobressaiu a figura de Manoel Maria du Bocage, que adotou o pseudônimo Elmano Sadino. Oportuno é constatar que o nome Elmano é variação anagramática de Manoel, e está, até mesmo, registrado em sua obra literária, como no poema seguinte:

Um Ente, dos mais entes soberano,  
Que abrange a Terra, os Céus, a Eternidade;  
Que difunde anual fertilidade  
E aplanas as altas serras do oceano;

---

<sup>7</sup> Nesta tradução, mantive a estrutura lipogramática.

---

Um númen só terrível ao tirano,  
Não à triste, mortal fragilidade,  
Eis o Deus que consola a humanidade,  
Eis o Deus da razão, o Deus de **Elmano**.  
Um déspota de enorme fortaleza,  
Pronto sempre o rigor para a ternura,  
Raio sempre na mão para a fraqueza;  
Um criador funesto à criatura,  
Eis o Deus que horroriza a Natureza,  
O Deus do fanatismo ou da impostura.

Além do anagrama supracitado, é importante evidenciar que, dentre os escritos atribuídos a Bocage, encontra-se, até mesmo, o palíndromo “*Luza Rocelina*, a namorada do Manuel, leu na Moda da Romana: anil é cor azul”, que já foi considerado o maior em língua portuguesa. Deve o leitor perceber que, realizando a leitura da esquerda para a direita ou em sentido inverso, obterá exatamente a mesma sequência de letras.

Com o advento do Romantismo, a seu giro, a literatura passou gradualmente a adquirir uma feição mais caracterizada pelo individualismo, liberalismo, egocentrismo, pessoalidade, valorização do “eu”, subjetividade, exaltação da cultura popular, originalidade e nacionalismo.

Nessa nova circunstância, também são encontrados exemplos que expressam o experimentalismo em estudo. Um muito conhecido refere-se ao vocábulo *Iracema*, título de um romance do prosador brasileiro José de Alencar (1829 – 1877). Essa palavra – empregada na narrativa como nome de uma indígena – é anagrama de América, denunciando o projeto artístico regionalista, histórico e indianista de Alencar.

Igualmente, Álvares de Azevedo, ainda conhecido por Byron Brasileiro e tido por maior expoente do Ultrarromantismo pátrio, legou-nos um registro anagramático, ao afirmar que sua obra possuiria uma parte ‘Caliban’ (anagrama de ‘canibal’), mais obscura, mórbida e sarcástica, que contrastaria com a também existente feição ‘Ariel’, marcada por uma maior suavidade expressiva, associando-se, muitas vezes, a um descritivismo amoroso de viés platônico. Note-se que esses termos são, em realidade, empréstimos da obra *The Tempest* (A Tempestade), escrita por William Shakespeare (1564 – 1616), de modo que esse exemplo também é útil por explicitar a força de recepção da estética experimental, não apenas pela manutenção do estilo, mas também pela referência direta a casos consagrados pela tradição.

Curioso é perceber que se, por um lado, o anagrama é perfeito em língua portuguesa (‘Caliban’ x ‘canibal’), por outro, o mesmo não pode ser dito quanto ao idioma britânico, visto que, em inglês, ‘canibal’ possui duas letras ‘n’ (‘cannibal’ x ‘Caliban’). Em outras palavras, o Poeta da Morte, sem qualquer esforço, conseguiu atingir a exatidão anagramática partindo de um exemplo

---

imperfeito, por se inserir em outro paradigma linguístico. Denuncia-se, então, a centralidade do papel leitor quanto ao processo de apreciação dessa estética, portadora de elementos que podem ter seu núcleo de consideração deslocado por força dos variáveis sistemas linguístico-culturais.

Outro caso bastante difundido pertence ao escritor estadunidense e integrante do Romantismo Sombrio Edgar Allan Poe (1809 – 1849), que elaborou um acróstico intitulado *An Acrostic* (Um Acróstico) para sua admiradora Elizabeth. Assim, as letras iniciais de cada verso se combinam para formar o nome de sua musa, conforme se pode verificar a seguir:

Elizabeth it is in vain you say  
"Love not" – thou sayest it in so sweet a way:  
In vain those words from thee or L.E.L.  
Zantippe's talents had enforced so well:  
Ah! if that language from thy heart arise,  
Breath it less gently forth – and veil thine eyes.  
Endymion, recollect, when Luna tried  
To cure his love – was cured of all beside –  
His follie – pride – and passion – for he died.

Elizabete é em vão que você diz  
"Não ame" - você diz de maneira tão doce:  
Em vão aquelas palavras de você ou L.E.L.  
Os talentos de Xântipe haviam se aplicado tão bem:  
Ah! se essa linguagem de seu coração surgir,  
Respire menos suavemente e vele seus olhos.  
Endymion, recorde, quando Luna tentou  
curar seu amor - foi curado também de tudo -  
Sua loucura - orgulho e paixão - por ele ter morrido<sup>8</sup>

Esse acróstico teve publicação póstuma por James H. Whitty, que elaborou uma edição da obra de Poe em 1911. Por fim, para o entendimento dos versos acima, também importa saber que L.E.L. diz respeito às iniciais de Letitia Elizabeth Landon (1802-1838), que foi uma poetisa inglesa que assim assinava suas produções.

---

<sup>8</sup> Ressalte-se que o vocábulo '*Zantippe*' se refere à *Xanthippe* (Xântipe), suposta esposa de Sócrates, e foi erroneamente grafado em atendimento à constrição acróstica. Como não se buscou tal efeito na tradução, optou-se pelo uso da grafia usual. Ademais, escolheu-se empregar "você", ao invés de "tu", na tradução da segunda pessoa do discurso, tendo em vista sua significativa difusão no português brasileiro atual e a busca pelo registro de oralidade no poema. Além disso, o leitor deve notar a presença de elementos inusuais no inglês contemporâneo, a exemplo da forma *thou* (tu), seu acusativo *thee* (te) e seus possessivos *thy* (teu) e *thine* (teus), além do verbo *sayest*, forma arcaica para a segunda pessoa do singular do verbo *say* (dizer).

---

No final do século XIX, o Simbolismo floresceu como negação ao cientificismo racionalista – típico do Parnasianismo e do Realismo – enaltecendo a dimensão onírica e o inconsciente, com a retomada de elementos românticos, barrocos e medievais, em valorização da religiosidade, do misticismo, da subjetividade, do esoterismo, dos arranjos imagéticos que sugerem imprecisões, da musicalidade, da sinestesia, da linguagem litúrgica e das maiúsculas alegorizantes.

Quanto à sua estética, merece atenção o fato de que essa Escola se apropriou de uma série de “jogos linguísticos” ligados à garantia da musicalidade poética, incorrendo, inclusive, em versos monofônicos, tidos por indesejáveis pela Escola Parnasiana. Um exemplo interessante de homofonia rímica se encontra no seguinte poema do simbolista português Camilo Pessanha (1867 – 1926):

**Ao longe os barcos de flores**

Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranqüila,  
- Perdida voz que de entre as mais se exila,  
- Festões de som dissimulando a hora

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila  
E os lábios, branca, do carmim desflora...  
Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranqüila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,  
Cauta, detém. Só modulada trila  
A flauta flébil... Quem há-de remi-la?  
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...

Observe, caro leitor, que todos os versos terminam com a letra ‘a’, gerando-se, além de um efeito sonoro, um de ordem visual, de modo que este poema se aproxima da estética tautogramática. É bem verdade que a composição acima não se confunde com um tautograma, tendo em vista que, para sê-lo, as letras iniciais, não as finais, deveriam coincidir. Ocorre que esta pesquisa não se limita às tipologias que já apresentam uma denominação estável. Assim, considerando a restrição empreendida com o resultado visual e fonético gerado, essa obra também parece denunciar certo experimentalismo.

Outros versos que apresentam jogos musicais notáveis, de autoria de Cruz e Sousa – conhecido, por antonomásia, como Cisne Negro, Dante Negro ou Poeta do Desterro – concernem às estrofes expostas adiante, extraídas, respectivamente, dos poemas *Violões que choram* e *Antífona*:



[...] **Vozes veladas, veludosas vozes,**  
**Volúpias dos violões, vozes veladas,**  
**Vagam nos velhos vórtices velozes**  
**Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. [...]**<sup>9</sup>

[...] **Visões, salmos e cânticos serenos,**  
**Surdivas de órgãos flébeis, soluçantes...**  
**Dormências de volúpicos venenos**  
**Sutis e suaves, mórbidos, radiantes**<sup>10</sup>... [...]

O final do século XIX e o início do século XX também conheceram outras formas de manifestação literária. Assim, contemporâneo aos parnasianos e simbolistas foi o cordelista Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), que escreveu inúmeros poemas metrificados em redondilhas maiores, garantindo significativa musicalidade a seus versos. Interessante é perceber que o acróstico – embora considerado inusual por Bilac e Passos (1905) – encontra registro na última estrofe do cordel *O cachorro dos mortos*, em que Leandro firma sua autoria com as letras de seu nome. Senão vejamos:

**L**eitor não levantei falso  
**E**scrivi o que se deu,  
**A**quele grande sucesso  
**N**a Bahia aconteceu,  
**D**a forma que o velho cão,  
**R**olou morto sobre o chão  
**O**nde o seu senhor morreu.

No século XX, um desdobramento do Modernismo – tido, muitas vezes, como rupturista e inovador – foi o Concretismo, que ganhou força, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, encontrando, até o tempo presente, adeptos em atividade. Esse Movimento foi e está sendo extremamente relevante para o processo de ressignificação positiva da estética literária experimental. Assim, ele trouxe à tona os “jogos linguísticos”, valorizando, inclusive, a dimensão verbivocovisual.

Buscando traduzir a celeridade moderna, essa expressão resgatou a estética dos antigos caligramas greco-romanos, por meio de uma poesia visual, a qual – agora em consonância com projetos modernistas – representou, em dados instantes, o fim do verso, a decomposição dos vocábulos, o desfazimento das formas convencionais, a integração do escrito aos espaços vazios. Também foram intensamente retomados os tautogramas, anagramas, acrósticos, palíndromos e lipogramas, dentre outros.

<sup>9</sup> Destaca-se o emprego de ‘v’ e de sons sibilantes, com as letras ‘s’ e ‘z’.

<sup>10</sup> Salta aos olhos que todos os vocábulos, a exceção da conjunção ‘e’ e da preposição ‘de’, terminam com a letra ‘s’. Por fim, chama atenção que Cruz e Sousa emprega sons sibilantes surdos, grafados com ‘s’ e ‘ç’, e sonoros, grafados apenas com ‘s’.

No Brasil, ganhou destaque a obra de Décio Pignatari, José Paulo Paes, José Lino Grünewald, Ronaldo Azevedo e Wladimir Dias-Pino e a dos irmãos Campos (Haroldo e Augusto). De modo a evidenciar a vivacidade dessa estética, expõe-se, abaixo, o caligrama em formato de seta intitulado *Desumano*, de autoria de Augusto de Campos (1931 – atual):

des  
aprender  
de uma vez  
todas as linguas  
em -al em -ol em -ão  
em -ego em -im em -ano  
em -ês  
poesia  
não tem  
porquês

esquecer  
esquecer  
esquecer  
e m u d e  
cer des  
umano

para vol  
ver a ser  
no nano  
uni vers  
o  
da minh  
a mudez

humano

Na França, a seu giro, destacou-se a Escola OULIPO (*Ouvroir de Litterature Potentielle*), fundada na década de 60, que buscou a aplicação de princípios matemáticos na composição poética. Assim, há uma exacerbação de diretrizes lógicas, exatas, sistemáticas e racionais por parte de escritores que, encarnando uma atitude mais crítico-objetiva, explicitam o domínio técnico que possuem sobre essas tipologias literárias.

Dentre os expoentes da OULIPO, pode-se citar Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino e Georges Perec. Este último compôs o célebre lipograma *La Disparition* (1969), com constrição em 'e', o qual foi traduzido para o português – com idêntica restrição e sob o título *O sumiço* – por José Roberto Féres, em sede de doutoramento, na Universidade Federal da Bahia (FÉRES, 2015). Vejamos, então, o início do primeiro capítulo do texto de partida francês, seguido de sua versão lusófona:

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma Son Jaz marquait minuit vingt.  
Il poussa un pro fond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la

---

signification. Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou. Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.

Antoin Vagol não caía no sono. Ligou a luz. No pulso, o Jaz marcava uma hora da madrugada. Suspirou fundo, aprumou as costas na cama, apoiado numa almofada. Apanhou um livro, abriu-o, foi dando uma lida; mas só captava naquilo um imbróglio confuso, topava a toda hora com uma palavra cujo significado ignorava. Largou o livro na cama. Foi à pia; molhou uma luva para banho, passou-a no rosto, na gorja. Sua pulsação batia à disparada. Suava. Abriu a vidraça, sondou a madrugada. Não fazia calor, tampouco, frio. Um rumor indistinto vogava no ar. Próximo dali, profundo como a tocar numa vigília, surdo como a dobrar numa inumação, abafado como a badalar sob a borrasca, um sino soou a sua batida trinitária. Lá do canal Saint-Martin, um murmulho lastimoso sinalizava uma barca a passar.

Esse contributo de Féres é muito relevante, pois demarca o início do funcionamento, no aludido centro universitário baiano, de um núcleo brasileiro de estudo da tradição lipogramática e de suas correlatas práticas tradutórias. Trabalhos como esse contribuem com a inflexão de representações artísticas em amplo sentido, não apresentando uma natureza meramente endógena. Assim, suas análises impulsionam releituras estéticas mais largamente consideradas, reatualizando e tensionando conceitos ligados à literariedade, originalidade e traduzibilidade, além de contribuir com a democratização da Arte, por via da disseminação do gênero experimental.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ante uma nova fase de apreciação literária, autores outrora marginalizados passam a ser resgatados em um movimento crítico e reflexivo, responsável por abalar as estruturas epistêmicas até então concebidas, átimo em que estéticas como a experimental são mais detidamente revisitadas. Não se busca, com isso, abandonar os estudos da arte mais canonizada, ou impor uma nova ordem valorativa concernente a uma suposta qualidade literária, identificável hipoteticamente em termos essenciais, mas sim ampliar os horizontes de análise, adentrando noutras possibilidades discursivas.

Os valores são inventados, são construídos, não correspondendo a uma realidade essencial ou imanente. A história deve, assim, ser vista enquanto perspectiva e, portanto, como fruto do erro, não como uma verdade absoluta. Nesse sentido, buscou-se demonstrar que muitas modalidades de escrita

---

reputadas experimentais integram uma tradição literária maior, apresentando raízes temporalmente remotas.

Assim, atentando para as limitações de qualquer estudo histórico e sem a menor pretensão de completude, buscou-se expor a força de uma tradição que atravessou a História da Literatura, permanecendo mesmo diante de movimentos com estéticas notadamente diversas e, muitas vezes, tidos por antagônicos.

## REFERÊNCIAS

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

DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In:\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é uma literatura Menor? In:\_\_\_\_. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 33-53.

FÉRES, J. *Entre La Disparition e o Sumiço de Georges Perec*: Tradução acompanhada de 25 a 26 notas do tradutor. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

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

PEREC, G. *La Disparition*. Paris : Denoël, 1969.

PEREC, Georges. *O sumiço*. Tradução de Zéfere. 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 20 de março de 2019.

Aprovado em sistema duplo cego em: 05 de junho de 2019.