Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Teoria da Arte, realizada sob a orientação científica de Joana Cunha Leal e Maria Adelaide Miranda.

Apoio financeiro da FCT no âmbito das Bolsas à Formação Avançada.

Bolsa Individual de Doutoramento – SFRH / BD / 62732 / 2009

(...)
Que ao homem se consinta defender a sua vida
de quem mais que matá-lo claramente e duma vez
a vida lhe retira ambiguamente
Que possa ver a pedra a terra a estrela
o animal a árvore a sucessão das estações
o dia a noite o pôr do sol
Que viva muito mais por saber ler
por poder descobrir noutras pegadas anteriores às suas
passado para os passos que lhe cabe dar
na terra
e no momento em que tem de viver
(...)

"Diálogo com a figura do profeta Jeremias,
pintada por Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina"
Ruy Belo

À Maria da Saudade, minha avó,

por e para quem sempre lerei.

AGRADECIMENTOS

A minha primeira e maior palavra de agradecimento é dirigida às minhas orientadoras, Professora Doutora Joana Cunha Leal e Professora Doutora Maria Adelaide Miranda, por acolherem com entusiasmo esta investigação e acompanharem com paciência e perseverança o seu desenvolvimento. À Professora Doutora Joana Cunha Leal, devo o estímulo e o contributo de inúmeras leituras de teoria e crítica da História da Arte – que me permitiram desenvolver ideias e argumentos que constituem hoje as minhas áreas de interesse e reflexão – e o desafio, assim como a pertinência, de uma investigação no campo da Teoria da Arte, sem abdicar de qualquer referência temporal (neste caso a Idade Média). E ainda um suporte incondicional que transcende em larga medida as tarefas de orientação. À Professora Doutora Maria Adelaide Miranda, estarei sempre grata por me ter iniciado nos estudos da imagem medieval, instruindo-me nos seus métodos de análise. É a quem devo o gosto pelos estudos de manuscritos iluminados e muitos dos meus conhecimentos nesta área. Nela, saúdo o saudável espírito fraterno e de convívio com que lida com os seus orientandos e com o grupo de estudos de iluminura. A ambas, o meu obrigada por permitirem a liberdade necessária a qualquer reflexão, e a disponibilidade e rigor para a tornarem avisada e fundamentada.

Em segundo lugar, agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia por ter confiado no projecto de investigação que precedeu a esta tese e providenciado uma Bolsa de Doutoramento. Agradeço, ainda, o ter podido beneficiar de apoio para uma estadia de pesquisa em bibliotecas internacionais, sem a qual não teria tido acesso a estudos fundamentais em que a investigação assenta.

Agradeço, também, à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas por garantir as condições necessárias quer para a minha formação, quer para a prossecução da investigação. Foi a instituição que eligi para a realização de toda a minha educação superior, pela capacidade exemplar em acolher o exercício do pensamento livre e politizado; pelo entusiasmo com que estimula e apoia iniciativas individuais; mas, principalmente, pela sensibilidade e sentido de humanidade com que as diversas instâncias – científicas e administrativas – lidam com os constrangimentos inerentes à vivência humana.

Segue-se uma palavra ao Departamento de História da Arte, agradecendo a todos os professores que contribuíram para a minha formação. Expressando a minha gratidão e profunda admiração por todos, assinalo a Professora Raquel Henriques da Silva, o Professor Carlos Moura e o Professor José Custódio Vieira da Silva. Deixo ainda o meu obrigada à Dra. Maria Luís, pela sua permanente e irrepreensível disponibilidade no apoio aos alunos e investigadores.

Agradeço, de seguida, ao Instituto de Estudos Medievais, a unidade de acolhimento da minha investigação. Cumpre-me destacar o papel da Professora Maria de Lurdes Rosa e da Professora Amélia Aguiar Andrade, enquanto Directoras, bem como das respectivas equipas de Direcção e secretariado, pelos incentivos, pelos votos de confiança profissional e pelo apoio que sempre me prestaram. À Professora Maria de Lurdes Rosa devo, além do mais, as tarefas de fôlego que me confiou e um amparo profissional e pessoal inexcedíveis. Deixo ainda uma menção especial de apreço ao Professor José Mattoso, pelas sugestões e pelas palavras amigas e de estímulo que sempre me dirigiu.

A diversos colegas e inúmeros (e muito bons) amigos, devo a troca de ideias, a convivência intelectual, a camaradagem, a amizade e fraternidade, incontáveis conselhos, apoio contínuo, mas sobretudo incentivo permanente e uma, tantas vezes decisiva, solidariedade pessoal. Mais abreviadamente, estou reconhecida por me acompanharem neste percurso. Não chegando o espaço para destacar cada um individualmente, como o seu companheirismo ou amizade justificariam, fica, portanto, o meu obrigada a Abel Barros Baptista, Adelaide Millán Costa, Adelino Rodrigues, Afonso Cortez, Alessandra Billota, Alexandra Curvelo, Alberto Toscano, Alícia Miguélez, Ana Dinger, André Santos, Andreia Zorrinho, Begoña Farré Torras, Carlos Silva Santos, Cecília Carvalho, Clarisse Espadinha, Conceição Toscano, David Rosa Eugénio, Delmira Espada, Fabrízio Macagno, Filipe Cancella de Abreu, Filipe Pinto, Gustavo Rubim, Helena Avelar, Inês A. S. Castelo Branco, Isabel Barros Dias, Joana Lucas, Joana Ramôa Melo, João Luís Fontes, Luís Filipe Oliveira, Lena Reuster, Luís Ribeiro, Luís Sousa, Mara Buco, Maria João Branco, Mário Farelo, Marta Cravo, Miguel Proença, Miguel M. Seixas, Natasha Revez, Nuno Crespo, Nuno Mora, Paula Borges, Paula Januário, Paulo Barcelos, Pedro Chambel, Pedro Rio, Pedro Roque, Ricardo Costa, Ricardo Naito, Samanta Velho, Sara Campino, Sofia Lacerda, Sofia Nunes, Rahim Didar, Tiago Viúla de Faria, Tânia Moreira e Zé Miguel Delgado. E a todos os camaradas da Unipop.

Por fim – e incapaz de expressar como é primeiro e decisivo – fica o agradecimento a todos aqueles que tornaram possível, de modo mais directo, a concretização deste trabalho. A eles devo debates de ideias determinantes; incansáveis correcções e leituras críticas; aconselhamento editorial; instruções de formatação; condições objectivas e subjectivas para a prossecução da investigação e, principalmente, uma incondicional compreensão e amparo, tanto mais importantes quantos os inúmeros momentos de dificuldade e até, por vezes, de desânimo, ou mesmo, de saúde fragilizada. Agradeço, pois, a Ana Lemos, Anabela Silveira, André Silveira, André Albuquerque, Agnelo Vieira, Bernardo Vasconcelos e Sousa C. M. A., Catarina Barreira, Elisabete Marques, Emília Pinto de Almeida, Gonçalo Saleiro, Joana Manuel, Maria Dávila, Mariana Pinto dos Santos, Marta Elias, Pedro Aires Oliveira, Rita Lacerda, Rita Miranda, Rui Miguel Ribeiro, Teresa Madeira e Palmira Gil. Aqui, gostaria de fazer uma menção especial à minha mãe, ao meu pai, ao Rui, aos meus muito queridos irmãos Miguel e Rui, à minha avó, à N. Beatriz, à Isabel R., ao António M., ao Paulo R., à Carla e à restante família. Todos são, enfim, credores do meu infinito reconhecimento e afeição.

*

Um agradecimento póstumo à Ana Hatherly pelas sugestões de pesquisa que generosamente me facultou. Acrescento que a eleição desta área de estudos não é alheia à influência que o seu trabalho artístico, científico e político teve em mim.

CARMINA FIGURATA E A TEORIA DA IMAGEM CAROLÍNGIA. CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM.

VÂNIA MARIA COUTINHO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: *Carmina figurata*; Rábano Mauro; "*Ad Bonosum*"; época carolíngia; *Ut pictura poesis*; teoria da imagem; texto-imagem.

A presente tese investiga os poemas figurados compostos entre c. 780 e c. 814, por Alcuíno, Josefo Escoto, Teodulfo e Rábano Mauro, na sua relação com o funcionamento político, social, cultural e religioso coevo. Verifica-se que estas obras não testemunham apenas um projecto ideológico de fôlego, mas constroem-no. É notório um comprometimento com a elite que detém o poder, mas os poemas – por certo pela presença das imagens que lhes confere originalidade – não só resistem às suas circunstâncias, como manifestam a sua vida própria, uma capaz de gerar efeitos no espaço do comum. Assiste-se a uma produção excepcionalmente numerosa de poemas figurados no mesmo período em que a corte carolíngia se pronuncia sobre a querela das imagens bizantina. Investigam-se aqui os argumentos dos francos nos *Libri Carolini*, cujos contornos de redacção e (quase) proclamação oficial permitem aventar a hipótese de configurarem uma 'teoria de Estado' sobre a imagem, para a qual convergiriam os poemas figurados, designadamente os de Rábano Mauro. De acordo com interpretações historiográficas, em causa estaria a valorização das Escrituras e da cultura escrita em detrimento das imagens, subordinando a visualidade dos poemas à Palavra, ao texto, ao seu significado e vocação espiritual. A figuração, destituída da sua materialidade, actuaria fundamentalmente como apelo ao invisível e à vivência da religiosidade, ideia que se discute. Tendo presente a investigação sobre a eventual origem e linhagem poética dos poemas figurados, bem como a sua recepção em momentos particulares da história, explora-se como a tendente desvalorização do visual a que estas composições estão sujeitas tem antecedentes históricos. Isto é, contextos onde se formula uma antinomia entre texto e imagem – nomeadamente através da altercação, moderna, entre pintura e poesia e do desenvolvimento de paradigmas epistemológicos logocêntricos (de origem teológica, cultural ou política) – que condicionam, ainda hoje, os nossos modelos de análise. Neste sentido, procura-se também expor a imagem como irredutível às múltiplas soluções que a 'textualizam', vendo o que os poemas figurados mostram juntamente com o que dizem. Suspende-se a rasura da sua pictorialidade para acolher, enfim, o imperativo de unicidade que portam e os diferencia quer de um poema, quer de uma imagem, permitindo que aconteçam, com o texto, nesse espaço de pintura-poesia / texto-imagem. A reflexão exposta nas obras destes autores constitui um momento assinalável para discutir concepções sobre a imagem medieva, cujos contributos conceptuais e teóricos nos estudos crítico da relação entre texto e imagem, que nutriram esta investigação, são inegáveis; e são-no muito além da sua assinatura temporal.

ABSTRACT

KEYWORDS: *Carmina figurata*; Rabanus Maurus; "*Ad Bonosum*"; Carolingian Period; *Ut pictura poesis*; Image Theory; Word and Image.

The thesis focuses on the figured poems composed between c. 780 and c. 814, by Alcuin, Josephus Scottus, Theodulf and Rabanus Maurus, related with their contemporary political, social, cultural and religious circumstances. These works not only reverberate a comprehensive ideological project, but also build it. Despite the fact they are engaged with the dominant elite, the poems – surely by the existence of images that bestow their originality – express their own life, their presence, and one capable of generating effects in the common space. There is a remarkably numerous production of figured poems in the very same period in which the Carolingian court addresses the Byzantine quarrel of the images. Some of the Franks' arguments of the *Libri Carolini* are considered in order to ponder if they formulate a sort of 'image state theory', to which the figured poems, namely the ones composed by Rabanus Maurus, would respond. According to some historiographical approaches, under appreciation would be the value of the Scriptures and of the writing culture over the image, a notion also confirmed in Rabanus Maurus poem "*Ad Bonosum*". Hence, the Carolingian figured poetry would be subordinating its full visuality to the Word, to the text, to its meaning and spiritual vocation. Figuration, devoided of its materiality, would act primarily as an appeal to the invisible and to an experience of religiosity. An idea that is under discussion in this research, along with the difficulty in stabilizing one single conception of image. Bearing in mind the origin and poetic lineage of the figured poems, as well as their reception at specific moments in history, it is explored how the resistance to the full acknowledgment of their pictorial features has its own historical background. That is, contexts where an antinomy between text and image is formed – namely through the modern period dispute between painting and poetry or through the development of logocentric epistemological paradigms (of theological, cultural or political origin) – constrain, even today, our models of analysis of the *carmina figurata*. In this sense, the image is presented as irreducible to multiple textualizing solutions, in order to see what the figured poems show, alongside with what they say. The goal is also to focus on the effects of the image, harbouring the unique qualities of figured poetry well beyond the strict opposition between word and image, and the discussions about the supremacy of the word. The reflection on image presented in Rabanus Maurus' and Theodulf's works offers a remarkable opportunity to discuss notions of the medieval image. Its conceptual and theoretical contributions to Art History and to the critical studies of the relation between word and image are undeniable, and they are so besides their temporal circumstance.

ÍNDICE

Introdução 1

Parte I

Preâmbulo 14

Capítulo 1: Acerca da origem e genealogia da poesia figurada

1. 1. *Technopaegnia* gregos 20

1. 2. Porfírio e o legado formal e ideológico 37

1. 3. Venâncio Fortunato e "a liberdade de ousar" 50

Capítulo 2: *Carmina figurata* carolíngios (c. 780 - c. 814)

2. 1. Afirmação de um projecto político, cultural e religioso 60

2. 2. Panegíricos a Carlos Magno 76

2. 3. Ciclo em honra e louvor da Santa Cruz 88

2. 4. *In honorem sanctae crucis* de Rábano Mauro 101

2. 5. Poesia figurada à luz da economia do dom 122

Epítome 143

Parte II

Preâmbulo 150

Capítulo 3: A querela iconoclasta e a reacção dos francos

3. 1. Interdição das imagens sagradas 158

3. 2. Em defesa dos Santos Ícones 175

3. 3. Resposta carolíngia ao debate das imagens 187

Capítulo 4: A(s) teoria(s) da imagem carolíngia

4. 1. *Libri Carolini* e a supremacia da escrita 198

4. 2. Teoria da corte, "Documento de Estado" 213

4. 3. "*Ad bonosum*", vale o sinal da escrita mais do que a pintura? 221

4. 4. *Imago, figura* e *pictura*, reabilitar o 'ver' 233

Epítome 245

Parte III

Capítulo 5: Recepção dos *carmina figurata* e o debate texto-imagem

5. 1. Antinomia entre texto e imagem e o pensamento logocêntrico.... 249

5. 2. Paradigma da visualidade; paradoxo (ir)resolúvel 266

Bibliografia..... 289

Anexo 1-Documentos..... 327

Anexo 2-Imagens 333

Nota: Esta tese foi escrita de acordo com a antiga ortografia.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AAVV	– Vários autores
Anot.	– Anotação, anotado
c.	– cerca
CCCM	– Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis
Cf.	– confrontar, conferir
col.	– coluna
Com.	– Comentário, comentado
Dir.	– Direcção, dirigido
fol., fols.	– fólio, fólios
Ed.	– Edição, editado
Introd.	– Introdução, introduzido
l.	– local
MGH	– Monumenta Germaniae Historica
Ms	– manuscrito
No.	– Número
Org.	– Organização, organizado
p., pp.	– página, páginas
r	– recto
s/	– sem
s., ss.	– seguinte, seguintes
T.	– Tomo
Trad.	– Tradução, traduzido
Vol., Vols.	– Volume, Volumes
v	– verso

Introdução

Jean-Marie Straub e Danielle Huillet estreiam, em 1974, uma adaptação filmográfica do *libretto* da ópera em três actos – o terceiro inacabado – de A. Schoenberg, *Moses und Aron* (1930-1932). *Moses und Aron* é baseado numa interpretação do livro do Êxodo e centra-se na interdição divina da representação, opondo duas vivências da religiosidade. Moisés defende Deus como a ideia pura, enquanto Aarão reclama a visibilidade e a tangibilidade para o alcançar. O filme é austero, caracterizado pela aridez dos cenários, por planos estáticos e teatralizados e expressa na rugosidade da comunicação entre os dois irmãos o seu antagonismo. A Moisés cabe a gravidade, num canto falado, no silêncio, mas transmite a Voz, que em breve se fará Palavra e Lei. Aarão é tenor, expressão do artifício e da melodia, do corpo e da matéria.

A percepção de Deus devia assentar na palavra meditativa para além da compreensão humana, que se dá primeiro a ouvir e, só depois, a ver já escrita. Quando Moisés sobe ao Monte Sinai para receber a Lei divina, Aarão abraça a necessidade do povo, reclama que as imagens são necessárias para alcançar o divino e autoriza o bezerro de ouro. A imagem faz-se aqui como melodia, sensualidade, corpo, movimento e vida, que depressa se expande até ao frémito e, depois, à violência. O ídolo faz Moisés soçobrar pela incapacidade em expressar o inexpressável, pela impossibilidade em retratar Deus como uma abstracção; desfalece, no final do segundo acto, vencido e quase áfono, sob Aarão: "Oh Deus irrepresentável! ... Fui derrotado!". O filme mantém o último acto inacabado com apenas uma filmagem não musicada, onde o ideal religioso da espiritualidade e redenção entretanto triunfa com Moisés vencendo o irmão: "tu traíste Deus para os deuses, a ideia para a imagem, este Povo escolhido para outros".

A adaptação politizada de J.M. Straub e D. Huillet, que dedicam a Holger Meins, traz a sentença divina para o espaço do homem e da sociedade e põe o povo a insurgir-se contra a opressão. Povo que transmite a voz do comum e que expõe a prática e a tradição. A permanência, e mesmo carência, da imagem no seio da comunidade. A sentença nunca deixou de suscitar debate.

A criação da imagem inteligível é entendida como um desafio à inteireza e perfeição de Deus irrepresentável. A imagem, qualquer imagem, pode ser o bezerro de ouro, uma provocação à inefabilidade, um vislumbre do idolatrismo e do descontrolo. Assim se introduz a tensão dicotómica entre o indizível e o adorno ou artifício, entre a lei escrita e a volúpia das formas, entre a verdade e a beleza (inútil?), entre o espírito e a matéria, entre, enfim, a palavra e a imagem.

O problema exposto pelo filme que, acima, em breves linhas se comenta corresponde, de certa forma, ao problema epistemológico que esta tese levanta. Foi por isso que, desde logo, se optou por introduzir as secções que a compõem com determinadas passagens extraídas do guião de J.M. Straub e D. Huillet, propondo-as como uma espécie de mote para os gestos críticos que cada uma dessas secções encenará. Também a organização do texto em três partes principais aproveitou a estrutura operática de *Moses und Aron*, retomando a forma dos três actos, um dos quais, porém, inconcluso. Este inacabamento, explorado de modo eloquente pelos realizadores, pareceu-nos a pedra de toque adequada ao estatuto particular da conclusão de um trabalho que se oferece como debate e é, por isso, necessariamente aberto e inconclusivo.

A estrutura da tese apresenta uma divisão triádica que visa, por um lado, sublinhar a diversidade de perspectivas que o problema da relação entre o texto e a imagem exige e, por outro, assinalar a quebra – a mudança de acto – entre vários momentos argumentativos. A vastidão e dimensão plural do problema da relação entre a palavra divina – e, de modo mais geral, o texto – e a produção e recepção de imagens levará aqui a um tratamento circunstanciado dessa relação, da sua história, genealogia, quadro conceptual – filosófico e, mesmo, teológico –, dando lugar a uma discussão que convoca e problematiza distintos campos disciplinares.

O objecto de estudo da presente dissertação é o conjunto de poemas figurados, isto é, que articulam, num mesmo espaço, texto e imagem, compostos entre c. 780 e c. 814 por Alcuíno, Teodulfo, Josefo Escoto e Rábano Mauro (a cuja produção neste campo se dará especial destaque, dado que, ao contrário dos restantes, compõe uma obra completa, o *In honorem sanctae crucis*). Juntou-se ainda a esse *corpus* os *Libri Carolini*, redigidos por Teodulfo, e o poema "*Ad Bonosum*" 38 de Rábano Mauro, uma vez que permitirão acompanhar a reflexão e a polémica carolíngia acerca da

imagem, que se enquadrará no âmbito mais vasto da querela iconoclasta e iconófila bizantina.

Partindo destes objectos de estudo, a investigação que aqui se desenvolverá confronta o projecto de renovação política, administrativa e cultural de Carlos Magno – comummente designado 'renascença carolíngia' –, viabilizado através do acesso a recursos materiais e galvanizado por uma elite laica e eclesiástica e que teve um impacto profundo na história da iluminura de manuscritos. Hoje, a historiografia discute os reais efeitos desta reforma cultural, na medida em que afectou apenas um pequeno grupo centrado na corte. E, como consequência, discute ainda a própria expressão 'renascença carolíngia', insistindo na continuidade das práticas romanas.

Em todo o caso, ao longo das últimas décadas do século VIII e inícios do século IX, desenvolveram-se exponencialmente a cultura do livro e a iluminura[1]. As obras que sobreviveram, não obstante muito numerosas, constituem apenas uma pequena parte dos milhares que foram copiados e iluminados. Sem, portanto, perder de vista a prolífica produção de iluminura neste período, o presente trabalho toma como fonte os poemas figurados, dada a capacidade destes para convocar a um só tempo a História da Arte e a Literatura, permitindo com uma agudeza e pertinência singulares abordar a tensão antagónica, mas também complementar, entre a palavra e a imagem. Estas obras, que articulam conjuntamente e em igual medida o texto e a imagem suscitam, em primeira instância, uma análise localizada, focada nos poemas. De seguida, alarga-se o escopo crítico e especulativo da reflexão, visto ser este um período em que se debate a pertinência ou impertinência da imagem na vivência da religiosidade, bem como a sua sujeição ao valor da escrita e às Escrituras. Esta forma de tratamento permite actuar simultaneamente nos espaços teóricos de texto e de representação visual, amplificando a investigação ao conceito de imagem medieva. Nessa medida, este projecto inscreve-se na área de Teoria da Arte do Doutoramento em História da Arte, tendo presente que a conceptualização teórica e a sua análise não são um exclusivo da arte contemporânea.

[1] Cf. GABORIT-CHOPIN, Danielle; HEBER-SUFFRIN, François – "Enluminure et arts précieux à L'époque carolingienne". In HECK, Christian (Dir.) – *Moyen Âge Chrétienté et Islam*. Histoire De L'Art. Paris: Flammarion, 2011, pp. 198-203; *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2008; GAEHDE, Joachim – "A iluminura carolíngia". In DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Dir.) – *História Artística da Europa. A Idade Média.* Lisboa: Quetzal Editores, 1997, pp. 155-166.

O estudo deste *corpus* compósito orientará os moldes do debate que se pretende a um tempo recuperar e abrir, favorecendo uma perspectiva crítica fundada na materialidade das obras e na sua expressividade artística. Este ponto constituiu um critério determinante para a elaboração de cada argumento, que nunca escamoteará a dimensão de artefacto dessas obras e, como tal, a especificidade do trabalho (técnico) dos autores em questão. Adiante estará sempre em causa uma tensão irredutível entre a autonomia plástica daquelas obras e a sua heteronomia, isto é, a sua sujeição, conivência ou desvio relativamente aos contextos institucionais, políticos, sociais, culturais e mesmo ideológicos em que surgem e circulam.

Estrutura da tese e sumário dos capítulos

Atentemos agora à estruturação das questões fundamentais que serão encadeadas ao longo das três partes – ou três actos – que se indicaram. As duas primeiras partes são constituídas por dois capítulos, verificando-se uma analogia formal entre cada uma. O capítulo 1 (Parte I) e o capítulo 3 (Parte II) correspondem a uma reflexão histórica, conceptual, terminológica e teórica, equivalendo o capítulo 2 (Parte I) e o capítulo 4 (Parte II) a um momento mais analítico, que segue de perto o *corpus* seleccionado. Quis-se, com isto, ensaiar, numa e noutra instância, aproximações que refazem e problematizam os pressupostos prevalecentes da historiografia, discutindo de modo sistemático certos nexos críticos que, tantas vezes, passaram a ser considerados como naturais. Conforme se verá, o carácter heterogéneo do *corpus* escolhido de poesia figurada apela a um regresso permanente às ferramentas metodológicas e às premissas heurísticas mobilizadas por disciplinas como a História da Arte e a Literatura. É por isso que cada um dos capítulos identificados não poderá eximir-se à tarefa de proceder, a par e passo, a um exercício de revisão crítica ou de 'estado da arte' que, portanto, aparecerá ao longo do texto e não nesta Introdução. No que diz respeito à Parte III, funcionando também como capítulo 5 e Conclusão, deve esclarecer-se que a estrutura acima exposta não se repete. Esta é, com efeito, uma parte conclusiva – embora como acto inacabado –, no sentido em que pretende conjugar as duas funções indicadas. Circunstância que é deliberada e implica uma tomada de posição relativamente à necessidade, ingrata, de terminar um trabalho desta natureza. Propor-se-á, desse modo, performativamente, o

relançar de todas as questões prévias, cuja estabilização na forma concreta que tomarão estas páginas é, como não poderia deixar de ser, provisória.

Seguir-se-á, então, o percurso enunciado, capítulo a capítulo, chamando a atenção para os nós problemáticos que cada um pretende apontar. Não se será, porém, demasiado exaustivo já que tanto à primeira como à segunda parte precede um preâmbulo próprio. De igual modo, cada subcapítulo elencará de forma sucinta as principais questões que tutelam o seu desenvolvimento.

Decidiu-se iniciar o **capítulo 1** discutindo uma possível genealogia da poesia figurada, que se fez remontar ao século IV a.C. com as composições gregas designadas como *technopaegnia*, seguindo a bibliografia especializada. A referência a estas composições permitirá introduzir as distintas teses acerca da sua origem – em particular a que as explica como desenvolvimento de dispositivos literários e métricos – e, ao mesmo tempo, questionar a sua validade, consequências e prevalência. Entende-se que o estudo dos princípios e causas da poesia figurada contribuiu para a cimentar como matéria de trabalho da Literatura e para avaliar a imagem como um mero dispositivo lúdico e literário. Será, ainda, ocasião para debater a pertinência da terminologia associada a estas composições.

No âmbito da produção dos poemas visados, destacar-se-ão, de seguida, dois autores, Porfírio e Venâncio Fortunato. Porfírio compõe no século IV um conjunto de poemas, utilizando, nalguns casos, a técnica do quadrado, ou *carmina cancellata*, a mesma que será retomada nos poemas carolíngios em análise, a que se dará especial ênfase no capítulo 2. Note-se que é o próprio Rábano Mauro quem o cita como modelo no prólogo do *In honorem sanctae crucis.* Este autor do século IV é ainda importante pelo valor simbólico associado à obra que apresenta ao imperador Constantino – ou assim se pensava na Idade Média –, com o propósito de conquistar o seu favor e sair do exílio. Interessará sublinhar, depois, as circunstâncias em que eventualmente se emula este gesto, inscrevendo os *carmina figurata* num espaço de corte e estabelecendo uma aliança entre autor e monarca.

Venâncio Fortunato compõe no século VI quatro poemas figurados, três dos quais em honra da Santa Cruz, cujas técnicas e tema serão relevantes no tratamento posterior das obras dos autores estudados. Interessar-nos-á, ainda, avaliar a importância de uma carta que acompanha um dos seus poemas, documento que

sinaliza a provável primeira recepção histórica, fora do escopo clássico, da analogia de Horácio *ut pictura poesis*.

O **capítulo 2** dedica-se aos poemas figurados carolíngios, redigidos durante o reinado de Carlos Magno. Procurar-se-á, aqui, numa primeira fase, analisar as condições políticas, seculares e religiosas onde esta produção tem lugar, inquirindo de que modo tais condições determinaram ou simplesmente contribuíram para a composição e sucesso deste género poético e artístico. Depois do estudo dos poemas figurados dedicados a Carlos Magno, será ocasião para atentar aos consagrados à Santa Cruz, chamando à reflexão o pensamento teológico coevo e práticas eucológicas. A obra de Rábano Mauro *In honorem sanctae crucis*, pela sua complexidade e dimensão, merecerá um tratamento mais demorado para assinalar os segmentos de conhecimento que cita, as suas especificidades compositivas, as particularidades figurativas e pictóricas que possui e as questões que o uso da imagem pode suscitar.

Reconhecer-se que a prática dos *carmina figurata*, distendida no tempo e levada a cabo por diferentes autores em distintos contextos geográficos, pode resultar de sucessivas actualizações de material herdado, não implica descuidar problemáticas históricas em que surge ou que levanta. Deste modo, a investigação procurará inquirir como e se pode esta produção poético-imagética ser determinada. Isto é, se os nexos materiais e mais concretamente o funcionamento social, em particular as formas de organização política e de distribuição de poder, e respectivos modos de domínio ideológico, determinam ou interagem com os poemas figurados. E, inversamente, como estes agem com as suas condições. Assim, o subcapítulo seguinte, apresenta uma reflexão sobre os processos de doação à luz dos estudos da economia do dom.

Globalmente serão assinaladas as particularidades formais de cada um dos poemas figurados e o modo como se retomam noutros espaços históricos e geográficos, distinguindo quando essa emulação é afirmada explicitamente ou resulta do exercício crítico interpretativo que aqui se desenvolverá. Serão ainda indicadas as problemáticas relativas ao fazer que intersectam o próprio texto, um espaço muitas vezes eleito para debater com o leitor as constrições e dificuldades de composição ou para marcar a autoria. Essas problemáticas, a par das especificidades figuradas, são aquilo que se destacará como elementos que podem validar a constituição de um

género, não assente apenas em características formais, mas envolvendo outras dimensões.

Seguindo a fortuna crítica que se debruça sobre esta época, pergunta-se se a utilização das imagens nos poemas figurados indicia uma tomada de posição face à querela iconoclasta bizantina que, neste período, alcança a corte franca. Assinala-se, desde já, que alguns dos autores do *corpus* seleccionado são também os principais agentes de concepção e difusão da posição carolíngia sobre imagem.

Considerando que o conjunto de poemas figurados em estudo foi composto entre c. 780 e c. 814, coincidindo com o período de produção oficial de um discurso sobre imagens em contexto franco como resposta ao primeiro iconoclasmo bizantino (726-787), indaga-se no **capítulo 3** que relação pode haver entre os poemas e o debate sobre a imagem. Ou seja, se subjacente à composição daqueles está um entendimento conceptual sobre a imagem que retrate o círculo intelectual carolíngio e a época em questão. E, neste sentido, se uma tal concepção tende, também de forma convergente, para o reconhecimento liminar da superioridade do texto e mormente da Palavra sobre a imagem. Reconhecimento que explicaria, enfim, que a imagem presente nos poemas figurados seria como que uma espécie de derivação textual para firmar a supremacia de uma cultura escrita. Será, pois, uma ocasião para, através das obras analisadas, testar a existência de uma teoria da imagem carolíngia. Deste modo, apresentar-se-á numa primeira fase o iconoclasmo bizantino e seus principais considerandos. Depois, o Concílio de Niceia e suas determinações fundamentais. Por fim, a recepção das actas nicenas em contexto franco e a emissão dos documentos com a sua posição oficial sobre o iconoclasmo e demais aspectos políticos, diplomáticos e religiosos que se entendem ser estruturantes.

O **capítulo 4** trata alguns dos argumentos dos *Libri Carolini* para debater se está, de facto, em causa uma menorização da imagem face aos textos e à Palavra e para avaliar a pertinência de opor termos que, por princípio, talvez não sejam oponíveis. Estará ainda sujeito à reflexão o facto de se tratar de um documento oficial, 'de Estado', e a sua vigência enquanto tal. Dito de outro modo, submete-se a inquirição a eventualidade de os *Libri Carolini* expressarem o pensamento da corte carolíngia, a sua teoria da imagem. De igual forma, o poema de Rábano Mauro, "*Ad Bonosum*" 38, que constitui, no panorama da historiografia actual, um dos suportes argumentativos que alicerçam "que o sinal da escrita vale mais do que uma imagem",

designadamente nos seus próprios poemas figurados, merecerá uma atenção demorada. Observar-se-á a tradição poética em que se enquadra, analisando os seus enunciados enquanto dispositivos retóricos, mais do que universais sobre o entendimento de imagem. Finalmente, e com o mesmo propósito, serão examinados alguns momentos em que Rábano Mauro fala de imagem, de figuração e de elementos pictóricos no *In honorem sanctae crucis*.

Analisar conjuntamente estes poemas figurados permite, pois, promover uma reflexão acerca do lugar convencional da poesia, das suas normas de construção e apresentação. Mas permite também reflectir acerca das leis de diferenciação espacial da imagem face ao texto e da sua autonomia representacional. Discutir-se-á no **capítulo 5** a recepção moderna e contemporânea dos poemas figurados, pois a abordagem aos objectos acumula, por vezes de forma quase indistinta, os sucessivos olhares que recebeu ao longo do tempo. Trabalhar-se-ão abreviadamente alguns pressupostos que antecedem a constituição disciplinar moderna para destacar como se pode ter formulado a radicalização antinómica entre texto e imagem. De modo mais geral, apontar-se-á a tendência dos discursos historiográficos para se focarem na linguagem e no texto, considerados como modelos epistemológicos de referência, levando ao constrangimento da visualidade das obras. Um encadeamento que permite trazer para o corpo da tese as preocupações metodológicas e teóricas que a informaram.

Acrescenta-se, finalmente, que os resultados da presente investigação para a análise destes objectos, para uma reflexão sobre a imagem na Alta Idade Média e para a História da Arte serão discutidos ao longo de todo o trabalho e sintetizados no último capítulo.

Conceitos, metodologia e fontes

O *corpus* seleccionado, como acima se indicou, compreende os poemas figurados carolíngios compostos durante o reinado de Carlos Magno, entre c. 780 e c. 814, os *Libri Carolini* e o poema "*Ad Bonosum*" 38. As composições poéticas e visuais serão, também, designadas *carmina figurata*, uma expressão discutida a seu tempo na Parte I. Assume-se por vezes apenas 'poema' acolhendo, não sem debate, a sua valência poética como é proposta pela bibliografia de referência e pelas edições

das obras. Sinónimo é, ainda, nesta investigação, 'composição'. Uma palavra que permite assinalar a sua compleição formal, o seu carácter compósito, que articula texto e imagem, mas também a sua materialidade, isto é, as condições em que é redigida, copiada, posta em circulação e recebida. Sem esquecer, todavia, que termos como 'composição', 'organização', 'produção' ou mesmo 'recepção', abundantemente utilizados, incluem aspectos de forma e conteúdo, vinculando e veiculando tensões individuais, colectivas, sociais e disciplinares, iluminando as suas vastas relações, como bem aponta T. J. Clark[2].

De acordo com o antes exposto, a organização política e religiosa do território franco e a do bizantino, tal como o funcionamento institucional do papado, serão ocasionalmente chamados à argumentação. Lida-se, portanto, com um campo semântico de conceitos ligados à regulação administrativa, jurisdicional, política, religiosa e aos seus pressupostos ideológicos, fundamentados nos estudos a que se recorreu, dispensando, por isso, a sua definição.

A relação entre texto e imagem, ou palavra e imagem que se vem mencionando corresponde a uma série de questões e problemáticas. 'Palavra e imagem' manifesta uma distinção na experiência humana das representações e símbolos, distinguindo dois *media*, talvez identificáveis perceptivamente, mas sempre contaminados por um aparato de acordos sociais. Em todo o caso, e por razões pragmáticas, aqui assume-se essa diferença (texto / imagem e pintura / poesia) de acordo com a convenção instituída, só pontualmente comentada. Segundo W.J.T. Mitchell, 'palavra e imagem' reflecte também a ligação entre a linguagem e as representações visuais[3]. E, mais genericamente, a relação entre a História da Arte e a História da Literatura, os Estudos Textuais, a Linguística e todas as outras disciplinas que lidam primeiramente com a expressão verbal[4].

Nesta investigação, espoletada pelos poemas figurados, a expressão 'texto e imagem' diz respeito a um problema epistemológico do foro da teologia que sintetiza a instrução divina do interdito à representação, dando origem a duas concepções antagónicas de vivência da religiosidade: uma centrada nas Escrituras e mais

[2] CLARK, T.J. – *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 11.
[3] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image". In NELSON, Robert; SHIFF, Richard (org.) – *Critical Terms for Art History*. 2ª Ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 51-61, p. 51.
[4] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image", p. 51.

abstracta; outra que envolve a imagem na relação e mediação com o sagrado. Palavra, quando situada na discussão teológica, alude às Escrituras, mas remete, em muitas circunstâncias, como se discutirá, para textos de teor religioso, ou mesmo para a escrita em geral. Imagem é figura, efígie, uma representação sob tensão, por procurar através da forma dar expressão ao irrepresentável.

'Texto e imagem', e novamente a partir do estudo dos poemas figurados, também reflecte a disputa da época Moderna entre poesia e pintura e a constituição conceptual da autonomia dos meios representacionais.

E, por fim, é uma expressão que compromete a História da Arte e a Literatura, pois estas composições obrigam a uma reinvenção e destabilização permanente das fronteiras disciplinares institucionalizadas. Se pensada em termos críticos, situando o escopo teórico da investigação aqui apresentada, 'texto e imagem' designa a potencialidade de um campo de estudos, ou seja, um espaço reflexivo que trabalha de um ponto de vista histórico e teórico – actuante num intervalo, ou sobreposição entre a História da Arte e a Literatura – conceitos, imagens, textos e objectos em geral onde se discute pela prática ou em teoria a relação entre a poesia e a pintura, entre o texto e a imagem.

Esse é, verdadeiramente, o trabalho de reflexão proposto pela presente tese e que a vincula à área de especialidade de Teoria da Arte pois, como indica J. Culler, a teoria não corresponde a uma prescrição de métodos de interpretação, mas "ao discurso que resulta quando as concepções da natureza e do significado dos textos [e imagens] e as suas relações com outros discursos, práticas sociais e assuntos humanos se tornam o objecto da reflexão geral"[5].

O desconhecimento de algumas das questões históricas aqui em análise empobrece abordagens contemporâneas muito difundidas que naturalizam a ideia histórica da supremacia do texto sobre a imagem. Razão pela qual se favorecerão na presente investigação os aspectos relativos à visualidade, com o propósito de reconquistar a sua importância integral nos poemas figurados, deste modo procurando estabelecer um equilíbrio entre todos os componentes que os constituem.

[5] CULLER, Jonathan – *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman, London: University of Oklahoma Press, 1988, p. 15.

*

De um ponto de vista metodológico, pretende-se nesta investigação pensar no significado dos poemas figurados e, inversamente, no que estes representam para a cultura e para a ideologia, assinalando a relação dialógica que estabelecem com o mundo. Será esta dupla questão a pôr em evidência o facto de as imagens não se poderem submeter inteiramente ao discurso e terem elas próprias capacidade para agir. Está, pois, em causa não somente como o tempo e a cultura afectam a imagem, mas como a imagem os afecta a eles. O que conduz a que não se subscrevam categorias gerais evolutivas da História da Arte, ou o entendimento da arte como decorrendo de um espírito ou estado de consciência comuns, embora não se decline a sua componente material, isto é, o esquematismo de periodização com ligações políticas, por dinastias ou governantes, e as suas articulações num espaço de manutenção e partilha do poder.

Ao mesmo tempo que se estabiliza o *corpus* seleccionado**,** tornando-o assunto da discussão, puxam-se linhas explicativas que parecem responder a uma unidade significante, como a cronologia, os *carmina figurata*, a historiografia, a teoria da imagem, o debate 'texto-imagem' ou a própria História da Arte. Há, portanto, um "plano de consistência"[6] que procura responder aos objectivos e pressupostos de uma dissertação académica. Mas o propósito é encarar todas estas questões combatendo a sua organicidade, ou "desmontando permanentemente o organismo"[7], atentando ao que resulta dessa desmontagem, a todas as partículas que indiciam a impossibilidade de convergência total.

Daqui se pergunta: esta construção implica pensar na organização dos argumentos como uma estrutura que tende para um mesmo ponto? Sim, na medida em que se parte dos *carmina figurata* para discutir uma teoria da imagem carolíngia, a relação ou oposição entre o texto e a imagem, uma definição de imagem e respectivas consequências para a História da Arte. Não, na medida em que se assume a ligação entre os diversos objectos de estudo, a sociedade e a organização política como uma construção argumentativa, ao invés de espelho de uma realidade.

[66] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005, p. 4.
[7] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *A Thousand Plateaus*... p. 4.

Não, também, porque há uma recusa em reconhecer uma transcendência quer na origem dos poemas figurados, quer neles mesmos como modelos, como tendo um sentido historicamente definido que cumpriria ao historiador da arte descobrir, expor e discutir. Não, ainda, quando a conclusão final da presente investigação se centra na impossibilidade da construção de discursos hegemónicos sobre imagem na Idade Média.

A reflexão não ambiciona ser aqui uma representação fidedigna de uma qualquer realidade histórica, no caso o período carolíngio, mas um contributo deliberadamente construído na reflexão de inúmeras questões, acentuando a sua multiplicidade e complexidade que contrariam, mesmo que timidamente, uma concepção de conhecimento que trabalha com categorias binárias, duais, pretensamente opostas entre si, no caso o texto e a imagem.

É, enfim, no estabelecimento de uma relação entre forma artística e ideologia social que se posicionará este estudo, mas sem que aos objectos seja reconhecido apenas o representar dessa ideologia, ponderando o modo como a constroem, como a cristalizam e como lhe escapam. Interessa, pois, finalmente, perceber como os *carmina figurata* e qualquer ideia de imagem excedem o discurso institucionalizado que lhes atribui significado e as complexas relações políticas e sociais que integram.

Não obstante tratar-se os poemas figurados e os próprio *Libri carolini* na relação entre formas artísticas e ideologia, o seu estudo levou a que o problema central desta investigação, que a dirige e tutela, seja de facto a relação entre o texto e a imagem nos poemas figurados, a relação entre a palavra e a imagem na perspectiva teológica coeva, a sua pretensa relação antinómica e oposta e, finalmente, a imagem.

Diante de uma tendente secundarização da presença da imagem, o objectivo foi pensar na sua importância, no seu valor, no papel matricial que tem na construção e produção destas composições, no valor de unicidade que atribui aos objectos e nos efeitos que produz na comunidade que sucessivamente os recebe ao longo do tempo.

*

A análise do *corpus* seleccionado fez-se com base nos manuscritos que possuem os *carmina figurata* ou, sempre que não foi possível – por não estar o manuscrito disponível para consulta ou acessível em bases de dados digitais – em edições modernas ou contemporâneas. Serão indicados, a cada momento, os manuscritos e as edições consultadas e listados na bibliografia final. O trabalho de interpretação dos poemas figurados de Porfírio, de Venâncio Fortunato e dos carolíngios assentou no texto original, cotejado com a bibliografia e / ou edições críticas, uma vez que os conhecimentos de latim de que dispomos não seriam suficientes para avançar com uma tradução autónoma e rigorosa. Os poemas serão disponibilizados em anexo, no original, sem traduções associadas.

No caso do iconoclasmo bizantino, a investigação proposta assentou em bibliografia especializada. As proclamações de Hieria e Niceia e os argumentos de João Damasceno e de Nicéforo foram comentados e parafraseados a partir de autores que transcrevem parcialmente ou na totalidade os conteúdos das actas dos concílios e das obras dos autores referidos, indicados em nota ou na bibliografia final. Do mesmo modo, a análise da argumentação dos francos assentou no tratamento bibliográfico das fontes existentes. Os *Libri Caroni* foram comentados e analisados a partir de A. Freeman, que faculta diversas traduções para inúmeras passagens. Por fim, o estudo dos poemas "*Ad Bonosum*" de Rábano Mauro concretizou-se a partir da edição de E. Dümmler em paralelo com bibliografia específica.

Nota sobre as citações: os textos em latim são citados no original, aparte algumas excepções. As obras consultadas são citadas em português, independentemente do idioma de origem, com traduções da responsabilidade da autora. As citações são destacadas a aspas curvas (" ") (por não se dispor de aspas angulares) e as citações dentro de citações e termos ou expressões realçados ocasionalmente pela autora são assinalados com plicas (' '). As citações em latim, tal como a identificação de poemas ou partes de obra na mesma língua, acumulam o destacamento a itálico e as aspas curvas. As citações da Bíblia não vêm acompanhadas da referência à edição consultada, esta é indicada apenas em bibliografia final.

Parte I.

"Povo feliz por pertencer a um Deus único. Não há outros mais que o próprio Homem na representação."

I Acto. *Moses und Aron*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1973)

Preâmbulo

"quero falar de rabanus maurus e de como um livro pode ser a figura de suas letras de cherubin et seraphin in crucem scriptis et significatione eorum e de porphyrius optatianus antes segundo cujo exemplo rabanus aprendeu a dispor as letras e o calavrese abate giovacchino de fiore florões e uma cabeça de águia nesta página do liber figurarum"

Haroldo de Campos, *Galáxias*.

Haroldo de Campos, quer nas investigações associadas ao desenvolvimento do *movimento concretista* e às suas próprias práticas poéticas, quer nos e pelos ofícios de investigador, professor, tradutor (e faria sentido diferenciar?), indagou o que por conforto, e gesto cúmplice contemporâneo, podemos designar como práticas poético-visuais históricas, anteriores à sua. Nesse percurso, deparou-se com a obra de Rábano Mauro que incluiu num livro experimental seu, de *proesia* como lhe chamaria Caetano Veloso, *Galáxias*.

Não se trabalhará aqui experimentalmente o modo como um livro pode ser a figura das suas letras, ou como as letras, sendo letras, são também figuras. Procurar-se-á, com esta investigação, juntar aos estudos sobre 'texto e imagem' e à reflexão sobre imagem na História da Arte algumas notas sobre o processo de compor simultaneamente figuras e letras e sobre as suas condições históricas, dando conta de intercalações deliberadas, não deliberadas, directas e indirectas (ou mesmo improváveis), seguindo curiosamente essa pista "de porphyrius optatianus antes segundo cujo exemplo rabanus aprendeu a dispor as letras", como se enuncia em epígrafe.

O "exemplo" (nos termos de Haroldo de Campos) segundo o qual Rábano Mauro e outros autores associados à corte carolíngia que, entre c. 780 e c. 814 – durante o reinado de Carlos Magno –, compuseram poemas visuais, comummente

designados como *carmina figurata*, é o elemento que orienta a investigação e reflexões da Parte I, isto é, a sua origem, fundamentos e processos de composição no quadro das relações sociais e institucionais em que surgem, mas que também constroem. Por origem entende-se aqui a identificação de uma génese, ou mais ainda de uma ou várias causas, motivos, fundações que proporcionariam o seu princípio. Questiona-se, portanto, de onde proviria a poesia visual, de onde proviriam, enfim, os *carmina figurata*.

Reflectir sobre a origem dos poemas figurados é lidar com as sucessivas propostas historiográficas que se foram desenvolvendo, em particular desde a década de 1960 do século XX[8]. Isto é, as que reivindicam um espaço literário (mais recentemente também artístico) para estas composições, sujeitando-as à análise e à crítica, definindo progressivamente a constituição de um *corpus* e a fixação de terminologia e tipologias que as aproximam ou diferenciam (não raras vezes com úteis traduções associadas). Propostas historiográficas que têm também assumido uma possível continuidade (nalguns casos evolutiva, culminando nas experiências da modernidade) a partir do conhecimento que uns e outros autores poderiam ter de congéneres anteriores, que retomam e refazem em acordo com o seu próprio tempo.

A questão da origem relaciona-se, deste modo, com o estabelecimento de uma genealogia e com a eventual recuperação de características comuns que justificam a ideia de género, reconhecido maioritariamente como literário, mas inequivocamente também artístico pelo recurso à imagem. Ao articular a imagem, aspectos gráficos, imagéticos e plásticos, estas composições participam da história da pintura. Deve ainda dizer-se que dada a articulação da poesia com elementos pictóricos, estes poemas são parte do espaço reflexivo comummente designado por 'texto e imagem',

[8] Uma das figuras reconhecidamente determinantes na abertura e consolidação deste campo de estudos é U. Ernst, que investigou práticas poético-visuais durante mais de vinte anos e se dedicou a análises sobre várias épocas. Em 1991 publicou, com outros dois autores, a obra *Carmen figuratum*, sobre a história da poesia visual desde as suas origens antigas até aos finais da Idade Média. Mais recentemente, publicou *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*, onde apresenta o vasto conjunto de poesia visual até ao Barroco, com o propósito de assinalar os princípios e as formas das composições poético-visuais, juntando breves reflexões literárias, estéticas (dando especial atenção às imagens e à utilização da cor) e históricas, definindo o terreno das fontes históricas e teóricas da poesia visual. Cf. ERNST, Ulrich – *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1991; ERNST, Ulrich; EHLEN, Oliver; GRAMATZKI, Susanne – *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

ou 'relação entre texto e imagem', como se explorará na Parte III, a propósito da sua recepção posterior.

Sendo, enfim, o propósito da presente dissertação reflectir sobre o surgimento deste conjunto de poemas-visuais e atentar nas suas implicações, quer políticas e sociais, quer teóricas, e na sua pertinência para uma reflexão no campo da teoria da imagem, tanto coeva, como contemporânea – com a qual inevitavelmente dialoga – uma análise e problematização da génese e do género é, portanto, decisiva[9]. Contudo, a questão da origem surge em muitos casos indiferenciada de uma eventual linhagem familiar e contínua, o mote dominante nos estudos mais ou menos exaustivos sobre o tema, nos quais se enquadram, quando lhes cabe a cronologia, no seu tempo e espaço definidos, os *carmina figurata* carolíngios[10].

Assume-se, neste trabalho, que as operações em que a arte é o centro são parte de uma história que não é contínua, mas marcada por diferentes tipos de movimentos retomados, desdobrados e revelados apenas muitos séculos mais tarde. O que implica que os objectos sejam parte de uma história que não está sujeita a limites cronológicos ou geográficos, dir-se-ia com H. Damisch[11] e que não pode, pois, ser evolutiva ou linear. Razão pela qual se pode desde já avançar que esta investigação contribui para esclarecer que não há qualquer evolução compósita, textual ou imagética nestas composições. Há uma retoma de práticas anteriores, interpolada, parcial, mutilada, fragmentária, em muitos casos especulativamente asseverada, e é sobre essa retoma que os autores acrescentam e modificam. Não há, sequer, uma circunstância que se

[9] U. Ernst assinala a impossibilidade de tratar o desenvolvimento histórico dos *carmina figurata*, não só porque não há uma efectiva história do género, mas também porque não se pode propriamente falar em *corpus*. Em todo o caso, o autor procura uma categorização taxionómica, geral e flexível para estes poemas, muito distinta da que os classifica como maneirismo de escrita ou exercício meramente tipográfico. Situa-os mais próximos do género lírico, em sentido lato (e radicado no poema lírico da Antiguidade, da Idade Média e do início do período moderno) tendencialmente versificado, não sem assinalar a pertinência de se lhes reconhecer a sua pluralidade compósita, que envolve literatura e arte. Neste sentido, e porque convoca o poder da leitura e a visão interpretativa, estaria a par do drama (Teatro) e das peças televisivas. Cf. ERNST, Ulrich – "The Figured Poem: Towards a Definition of Genre". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry*. *A Symposium*. Vol. XX, No. 1, (1996), pp. 8-27, p. 8 e ss.

[10] Carolíngio, como termo histórico, abrange os reinados de Carlos Magno (768-814) e dos seus sucessores até Luís V (987). Refere-se, portanto, à dinastia carolíngia. É, porém, usado com frequência para qualificar o período do reinado de Carlos Magno. Com implicações artísticas, aplica-se a partir da execução do *Evangeliário de Godescalco*, de c. 781-783. A produção artística que teve lugar no território após a morte de Luís V, em 987, é já designada como pré-românica. Cf. MÜTHERICH, Florentine; GAEHDE E., Joachim – *Carolingian Painting*. New York: George Braziller, Inc., 1976, p. 7.

[11] DAMISCH, Hubert – *The Origin of Perspective*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1994, p. 444.

possa considerar inaugural – mesmo que esse lugar seja operativamente ocupado pelos *technopaegnia* alexandrinos – e que constitua a génese a partir da qual todas as restantes composições proviriam. Tal implica que a análise quer da origem, quer da genealogia da poesia visual até à Idade Média elaborada nesta investigação se assume como construção historiográfica e não como reconhecimento de uma ordem natural e evolutiva dos objectos e eventos históricos. O que não compromete o eventual reconhecimento de um género poético e artístico, como se desenvolverá no capítulo 2.

Neste sentido, talvez a imagem arborescente da linhagem que subjaz à ideia de genealogia não seja uma que nutra atentamente a força da interpolação, do desdobramento e da revelação inesperada. Pois essa imagem não só não convém aos *carmina figurata*, como ao modelo conceptual de História da Arte que aqui se propõe. Na verdade, não há uma estirpe que se ramifica paulatinamente e que se constitui como ascendente linear, linhagístico até, dos poemas visuais carolíngios. A solução será assumir conjuntamente a artificialidade e operatividade desse percurso – que aqui se refaz nele incluindo a maior parte das composições e autores conhecidos, dispostos cronologicamente –, bem como a sua multiplicidade, permanecendo desperto para o facto de esta e das outras investigações em que esta reconstituição gratamente assenta terem uma forte componente especulativa, cujo percurso e destino são mais determinados pelo seu executor do que pela progressão da História e dos objectos, como os aqui em estudo. Trata-se de encarar a operação aqui levada a cabo como um método construído e subjectivo, e não como uma exposição que arrogue apresentar uma única e natural visão do fenómeno. A orientação assumida entende a ideia de origem como parte de uma estrutura onde é actuante e onde actua, múltipla e não necessariamente interligada, que pode comunicar interpoladamente, sem que a isso esteja associada uma ideia de evolução de processos literários. Pretende-se, pois, dizendo com H. Damisch: "Transformar a questão da origem numa de administração, isto é, o estudo dos modos em que um certo conhecimento implícito é tornado visível"[12]. Os *carmina figurata* carolíngios exigem assim uma consideração dos processos de composição, afirmação e circulação da(s) obra(s), abordagem conduzida no capítulo 2, que determinou a selecção das problemáticas apresentadas no capítulo 1.

[12] DAMISCH, Hubert – *The Origin of...* p. 79.

A impossibilidade de conter num só estudo todas as práticas visuais existentes, com o rigor histórico e problemático que suscitam é, desde logo, posta em evidência pela numerosa existência de exercícios mais ou menos poéticos ou mais ou menos visuais em toda a história, que podem ter perdido a formulação gráfica aquando da sua conversão tipográfica depois do advento da imprensa. Pouco conhecida é, por exemplo, a dimensão visual da poesia bíblica, em particular o recurso a acrósticos alfabéticos em alguns poemas dos Salmos – aqueles especificamente atribuídos a David –, eventualmente compostos com padrões simétricos[13]. É, pois, imperativo reconhecer nesta fase que as obras que formam imagens ou que recorrem a dispositivos gráficos e figurativos nos interstícios do texto, ocorrendo em diversos contextos geográficos e cronológicos e, com isso, culturais, serão certamente muitas e diversas. Não sendo possível apresentar exaustivamente todas essas composições, optou-se por centrar a primeira parte deste capítulo numa apresentação dos poemas figurados que surgem em contexto Ocidental e transmitidos em suporte de pergaminho, mesmo não tendo os gregos como operação primária a constituição de um livro. E, neste conjunto, seleccionar os que são directamente referidos pelos autores carolíngios e os que, não sendo, abrem a sua reflexão.

Começar-se-á pelos poemas gregos, os *technopaegnia* alexandrinos, pois permitem enunciar as principais teses da origem dos poemas visuais. Será também a partir dos *technopaegnia* que se apresentarão alguns processos técnicos e terminologias. Trata-se de seis poemas compostos entre c. 300 a. C e o século II, cuja construção dos versos foi elaborada de modo a construir uma figura[14]. Três destes poemas datam de c. 300 a.C. e atribuem-se a Símias de Rodes: "Machado", "Asas" e "Ovo"; um data eventualmente da primeira metade do século III a.C. e é hoje atribuído a pseudo-Teócrito: "Flauta"; já o "Altar" (Dórico) terá sido redigido por

[13] Cf. BAZAK, Jacob – "Structural Geometric Patterns in Biblical Poetry". *Poetics Today*, Vol. 6, No. 3 (1985), pp. 475-502.

[14] Este trabalho, apesar de incorporar reflexões resultantes de estudos posteriores, toma como referência para os textos a edição *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds. London: William Heinmann; New York: G.P. Putnam's Sons, 1960 (1ª Ed. 1912). As fontes das imagens serão indicadas no Anexo 2, na respectiva legenda.

Dosíadas, também no século III a.C.[15] e, finalmente, o "Altar" (Jónico) é atribuído a Julius Vestinus ou Besantinus, no século II[16].

De seguida, procurou-se seguir a indicação de Rábano Mauro, pois assinala no prólogo do *In honorem sanctae crucis*, uma obra com vinte e oito poemas figurados, recuperar uma prática da autoria de Porfírio. Porfírio compõe no século IV um conjunto de poemas figurados. Em três deles o contorno dos versos gera figuras como nos poemas gregos, que possivelmente terá conhecido. Nos restantes dispõe as letras em quadrículas, articulando-as com figuras destacadas graficamente. Esta tipologia de composição, o *carmen quadratum*, corresponderá à forma adoptada pelos autores carolíngios. A obra de Porfírio não nos chega completa, mas subsiste em diversos manuscritos, conhecidos e copiados na Alta Idade Média, uma circulação que será de especial relevância na reflexão que agora se inicia.

Serão ainda observadas as composições figuradas de Venâncio Fortunato redigidas do século VI. Este autor, apesar de conhecido e estudado entre os francos, não é nunca nomeado como referência neste particular. Contudo, as características imagéticas e textuais das suas composições estimulam uma aproximação às carolíngias. Para mais, dota a carta que acompanha um seu poema figurado de reflexões relevantes para a história das relações entre poesia e pintura. E o poema inacabado que nos deixa afigura-se como uma ocasião ímpar para reflectir sobre o processo de redigir e figurar um *carmen figuratum*. Far-se-á, pois, um estudo crítico de algumas das composições destes autores, mais desenvolvida nos dois últimos casos, para debater aspectos relevantes dos *carmina figurata* carolíngios, criando uma reserva de argumentos, terminologias e conceitos que serão discutidos a cada passo.

[15] Como adiante se fará referência, as cronologias do poema de pseudo-Teócrito e do poema de Dosíadas são hoje contestadas.

[16] De acordo com A. Martínez-Fernández os poemas "Asas", "Machado" e "Ovo" são atribuídos expressamente por Hefestión a Símias de Rodes, o que coincide com as indicações dos manuscritos: "Assim, a autoria de Símias está assinalada para as *Asas* no Índice da Antologia; para o *Machado*, em vários manuscritos bucólicos (...) para o *Ovo*, nos manuscritos bucólicos que o contêm". Prossegue apresentando algumas instâncias que contradizem as atribuições. Quanto aos poemas "Altar" dórico e jónico, diz: "O Altar dórico pertence a Dosíadas. Assim o indicam expressamente, à parte os manuscritos, o escoliasta Dionísio Trácio (...) e Luciano (...). Por sua vez, Tzetzes (...) e Eustácio (...) atribuem-no equivocadamente a Teócrito. (...) No que diz respeito ao *Altar* jónico, desde Haberling (pp. 63 e ss.) que se considera que o Besantino dos manuscritos é um nome alterado de Bestino, ou seja, L. Julius Vestino, conhecido lexicógrafo latino do século II que esteve ao serviço do imperador Adriano com distintos cargos administrativos". MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales sobre la Poesía Visual en la Antigua Grecia". *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, No. 6-7 (1987-88), pp. 239-257, pp. 246-248. Tradução da autora.

Capítulo 1: Acerca da origem e genealogia da poesia figurada

1.1 *Technopaegnia* gregos

Aos poemas visuais gregos é dada a primazia do início nesta investigação não com o propósito de lhes reconhecer um lugar efectivamente inaugural (cujas origens suscitam ainda teses diversas, como se referirá adiante), mas porque a cronologia nos serve para expor de modo mais claro o argumento genealógico dominante. Serão apresentados os *technopaegnia* alexandrinos para assinalar as suas raízes geográficas helénicas ou orientais (Médio Oriente) e discutir as diversas teses sobre a sua génese: a mágica e mística, a epigráfica e, finalmente, a erudita e virtuosa. Este conjunto permitirá ainda enunciar alguma da terminologia empregue neste campo de estudos e a existência de práticas, como os acrósticos, relevantes numa análise das composições carolíngias. O estudo assenta não numa análise de manuscritos, mas em edições críticas e traduções contemporâneas para o inglês ou francês e em bibliografia especializada.

Símias de Rodes (c. 300 a.C.) foi um poeta e gramático na Escola de Alexandria e a Antologia Grega atribui-lhe e três poemas em que os versos perfazem uma figura: "Machado", "Asas" e "Ovo". O poema "Machado"[17] é composto por doze versos[18] representando a forma de um machado de dois gumes, havendo autores que sugerem que teria sido concebido para ser inscrito sobre um exemplar votivo do antigo machado com que Epeu terá construído o Cavalo de Tróia, preservado num templo em Atenas: "O metro é coriâmbico e cada par de linhas iguais contém um pé a menos do que o precedente. A disposição incomum das linhas é possivelmente mística" [19]. Esta referência de J.M. Edmonds à disposição dos versos deve-se ao facto de a leitura não ser sequencial, mas ter de ser feita das extremidades (alternando entre a superior e a inferior, do primeiro para o último verso, do segundo para o penúltimo e assim sucessivamente) para o interior da composição. O poema, dedicado a Atenas,

[17] Figura 1. Anexo 2, p. 333.
[18] Encontra-se, nalguns manuscritos, um décimo terceiro verso mas, de acordo com J.M. Edmonds, é provavelmente uma interpolação de "Ovo". Cf. *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 489.
[19] *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 487. Tradução da autora.

alude ao episódio da construção do Cavalo de Tróia por Epeu, o que permitiu a tomada da cidade, e celebra a deusa pelo conselho dado[20].

Em relação ao poema "Asas"[21] (de Eros), J.M. Edmonds refere que deve ter sido composto para ser inscrito nas asas de uma estátua, provavelmente votiva, representando Eros como um jovem barbudo[22]:

> "O metro é o mesmo do [poema] Machado, com a diferença de que as linhas devem ser lidas pela ordem usual. O poema também difere do Machado por não fazer referência, excepto pela sua forma, às asas do Amor. Além disso, não contém nenhum vestígio de dedicação"[23].

Este poema é composto por doze versos divididos em duas partes que se constroem formalmente em simetria. O primeiro verso, mais longo, é seguido por um outro mais curto, um outro ainda mais curto e assim sucessivamente até ao sexto; o sétimo tem a dimensão do sexto, o oitavo a dimensão do quinto, etc., parecendo simular um par de asas aberto. E não só não contém dedicação como, no texto, não alude explicitamente às asas de Eros. A tradução e interpretação do poema têm motivado hesitações, levando a que, por exemplo, duas das edições de referência mais antigas não coincidam quanto à versão final traduzida[24]. Dispensando considerações mais elaboradas acerca do conteúdo, remete-se para a tradução de J.M. Edmonds, acrescentando que, ou mais subtilmente pela referência ao filho de Acmon (Céu), ou de forma omissa por haver já uma tradição em representar Eros com asas, permaneceu plausível para alguns estudiosos o estabelecimento de uma relação entre a forma do poema e o seu conteúdo. Uma associação estruturante aquando do desenvolvimento de propostas tipológicas e classificativas, na medida em que a distinção dos poemas visuais alexandrinos face aos posteriores seria não só o facto de comporem uma

[20] Veja-se as propostas de tradução de J. Pondian. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, pp. 93-96.
[21] Figura 2. Anexo 2, p. 333.
[22] A representação de Eros barbado é de tal forma inusual que este verso tem motivado diferentes interpretações. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* p. 98.
[23] *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 491. Tradução da autora.
[24] *Antologia Palatina*. Ed. Felix Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 1970 e *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, Veja-se as propostas de tradução de J. Pondian em PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* pp. 97-99.

imagem através da dimensão variada dos versos, mas também uma estrita associação entre conteúdo e forma, onde a última remete para o primeiro.

O "Ovo"[25] é composto por vinte versos e, como no "Machado", o primeiro corresponde à primeira linha, o segundo à última, o terceiro à segunda, o quarto à antepenúltima, sendo que o último verso ocupa o eixo central do poema. Os versos seguem uma ordem crescente do monómetro ao decâmetro até ao verso central e fazem, depois, o percurso inverso[26]. "Ovo" é um poema que se ocupa do nascimento da poesia não só em sentido metafórico, mas convocando também reflexões acerca das exigências formais do processo criativo, como o ritmo e a métrica, observações que, pode desde já adiantar-se, serão frequentes em toda a poesia figurada aqui comentada ou estudada. "Ovo" desenvolve duas linhas de sentido que se reúnem e atestam a sua concretização na própria construção do poema permanentemente auto-referencial. Poeta e poema são ambos sugeridos por várias metáforas, como a do rouxinol dórico, cujo canto é reputado. É no último verso que surge a palavra "poema", assinalando essa convergência final. "Ovo" é conjuntamente o poema (a poesia) em génese e o cumprimento do seu resultado poético[27].

Composto com a mesma técnica foi o poema "Flauta" [*Srynx*] (pastoril, de cana), dedicada a Pã[28], por pseudo-Teócrito, pois, de acordo com L.A. Guichard, "*Syrinx*" não será da autoria de Teócrito e foi redigida num período posterior ao estimado, provavelmente o imperial, tal como o "Altar" de Besantino[29]. Em "Flauta", os versos estão dispostos em pares, cada um com uma sílaba a menos do que o precedente, simulando uma flauta pastoril. J.M. Edmonds chama a atenção para o facto de a flauta de pastor poder ser, neste período, rectangular, isto é, com todos os tubos de igual comprimento, sendo a diferença de tons assegurada por distintos preenchimentos em cera. Acrescenta que, para o criador de enigmas e para o seu público, o poema era primariamente sonoro, não visível, de modo que a variação

[25] Figura 3. Anexo 2, p. 334.
[26] *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 495.
[27] Veja-se as propostas de tradução de J. Pondian em PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... pp. 100-110.
[28] Figura 4. Anexo 2, p. 334.
[29] Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon". In HARDER, Annette; REGTUIT, Remco F.; WAKKE, G. C. Wakke (Org.) – *Beyond the Canon*. Leuven, Paris, Dudly, MA: Peeters Publishers, 2006, pp. 83-104, p. 84.
Vejam-se também as observações de A. Martínez-Fernández indicadas supra, na nota 16, p. 19.

audível de cada verso teria uma correspondência suficientemente plausível com a mudança sonora de notas na flauta[30]. O poema é de tal modo complexo do ponto de vista formal (a cada dois versos o poeta retira uma sílaba tornando-os mais pequenos do que os precedentes), ambíguo, povoado de jogos de linguagem e de referências históricas (por exemplo ao nomear as personagens, pseudo-Teócrito emprega perífrases para gerar os enigmas que o leitor terá de decifrar), que dificulta uma tradução rigorosa[31]. Em princípio, o recurso a enigmas, trocadilhos e outros artifícios poéticos em composições figuradas (que depois, de acordo com diversos autores como se explanará, se tornarão indissociáveis desta prática) seria menos comum, mas ao dar a si mesmo o patronímico de *Simichidas* o autor estaria provavelmente a reconhecer a dívida ao seu predecessor: *Simichus*, diminutivo de Símias[32].

"Altar" é o único poema de Dosíadas de Creta[33] (c. 270 a.C.) que se conhece e sabe-se que estava familiarizado com o poema "Alexandra" de Licofronte[34], a que se regressará. "Altar", escrito em jâmbico, é composto por versos completos, metades e quartos de verso, gerando a forma de um altar[35]. J.M. Edmonds refere que as características métricas do poema apontam para que seja posterior à "Flauta". E, adita, a ideia de fazer um altar de versos supõe uma alteração na concepção do poema que, ao ser redigido num suporte físico (de acordo com a sua tese), modifica o domínio do auditivo na poesia. Dosíadas, no entendimento deste autor, teria interpretado "Flauta" como representando o contorno de um objecto real[36] em sentido mimético. Será também este o poema a suscitar mais interesse na literatura do género subsequente, podendo ter servido de modelo e referência para inúmeros outros, nomeadamente o

[30] Cf. *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 501 e nota 1.
[31] Cf. *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 500. Tradução para o português disponível em PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... pp. 111-119.
[32] Cf. *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 500.
[33] Figura 5. Anexo 2, p. 335.
[34] O "Altar" de Dosíadas tem proximidades com "Alexandra" de Licofrontes. Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 84.
[35] Veja-se as propostas de tradução de J. Pondian. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... pp. 120-124.
[36] Deve, no entanto, acautelar-se esta interpretação pois, se seguirmos a referência que o próprio J.M. Edmonds fornece no comentário ao poema de pseudo-Teócrito, não há propriamente uma relação mimética entre "Flauta" e o tipo de flauta contemporânea do autor. O que pode reconhecer-se na figura é a ideia abstracta de, através da métrica e do som, se associar às diferentes dimensões dos versos tonalidades musicais distintas.

"Altar" de Vestino ou o de Porfírio. O "Altar" de Vestino[37] datará de meados do século II. A proximidade entre os dois poemas é formal[38], mas decorre também do facto de, em ambos os casos, o altar falar na primeira pessoa, contando a sua história. Trabalho filológico sobre os dois textos destaca ainda o emprego da mesma área vocabular[39], embora J.M. Edmonds refira que o poema de Vestino não se constrói como enigma, aludindo a si mesmo em termos objectivos[40].

Os *technopaegnia* não nos chegaram nas obras de cada um dos seus autores mas como conjunto, o que terá sido determinante na sua preservação, uma vez que, da maior parte dos autores gregos, pouco mais se conhece além destes poemas. É possível que o contínuo interesse que foram suscitando, bem como a cópia e preservação dos textos, se deva às suas particularidades formais. Seguindo A. Martínez-Fernandéz, serão estas características comuns a estar na origem de uma compilação feita na época imperial, datada entre o século II e o início do século IV, com textos explicativos acompanhando as composições. Supõe-se que tenham sido unidos a uma edição de poesia bucólica de Teócrito, também na época imperial, com relevante circulação geográfica. É esta circunstância, a par de proximidades formais, que permite supor que Porfírio tenha conhecido algum manuscrito e, consequentemente, a "Srynx" de Teócrito e ambos os poemas "Altar"[41]. No entanto, a ser o caso, como veremos, independentemente de uma possível emulação das composições gregas, o conjunto de Porfírio introduz outros elementos que não se esgotam na forma, assim sublinhando uma ideia de diálogo e contrariando qualquer hipótese evolutiva – mas a isto se regressará adiante.

De acordo com A. Martínez-Fernandéz, a justificação para a inclusão dos *technopaegnia* nos manuscritos bucólicos e na Antologia Grega seria o seu carácter

[37] É possível que a atribuição do poema a Besantinus que aparece nos manuscritos seja uma corrupção de Bestinus, L. Julius Vestinus. Numa inscrição relativa a L. Julius Vestinus, vem descrito como: "Alto sacerdote de Alexandria e de todo o Egipto, Curador do Museu, Guardador das Bibliotecas grega e romana em Roma, responsável pela Educação sob Adriano e Secretário do mesmo imperador". *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 509. Tradução da autora.
[38] Figura 6. Anexo 2, p. 335.
[39] Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 125 e pp. 126-132 onde apresenta propostas de tradução.
[40] O artifício linguístico mais elaborado será o emprego de um acrónimo na dedicação ao imperador Adriano. Cf. *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 509.
[41] MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 241.

epigramático, no sentido primeiro de "inscrição gravada sobre um objecto"[42]. No entanto, L.A. Guichard chama a atenção para o facto de o contorno dos poemas visuais gregos poder não ser (exactamente) o original, sublinhando as suas consequências para quaisquer teses que pretendam estabelecer e estabilizar uma ideia de origem ou momento inaugural da poesia poético-visual[43]. Assim, se a partir de determinada época as composições gregas circulam como conjunto, associadas à poesia bucólica e à epigrafia, como se voltará a fazer referência no capítulo 5, essa circunstância não esclarece quanto à sua proveniência. Isto é, quanto aos fundamentos em que se pode situar a exploração da métrica com propósitos visuais, outras tradições poéticas com que terá comunicado e a sua localização geográfica.

Apesar de Símias de Rodes ser considerado o criador formal da composição de poemas em versos figurados com as especificidades textuais que se apresentaram, não existe um entendimento definitivo relativamente a esta questão, pois há diversos autores que os associam a práticas anteriores da Ásia Menor, ou mesmo orientais, que teriam influenciado a escola de Alexandria. De acordo com M. Church, tais práticas teriam chegado ao império grego aquando da invasão de Ciro[44]. Seguindo M. Church, Símias, depois da invasão pelos persas, teria tomado contacto com composições literárias desta cultura. Trata-se, todavia, de uma hipótese pouco plausível que a autora formula a partir do putativo acesso a fontes árabes e persas de *poemas contorno*, como são designados por alguns autores do universo anglo-saxónico (*pattern poetry*), que um autor inglês, George Puttenham, teria conhecido[45]. J. Adler, por sua vez, também indica como possibilidade a origem destes poemas ser oriental e olha para a prática como tendo sido contínua ao longo de cerca de dois mil anos, identificando três fases: a primeira, os poemas visuais gregos, *technopaegnia*, que

[42] MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 241.
[43] L.A. Guichard identifica três tradições distintas de representação do contorno dos poemas, uma reproduzida nos manuscritos Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms Pal. gr. 23 e no Paris, Bibliothèque Nationale France, Suppl. Gr. 384 (que tem apenas uma parte do conteúdo), em que são copiados de modo mais tipográfico; outra, representada pela família do manuscrito Ambrosiano dos poetas bucólicos, onde os poemas são copiados de forma caligramática, sendo o único sobrevivente desta família de códices o Milano, Biblioteca Ambrosiana, gr. C 222 inf.; e uma terceira apresentada por vários manuscritos dos poetas bucólicos. Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 85.
[44] CHURCH, Margaret – "The First English Pattern Poems". *PMLA*, Vol. 61, No. 3 (Sep. 1946), pp. 636-650, p. 636.
[45] M. Church, reportando-se a outros estudos, afirma as suas dúvidas em assumir George Puttenham como o autor de *The Arte of English Poesie* (1589); enuncia-o apenas como hipótese. Cf. CHURCH, Margaret – "The First English..." pp. 646-650.

aqui brevemente se apresentaram; a segunda, os *carmina figurata* latinos e a terceira, os exemplos renascentistas e barrocos[46]. Já G. Grunebaum sugere que os poemas contorno persas se desenvolveram paralelamente aos seus congéneres medievais e renascentistas e que ambos teriam beneficiado de fontes helénicas comuns[47], não podendo por isso anteceder os poemas de Símias. U. Ernst faz remontar a origem destas composições à poesia enigmática do antigo Egipto e considera ainda como antecedentes alguns outros exemplos do Médio Oriente, datados do século VI a.C.[48].

Mas nem só a proveniência geográfica e o passado cultural permanecem controversos e fonte de múltiplas interpretações e conjecturas. Desde a sua recepção moderna que os poemas alexandrinos despertaram as mais variadas teses a propósito da sua estirpe, dos seus putativos remotos e ancestrais antecedentes. Autores como A. Dieterich[49], R. Reitzenstein[50], K. Preisendanz[51] e G. Wojaczeck[52] vinculam os poemas figurados a diagramas preservados em manuscritos e papiros mágicos. G. Wojaczeck reafirma esta ligação dizendo que os poemas têm uma origem órfica tanto pelo seu parentesco formal com os textos mágicos aduzidos, como por razões de língua e conteúdo[53]. Os poemas de Símias seriam uma espécie de tríptico em que Eros ("Asas") órfico usa o Machado ("Machado") para desfazer o Ovo ("Ovo") cosmogónico a partir do qual o mundo é criado[54]. U. Wilamowitz propõe que os três poemas teriam sido concebidos para serem inscritos em objectos reais: "Machado" sobre um exemplar votivo do machado antigo preservado num templo em Atenas,

[46] ADLER, Jeremy – "*Technopaigneia*, *carmina figurata* and *Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective". In SHAFFER, E.S. (Ed.) – *Comparativ Criticism A yearbook*. 4. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1982, pp. 107-148, p. 107.
[47] GRUNEBAUM, Gustave E. Von – *Medieval Islam*. *A Vital Study of Islam at its Zenith*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1953, pp. 294-295.
E. Curtius sugere, também, com uma sucinta interrogação e a partir do estudo da poesia figurada persa de Paul Horn, a possibilidade de se tratar de um legado helénico comum. Cf. CURTIUS, Ernst Robert – *European Literature and Latin Middle Ages.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 284 e nota 34.
[48] ERNST, Ulrich – *Carmen figuratum*... p. 12 e ss. e p. 22 e ss.
[49] DIETERICH, Albrecht; USENER, Hermann – *Abraxas, Studien zur Religionsgeschichte des späteren Alternums*. Leipzig: B. G. Teubner, 1891, p. 199.
[50] REITZENSTEIN, R. – "Zu Laevius". *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*. Vol. 65, No. 1-4 (1906), pp. 157-159, p. 157.
[51] PREISENDANZ, K. – "Ein Strasburger Liebeszauber". *ARW* (n. 42) 16 (1913), pp. 547-554, p. 554.
[52] WOJACZEK, Günter – *Daphnis: Untersuchungen zur griechischen Bukolik*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Main, 1969.
[53] MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 245.
[54] Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 89.

com que Epeu terá construído o Cavalo de Tróia; "Asas" nas asas de uma estátua, provavelmente votiva e "Ovo" efectivamente inscrito sobre um ovo, composto como *tour-de-force*[55]. A forma visual surgiria como exigência de adaptação ao objecto real, tomando como exemplo inscrições arcaicas que se adaptam às constrições materiais e espaciais do suporte. Uma tese que compreende estas composições como derivadas de inscrições de contorno, dedicações epigramáticas, práticas votivas, mas que tem sido reorientada a favor de uma outra que as vincula a interesses mágicos fundados nos poderes performativos dos objectos. A escrita incidida sobre um objecto real – associada à relevância do alfabeto grego e semita numa prática de cariz teosófico, místico ou mágico –, conferia poder ao objecto para que actuasse excepcionalmente numa determinada circunstância:

> "É comum o uso de combinações de letras, do isomorfismo, ou polimorfismo ou da *gematria* para revelar cosmogonias, para simbolizar poderes divinos, para exorcizar demónios e para expor a suposta ligação entre forças cósmicas e as letras do alfabeto. Os acrósticos em frases ou nomes serão como que um paralelo formal desenvolvido destas "manipulações esotéricas do alfabeto"[56].

A existência de acrósticos e de outros mecanismos de desvio da leitura sequencial, introduzindo segundos textos, é inumerável na Literatura judaica, cristã e pagã, grega, latina, e até bizantina e na epigrafia (funerária, dedicação de edifícios ou objectos)[57]. O acróstico caracteriza-se pelo recurso a letras (sílabas, palavras ou

[55] Em 1899 U. Wilamowitz viria defender que estes poemas teriam sido concebidos para serem inscritos sobre objectos reais, associando a forma e métrica dos versos às condicionantes da materialidade. J.M. Edmonds é a favor da mesma tese. Cf. WILAMOWITZ, Ulrich von – "Die griechischen Technopaegnia". *Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, No. 14 (1899), pp. 51-59 e *Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds, p. 491 e ss.
A. Fränkel subscreve parcialmente a ideia de U. Wilamowitz que A. Martínez-Fernández resume: "Segundo este autor [A. Fränkel], os poemas-figura estavam destinados na sua aparência a verdadeiros objectos, mas não seriam inscritos sobre eles". MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 245. Tradução da autora.

[56] MARCUS, Ralph – "Alphabetic Acrostics in the Hellenistic and Roman Periods". *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 6, No. 2 (Apr. 1947), pp. 109-115, p. 109. Tradução da autora.

[57] A prática do acróstico na tradição clássica, grega e latina é incontável e verifica-se não só na literatura (em Virgílio nas *Geórgicas*, na sua descrição do túmulo de Misenus, na *Eneida*, nas *Comédias* de Plauto, etc.), mas também na epigrafia (tumulária, dedicação de edifícios, etc.). Para uma lista de várias ocorrências do termo na literatura grega e latina, (no caso do grego identificando os três vocábulos que designam acrósticos) veja-se COURTNEY, Edward – "Greek and Latin Acrostichs". *Philologus*, 134 (1990), pp. 3-13.
C. Luz abre o seu livro sobre jogos literários gregos com um longo capítulo sobre os acrósticos, onde discute diversos aspectos como a motivação autoral, as tipologias e as funções (nomeadamente a mnemónica e a estética). Cf. LUZ, Christine – *Technopaegnia, Formspiele in der griechischen Dichtung*. Mnemosyne supplements 324. Leiden, Boston: Brill, 2010.

frases) em posição inicial, destacadas através de algum dispositivo visível – nas inscrições esculpidas é o intervalo entre a letra e o remanescente do verso; quando escrito numa superfície que o permita, o realce é feito através de rubricado ou de outras marcações gráficas (torneado por um quadrado, etc.) – para, numa linha sucessiva, formar um significado extrínseco ao do corpo principal da composição. Do mesmo modo se concretiza o mesóstico, desta feita no centro da composição, e o teléstico, em posição final.

Não é, no entanto, evidente que as preocupações esotéricas acima comentadas tenham acompanhado o desenvolvimento dos acrósticos, ou tutelado as composições de Símias, as congéneres gregas ou as de Porfírio, como adiante se verá. O uso de acrósticos na epigrafia era muito comum, de modo que mesmo a inscrição destes poemas figurados em objectos reais não é, *per se*, garantia de que teria havido interesses esotéricos a determinar a sua composição e inscrição, ou mesmo o seu uso. Os acrósticos praticavam-se juntamente com um sem-número de dispositivos literários. Poderiam servir como exercícios lúdicos, como prática de técnicas poéticas, ter um fim didáctico para ensinar a ordem do alfabeto, ou mesmo mnemónico para transmitir ensinamentos morais simples[58].

Os feitiços ou dizeres mágicos conservados nalguns papiros não tinham quaisquer preocupações métricas ou poéticas, ao contrário das composições visuais gregas e dos acrósticos. Mais, o sentido mágico dos dizeres egípcios advinha da

---

Em *De Divinatione* Cícero define o acróstico como um engenho de obscurecimento usado para tornar os versos capazes de se adaptarem a diversas situações em diferentes tempos: "Está escrito, no que é designado 'acrósticos', que as letras iniciais de cada verso são ordenadas de forma a transmitir um significado; por exemplo, em alguns dos versos de Énio as letras iniciais formam as palavras *Quintus Ennius Fecit*. Isto é seguramente o resultado de um pensamento concentrado e não de um cérebro frenético. E nos *Livros Sibilinos*, ao longo de toda a obra, cada profecia é embelezada com um acróstico, de modo a que as letras iniciais de casa linha indiquem o assunto dessa mesma profecia. Tal trabalho vem de um escritor que não é frenético, que é dedicado, não louco". Cicero. *On Divination*. "Book II". In Loeb Classical Library, Harvard University Library, 1923. Ed. preparada para *Penelope*, University of Chicago Libraries, Livro II.54, linhas 111-112, p. 497. [Em linha].
Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Divinatione/2*.html
Tradução da autora.
O recurso a este dispositivo não é exclusivo da escrita alfabética, R. Marcus, remetendo para B. Landsberger, refere o acróstico silábico do poema "Kohelet" em acádio, de meados do segundo milénio a.C. Cf. MARCUS, Ralph – "Alphabetic Acrostics..." p. 109 e nota 7.

[58] R. Marcus divide-os em: (i) didácticos e mnemónicos (um acróstico da *Ilíada* serviria para as crianças se lembrarem dos conteúdos do poema associando-o ao alfabeto); (ii) litúrgicos; (iii) oraculares (encontrados na Grécia e Ásia Menor do século III a.C. até ao período pós-cristão) e (iv) gnósticos (tendo possível origem nas obras gnósticas judaicas, a julgar pela importância do alfabeto nas teorias cosmogónicas da Haggadah. Com efeito, qualquer dispositivo alfabético joga um papel relevante na literatura gnóstica judaica). Cf. MARCUS, Ralph – "Alphabetic Acrostics..." pp. 109-115.

repetição regular de determinadas letras ou formulações, distanciando-se das preocupações formais, métricas e compositivas dos *technopaegnia*:

> "Por sua vez, nos textos mágicos conta-se o número de letras para formar a figura, tal como nos poemas-figura latinos e nos medievais, quando nos *technopaegnia* se recorre à métrica ou pés para determinar a extensão de cada verso. Não cremos, pois, que a existência de tais fórmulas demonstre uma origem mágica dos *technopaegnia*, mas que a sua origem deve ser investigada, em nosso entender, nas próprias características da poesia da época helenística. Trata-se de composições realizadas por poetas que eram simultaneamente eruditos, que procuravam superar a tradição poética, que conheciam bem, através do emprego de formas rebuscadas. Não é de admirar, dado o gosto arcaizante dos poetas helenísticos, que se reproduza nestas composições, apresentadas como epigramas, uma configuração semelhante a muitas inscrições antigas (...)"[59].

W. Levitan, estudioso de Porfírio, assinala que a associação entre estas composições e intentos mágicos tem a sua origem num contexto muito específico de recepção, pois estará certamente relacionada com o interesse que se verifica nos séculos XVII e XVIII em áreas como a magia, alquimia e ocultismo. O que motivou uma leitura retrospectiva da poesia visual à luz do renascimento neoplatonista[60]. Uma questão em tudo consequente quando se importa essa índole mágica, tendencialmente pouco clara, para as composições figuradas cristãs. Perdura, portanto, uma sobreposição entre a proposta de inscrição das composições em objectos reais – ou mesmo enquanto objectos reais – eventualmente derivada da epigrafia, e a de reconhecimento de um carácter excepcional, quer a partir dessa mesma inscrição num objecto e da dificuldade imposta pelos jogos de linguagem, quer a partir do poder conferido à escrita. A que se junta, neste último caso, a ligação aos textos mágicos egípcios ou a práticas labirínticas remotas. Deve dizer-se, no entanto, que algumas

[59] MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 245. Tradução da autora.
[60] W. Levitan dá o exemplo do jesuíta Nieremberg e faculta alguma bibliografia sobre o tema. Cf. LEVITAN, W. – "Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyry and the Field of Roman Verse". *Transactions of the American Philological Association* (1974), Vol. 115 (1985), pp. 245-246, pp. 264-265 e nota 33. Veja-se ainda a reflexão proposta por Ana Hatherly que refere que a origem da maior parte da poesia figurada europeia é atribuída à tradição grega alexandrina que, por sua vez, está relacionada com o hermetismo greco-romano e com o neoplatonismo. Associa depois estas origens à recepção do hermetismo no "período humanista". Cf. HATHERLY, Ana – *A Experiência do Prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983, pp. 17-36.

antologias poéticas que circulavam (e que continuariam a ser compiladas ao longo dos séculos), eventualmente com os *technopaegnia*, incluíam fragmentos de textos herméticos e neoplatónicos, colecções dos oráculos, as "palavras de Ouro" atribuídas a Pitágoras, entre outros. Essa relação pode, pois, derivar da coexistência, num mesmo suporte, de poesia figurada e de textos herméticos.

A montante deste entendimento no quadro do fantástico pode, enfim, estar a identificação de um carácter anómalo das composições, eventualmente mágico por ser capaz de executar o que por via da normalidade da escrita ou da imagem não seria possível. Ou por serem reconhecidas propriedades da esfera do maravilhoso ao uso dos objectos em si e à congregação articulada entre texto, imagem, contagem de letras e disposição dos versos. Com efeito, veremos autores, como no caso indicado acima, a propor a persistência de reminiscências mágicas nos poemas figurados latinos e medievais, isto é, os de Porfírio, de Venâncio Fortunato e os carolíngios. Estas composições, a maioria religiosas, teriam assimilado a força transcendental de diversas combinações (como as numéricas; as de desvio da leitura sequencial; as de junção do texto e da imagem, etc.), agora com uma finalidade não propriamente mágica, mas mística, também ela capaz de agir no espaço da excepcionalidade além da escrita. Trata-se de uma reflexão interessante que terá relevância, ainda que apenas muito parcialmente, para discutir um ou outro aspecto dos poemas figurados carolíngios. Assumir, porém, que há um desígnio transcendental que transita de umas composições para as outras, ou nelas persiste, se contribui para afirmar a validade da constituição de um 'género poesia-visual (ou figurada)', com características próprias e comunicantes ao longo de séculos, também pode obscurecer os processos específicos em que cada uma das composições surge e as condições históricas e materiais em que age, com propósitos e consequências diferenciadas, que aqui se defenderá serem também políticas e institucionais.

Regressando à questão da origem dos poemas gregos, o artigo de L.A. Guichard a que se vem fazendo referência, entre outras virtudes, tem a particularidade de apresentar analiticamente as três principais interpretações historiográficas a este respeito. A primeira faz derivar os textos de práticas mágicas antigas, como antes se expôs; a segunda vê-os como elaborações de uma tendência literária filiada nas inscrições de contorno e / ou nas dedicações epigramáticas inscritas em objectos reais,

como também se apontou; e a terceira, por explorar, situa-os como desenvolvimento extremo dos grifos e de outros dispositivos da poesia helenística. Os grifos assentam na ideia (ou estimulam-na) de que a possibilidade da decifração ou interpretação de um texto ou enigma ardiloso só está acessível a um intérprete adivinhador erudito e com capacidades excepcionais. Uma compreensão que nunca será em vão, pois a ela está associada como que uma recompensa pela perseverança e êxito do adivinhador.

Não obstante L.A. Guichard reconhecer como verosímil a tese epigramática, levanta as seguintes objecções: (i) na epigrafia as fórmulas são sempre breves, normalmente registando apenas o nome do dedicado (por vezes com recurso a acrósticos e outros), e (ii) não se encontram na epigrafia poemas contorno, ainda que as inscrições se ajustem formal e visualmente ao objecto[61]. Derivar da epigrafia implicaria, para este autor, que fossem poemas-dedicatória, que não são. Mesmo assumindo que podem ser influenciados por experiências epigramáticas, tal não leva necessariamente a que fossem concebidos para serem gravados num objecto real. Ora, recusando a filiação a textos mágicos (também pelas razões antes enumeradas), L.A. Guichard subscreve, então, a terceira hipótese:

> "Os poemas contorno de Símias representam, em todo o caso, desenvolvimentos extremos de tendências literárias que são comummente descritas como sendo tipicamente helenísticas: formais (especialmente métricas), com experiências e jogos de palavras. Podemos encontrar paralelismos de experiências métricas nos epigramas helenísticos (tanto inscritos como literários) e no trabalho de poetas menores, como Philikos, Boiskos, Kastorion de Soloi, Cercidas e Chaeremon. Os jogos de palavras estão também bem presentes em textos enigmáticos como o "Alexandra" de Licofronte. Mesmo Calímaco e Teócrito recorrem a experiências métricas e *griphoi* a um nível muito mais moderado"[62].

Também U. Ernst coloca em perspectiva as teses prováveis, enunciando a da epigrafia figurativa, a derivação de fórmulas mágicas, a ligação aos enigmas ou ainda o desenvolvimento de experiências métricas[63]. Globalmente, a hipótese mais bem acolhida é a de que as composições visuais gregas resultam de uma elaboração

[61] Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 91.
[62] GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 92. Tradução da autora.
[63] Cf. ERNST, Ulrich – *Carmen Figuratum*... pp. 26-33, 33-45, 45-50 e 50-53.

"extrema" de tendências literárias que articulariam experiências métricas com jogos de palavras artificiosos. Teria recrudescido no século III a.C. o interesse por divertimentos de linguagem, composições inusitadas e artifícios poéticos que exigiriam do leitor leituras labirínticas. Sotades de Creta é, por exemplo, autor dos versos sotádicos, "um tipo de versos retrógrados – espécie de palíndromos, nos quais a leitura inversa leva a um sentido oposto ao literal"[64].

Licofronte, supra-referido, é, na mesma perspectiva, outro autor essencial neste panorama, pois atribui-se-lhe o culto à linguagem obscura, aos labirintos e construções ardilosas. O seu texto "Alexandra", pleno em referências elaboradas, é caracterizado por frases longas e ininteligíveis[65]. Supõe-se que tanto Teócrito como Dosíadas conheceriam a obra, uma vez que empregam o mesmo tipo de recursos estéticos. No entanto, para alguns autores, o engenho técnico e rebuscado destes poemas estaria menos associado à sua possível origem grífica, como expõe L.A. Guichard, mas diria directamente respeito às condições históricas em que a poesia surge. J. Kwapisz, em 2013, dedica uma secção da obra *The Greek Figure Poems* ao assunto[66]. Para este autor, os poemas visuais ter-se-iam desenvolvido num ambiente literário pujante, em florescimento, portanto num meio propício para estimular o género, que sintetizaria nestas formas poético-visuais uma série de inovações e desafios métricos e linguísticos emergentes. Outros autores, por sua vez, colocam o interesse em jogos poéticos no contexto de uma pretensa decadência cultural verificada no período alexandrino, talvez como resultado de uma suposta degenerescência moral e social, assinalando na literatura, justificada ou injustificadamente, uma perda em pureza poética a favor de artificialidade técnica[67].

Certo é que qualquer uma destas visões, mais ou menos atenta às condições históricas, situa a origem destas práticas buriladas em contexto de corte (não prescindindo necessariamente da familiaridade com os grifos), sob monarquias capacitadas financeiramente que cultivavam um certo requinte técnico elitista através da criação de jogos de linguagem e de referências, nomeadamente mitológicas, pouco

[64] Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 85.
[65] Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 85.
[66] KWAPISZ, Jan (Ed.) – *The Greek Figure Poems.* Leuven: Peeters Publishers, 2013; KWAPISZ, Jan; PETRAIN, David; SZYMANSKI, M. (Ed.) – *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry.* Berlin: De Gruyter, 2013.
[67] Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 86.

conhecidas. A. Martínez-Fernández dirá que os interesses e atributos poéticos deste período se estenderão a Porfírio[68]. A Literatura helenística, ao converter-se numa literatura livresca destinada à simples leitura, teria perdido a sua função secundária de ser cantada ou recitada em determinadas ocasiões. Será, pois, por isto que os poetas redireccionam o seu interesse para o virtuosismo técnico, dotando, ainda assim, as composições de artifícios destinados à representação[69]. O chamado período imperial – em que se situa Porfírio – corresponderia a uma época de investimento excessivo nos aspectos formais da poesia em detrimento do conteúdo, sendo inclusivamente designado como "[época de] extravagâncias literárias"[70].

Dizer que os *technopaegnia* gregos representam desenvolvimentos extremos de tendências poéticas é consequente na medida em que faz derivar esta prática de processos exclusivamente literários. Não obstante o recurso a técnicas métricas ser determinante, designadamente na apresentação formal das composições – como o será nos casos subsequentes –, esta interpretação consolida os poemas no campo da Literatura, fazendo derivar também a imagem unicamente de procedimentos textuais e métricos. Este entendimento, mesmo se pertinente e inteiramente apropriado, fez permanecer os poemas figurados como objectos de estudo maioritariamente literários, sem resolver inteiramente a sua estruturação imagética, ou compósita, como as oscilações nos modos de nomeação deixam entrever. É objectivo desta investigação, como já explicitado, afrontar esta questão a propósito dos poemas carolíngios. Veremos também adiante, na Parte III, como podem estas apreciações, que opõem radicalmente forma e conteúdo e descrevem a imagem como artifício, estar condicionadas pela recepção no período Moderno.

Finalmente, a propósito de terminologia, não parece ter existido um nome específico, coetâneo, para designar as composições figuradas gregas[71], embora

[68] Cf. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Angel – "Consideraciones generales..." p. 248.
[69] Cf. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Angel – "Consideraciones generales..." p. 248. Nesta mesma página acrescenta: "Do mesmo modo, é frequente que os poetas no período helenístico rivalizem com os escultores e pintores mediante procedimentos da ekphrasis (descrição de objectos de arte) com o propósito de dar vida às suas criações literárias, dotando-as de realismo e de uma dimensão física". Tradução da autora.
[70] PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 134.
[71] Cf. GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 83 e nota 2, onde faculta referências bibliográficas.

> "Outras provas de fontes gregas para imagética meta poética infantil podem ser encontradas na terminologia grega e latina relacionada com 'jogo', que denota actividade poética em géneros 'menores'. *Lusus* e seus cognatos são uma presença regular nestes contextos: veja-se Catulo 50.2, Virgílio *Ecl.* 6.1, *Geo.* 4.565, Ovídio *Fast*. 2.6 ("c*um lusit numeris prima iuuenta suis*"), Plínio Ep. 9.25.1 ("*lusus et ineptias nostras*"). Há um paralelo imediato em obras gregas (e latinas) chamado *Paegnia*, *Erotopaegnia* ou *Technopaegnia*: (...)"[72].

Supõe-se que tanto o termo *technopaegnia* como o seu uso sejam posteriores aos primeiros poemas helénicos, surgindo com Décimo Magno Ausónio (310-395). O poeta, retórico e gramático ligado à corte do imperador Graciano, recorre a *technopaegnia* no título de um poema seu, "*Oratio Consulis Ausonii*"[73]. Este autor usa radicais gregos para construir a palavra e designar os seus divertimentos poéticos artificiosos que revelam a habilidade do artista, mas talvez sem pretensão de os associar aos poemas figurados precedentes[74]. Só remotamente a forma geométrica do poema, constituído por versos ropálicos, lembra os gregos[75]. Os poemas de Ausónio caracterizam-se essencialmente pelos jogos de palavras, pelas tentativas de emprego de todas as formas de métrica e pelo recurso frequente a acrósticos. *Tecnhopaegnia* poderia, assim, designar jogos poéticos, ou dispositivos que revelam a técnica do seu autor (*paegnion* – do grego jogo[76]).

Fortúnio Liceti (1577 – 1654) é o primeiro a recuperar o termo *technopaegnia* no período moderno e usa-o para nomear o género específico de poesia figurada desde o período grego até ao bizantino[77]. Uma poesia em que as linhas de texto de diferentes

---

[72] MORGAN, Llewelyn – "Child's Play: Ovid and His Critics". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 93 (2003), pp. 69-91, p. 85, nota 77. Tradução da autora.

[73] Décimo Magno Ausónio dedica uma primeira versão a Paulino e uma segunda, mais tardia e desenvolvida, ao Cônsul Pacato. Há, pois, informações que apontam para a existência de mais do que uma obra com diferentes versões. A possibilidade de uma terceira versão, ainda mais longa, coloca-se a partir de uma colecção de peças sob o título de *Technopaegnion* ter sido publicada com um prefácio dirigido ao leitor. Cf. SIVAN, Hagith S. – "Redating Ausonius' Moselle". *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 383-394, p. 387.

[74] "Diz o próprio Ausónio sobre este termo no prefácio do livro de poemas com o mesmo título: *libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti, aut artem crederes defuisse ludenti* (libro 12.1.)". MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel – "Consideraciones generales..." p. 240. Tradução da autora.

[75] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste.* Paris: Peter Lang, 1990, p. 51.

[76] Cf. TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West. The Word shows its Body*. Trad. Eleonora Vita Heger. Capítulo 5, s/ p. [Em linha]. Disponível em: http://www.ulu-late.com

[77] *Ad Syringam Pubilianam encyclopaedia*, obra dedicada ao comentário dos *technopaegnia* gregos. Referenciado a partir de PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 84.

tamanhos são colocadas sequencialmente (mesmo que a sua leitura não seja sequencial), de modo a obter o contorno de uma figura contra o fundo de um suporte, cuja forma está (ou pode estar) associada ao conteúdo.

Ao longo dos séculos XVI e XVII assiste-se a tentativas de precisão da nomenclatura que estão relacionadas com a tomada de conhecimento destes manuscritos e com um recrudescido interesse pela prática. *Technopaegnia* ganha um sentido mais alargado, passando a reportar-se a um sem número de exercícios poéticos praticados no período alexandrino, dos quais os poemas figurados são apenas uma parte. É, por isso, comum encontrarmos autores do século XVII em diante a incluir acrósticos, palíndromos, tautogramas, *carmen quadratum*, *labyrinthus arithmeticus*, entre outras composições que não só as gregas, como subcategorias de *technopaegnia*.

Já em relação à Literatura latina e para descrever divertimentos poéticos, a *tecnhopaegnia* corresponde nalgumas circunstâncias o termo latino *lusus* e seus derivados. No entanto, os poemas figurados da Antiguidade Tardia e da Idade Média são geralmente designados como *carmina figurata*[78], poesia figurada, articulando o termo para poema *carmen* com *figuratum*, isto é, figurado. Embora aconteça também estas composições serem nomeadas como acrósticos, numa alusão à invariável presença deste dispositivo, ou mesmo como *versus intextus*, ou seja, versos entretecidos (entrelaçados, bordados, inseridos ou escritos) no corpo principal de texto, a que se regressará a propósito de Porfírio e, depois, dos poemas carolíngios. Deste modo, acróstico surge não raras vezes como categoria geral que abrange os poemas figurados e outros dispositivos métricos, classificados posteriormente como lúdicos.

Se a expressão *carmina figurata* parece resolver de modo mais pacífico os componentes literários e imagéticos das composições, o seu uso não deixa de ter como consequência uma filiação subsidiária da figuração no poema. Que será eventualmente problemática ao propor-se que imagem e texto são dois elementos

[78] *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* dá como equivalente latino de *Technopaegnion*, *carmina figurata*, acrescentando que seria a forma poética dominante na Idade Média. Cf. GREENE, R.; CUSHMAN, S.; CAVANAGH, C.; RAMAZANI, J.; ROUZER, P. (Ed.) – *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012, p. 1417.

estruturais e estruturantes, equânimes. Poder-se-ia dizer, no entanto, que até à obra de Rábano Mauro a imagem é efectivamente criada com o texto. Mas veremos como essa ideia é insuficiente para destacar as especificidades plásticas das composições que se analisarão de seguida em que a figuração transcende a manipulação métrica (através do uso da cor ou a da definição de contornos figurativos).

É, em todo o caso, uma designação operativa, pois mesmo qualificando o poema, o étimo de *figurata* reúne fertilmente os constituintes múltiplos visíveis e invisíveis, materiais e 'figurados' que *figura* convoca e significa. Para mais, é o termo que encontramos na maior parte da bibliografia sobre o tema que se atém sobre os poemas medievais e com a qual se pretende dialogar, o que permite uma identificação eficiente[79].

[79] Os estudos gerais sobre poesia visual, figurada, óptica e sobre os caligramas foi procurando modos de nomeação que pudessem corresponder à coexistência de texto e imagem nestas composições. Em *Beyond the Canon* listam-se os termos mais utilizados em diversos idiomas, como *pattern poetry*, *figured poetry* (em inglês); *Figurengedicht*, *Bildgedicht*, *Imago-gedicht*, *Umrissgedicht*, *Optische Poesie*, *Bilderreime*, *Seh-Texte*, *Buchstabendichtung* (em alemão); *poesía visual*, *poesía concreta*, *poesía figurada* (em castelhano); *poesia visiva* (em italiano); ***calligramme*** (francês), a que se soma poesia figurada, poesia figurativa, poesia concreta, poesia visual (em português). Alguns dos termos estão relacionados com períodos e práticas específicas, embora seja recorrente uma utilização anacrónica, ou cultural, no sentido em que cada idioma opta por termos com os quais tem mais proximidades históricas. Veja-se GUICHARD, Luis Arturo – "Simias' Pattern Poems..." p. 83 e nota 3; ADLER, Jeremy – "Technopaigneia, carmina figurata..." p. 107; KRANZ, G. – *Das Bildgedicht*. Band 1: Theorie Lexikon. Köln, Wien: Böhlau, 1981, p. 7.
U. Ernst apresenta uma classificação tipológica para a poesia figurada: poema contorno; poema grelha; imago-poema intertextual; poema espacial e *cubus*. Cf. ERNST, U. – "The Figured Poem..." p. 9 e ss.

1.2 Porfírio e o legado formal e ideológico

Os estudos sobre estas composições deram origem a diversas reflexões, não só sobre a ainda incerta proveniência geográfica, mas também sobre os processos de que poderiam resultar, sendo a tese da derivação, ou mesmo de experimentação radical de dispositivos literários e métricos, a mais aceite, como se procurou demonstrar. Porfírio, discutido de seguida, por ser explicitamente enunciado por Rábano Mauro e copiado por outros autores carolíngios que compõem *carmina figurata*, revela através da sua obra que o resultado textual e visual que atinge está já para além de qualquer explicação derivativa, acentuando o que os poemas são como conjunto e o que desencadeiam social e politicamente na esfera de acção do seu autor.

Interessará destacar as circunstâncias políticas em que a obra de Porfírio surge e é oferecida; a sua organização e alguns dos elementos técnicos e formais que a caracterizam. A reflexão acerca dos poemas de Porfírio assentou em bibliografia especializada, nas edições de Marcus Welser[80] e de J.-P. Migne[81], e na análise das imagens do manuscrito Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713[82].

Nascido provavelmente em África (c. 260 / 270-?), Publílio Optaciano Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius][83] ocupava um cargo de relevo e foi exilado pelo imperador Constantino c. 322 / 323[84]. Supõe-se que o seu afastamento forçado esteja

[80] *Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug.* Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595.
[81] Optatiani Porphyrii. *Panegyricus Constantino Augusto Dictus*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 19, col. 395-431. Paris, 1846.
[82] Um códice do século IX, com origem em França. As imagens disponibilizadas em anexo são parte deste manuscrito. No entanto, e uma vez que o códice não possui a colecção completa dos poemas de Porfírio, as faltas foram supridas com imagens da edição de Marcus Welser.
[83] Publílio Optaciano Porfírio é tratado por alguma historiografia como Optaciano (*Optatian* em inglês), seguindo o uso de recorrer à primeira parte do nome latino. No entanto, é também muito comum o emprego do último nome, Porfírio, sobretudo nos estudos transversais sobre poesia figurada. Esta alternativa tem o inconveniente de poder suscitar alguma confusão com o filósofo grego do século III e IV, Porphyry. Ainda assim, e numa tentativa de corresponder à opção tomada pela bibliografia especializada e à adoptada por outros autores, segue-se aqui a designação de Porfírio.
[84] WIENAND, Johannes – "The Making of an Imperial Dynasty. Optatian's *carmina figurata* and the Development of the Constantinian *domus divina* (317–326 AD)". *Giornale Italiano di Filologia*, No. 3 (2012), pp. 225–265, p. 228.

relacionado com o conflito político que levou à queda de Gaio Ceiónio Rufio Volusiano[85].

De acordo com a tese corrente, Porfírio redige um conjunto de poemas celebrando temas e feitos constantinianos para conquistar o indulto do imperador e reentrar na cena política, o *Panegyricus Constantini*. O conteúdo de duas cartas – a primeira enviada por Porfírio, a segunda, a resposta de Constantino – parece apontar neste sentido. A segunda carta atesta o entusiasmo do monarca com a obra, o sucesso dos poemas e a confirmação do fim do desterro, garantindo a Porfírio um duplo mandato como *praefectus urbi* em Roma[86]. Porém, não só estes documentos não têm uma cronologia estabilizada, como são considerados espúrios por alguns autores, o que tem originado interpretações divergentes sobre a obra e sobre a carreira política do autor. Com efeito, só é possível ter certeza quanto às datas dos seus dois mandatos na prefeitura[87]. Estas lacunas, a par das diferenças entre os manuscritos sobreviventes, justificam que não se possa afirmar peremptoriamente que todos os poemas fossem destinados ao imperador[88].

Todavia, ainda que a ideia de conjunto possa ser questionada, e de acordo com os autores infra citados, seria esse o propósito dos textos que celebram a *Vicennalia* de Constantino (vinte anos do seu reinado). Ao longo da Alta Idade Média é, aliás, a ideia de ciclo oferecido ao monarca que prevalece.

---

[85] Cf. BARNES, T. D. – "Publilius Optatianus Porfyrius". *The American Journal of Philology*, Vol. 96, No. 2 (Summer, 1975), pp. 173-186, pp. 185-186 e GROAG, E. – "Der Dichter Porfyrius in einer stadtrömischen Inschrift". *WS* 45 (1926 / 1927), pp. 102-109.

[86] Cf. BARNES, T. D. – "Publilius Optatianus..." p. 184. No entanto, G. Polara coloca em causa a autenticidade destas cartas. Cf. Publilii Optatiani Porfyrii *Carmina* 1. Ed. Giovanni Polara. Torino: G.B. Paravia & Co., 1973, pp. xxxi-xxxii.

[87] Acerca da cronologia da carreira política de Porfírio, veja-se o artigo de T. D. Barnes que assinala algumas das falências da obra *Prosopography of the Later Roman Empire* (3 Vols.), editados pela Cambridge University Press sob a Direcção de Arnold Hugh Martin Jones, John Martindale e John Morris (1971, 1980, 1992). De acordo com este autor, a obra identifica erradamente Porfírio como o prefeito anónimo da cidade de Roma, descurando o facto de este indivíduo ter nascido em Março de 303, o que não se ajusta à restante cronologia da sua vida. Assim, partindo das quatro únicas referências que existem sobre o percurso político de Porfírio, excepto as duas cartas e os poemas (o cronógrafo de 354 que o regista duas vezes como *praefectus urbi*; a referência de Jerónimo nas suas "Crónicas" *Porphyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*; a inscrição de Esparta que identifica Porfírio como *proconsul de Acaia*, na Grécia, e uma outra inscrição num fragmento encontrado em Roma, com sete nomes, entre os quais o de Porfírio), discute algumas hipóteses acerca da sua biografia. Cf. BARNES, T. D. – "Publilius Optatianus..." pp. 174-177.
J. Wienand também especula cautelosamente acerca da "extraordinária carreira política de Porfírio" no pós-exílio. Cf. WIENAND, Johannes – "The Making of an Imperial Dynasty..." pp. 229-230 e nota 11.

[88] G. Polara refere que não há indícios claros que fundamentem a atribuição simbólica dos poemas ao imperador, duvidando também das cronologias. Cf. POLARA, Giovanni – *Ricerche sul proemio nella poesia latina.* Napoli: Arte Tipografica, 1975, p. 283.

Na obra, algumas das composições retomam o princípio de através da dimensão dos versos perfazer figuras, característico dos poemas visuais gregos (como indicado acima, é possível que Porfírio tenha tido à sua disposição uma cópia dos *Bucólicos gregos*[89]), mas outras merecem atenção por introduzirem a técnica do quadrado e *versus intextus*. A técnica do quadrado, *carmen cancellatum*[90] ou *carmen quadratum*[91], consiste na definição de uma grelha quadragular (por vezes rectangular) ao longo da qual as letras são dispostas e onde se delineiam as figuras. Esta é a forma base adoptada pelos autores carolíngios. O *Panegírico* haveria de ser conhecido (e copiado) ao longo dos séculos seguintes[92], designadamente por Rábano Mauro que, como se indicou, o identifica como exemplo no prólogo da obra *In honorem sanctae crucis*. Sobrevive hoje em cerca de doze diferentes cópias datadas do final do século VIII e meados do XVI[93]. Nenhum dos manuscritos existentes inclui todos os poemas, havendo até textos de outros autores, o que tem gerado reservas de atribuição em relação a alguns deles.

A partir das referências históricas enunciadas nos poemas[94] e do cruzamento com outros autores, T. D. Barnes propõe que vinte tenham sido redigidos com o propósito de os apresentar a Constantino para sair do exílio. Sugere o Outono de 324 como a data mais provável, pois deduz que a sua redacção terá tido lugar depois da derrota de Licínio, na Batalha de Crisópolis[95]. W. Levitan fala também em vinte apelos ao monarca, entregues em 324; o restante seria uma miscelânea de consolações devocionais religiosas cristãs e pagãs e alguns fragmentos sem contexto[96]. E J. Wienand dá como possível o intervalo cronológico entre 317 e 326 e faz corresponder

[89] HELM, Wilbur – "The *Carmen Figuratum* as shown in the Works of Publius Optatianus Porphyrius". *Proceedings of the American Philological Association*, XXXIII (1902), pp. xliii-xliv.
[90] *Cancellatum* / *Cancellata*, adjectivo que qualifica o que tem a forma de grade ou de ziguezague. Remete para as interrupções gráficas visíveis na composição, não só quando as letras são desenhadas a uma cor que se destaca, mas também quando são isoladas ou separadas pelos padrões geométricos.
[91] U. Ernst designa-os como poemas-grelha. Cf. ERNST, Ulrich – *Carmen figuratum*... p. 30.
[92] M. Perrin afirma que a obra servia de modelo de exercícios nas escolas. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Edição, introdução, anexos e notas Michel Perrin. 2 Vol. Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis (de ora em diante indicado como CCCM) 100 e 100 A. Turnholti: Brepols, 1997, p. ix.
[93] G. Polara, editor da obra de Porfírio, procede a uma nova descrição e comentário crítico dos manuscritos conhecidos, fornecendo uma lista mais completa do que as anteriores. Cf. POLARA, Giovanni – *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publilio Optaziano Porfirio*. Salerno: Libreria Internazionale Editrice, 1971.
[94] Acerca do tema de cada um dos poemas e do que celebram ver BARNES, T. D. – "Publilius Optatianus..." p. 178 e ss.
[95] Cf. BARNES, T. D. – "Publilius Optatianus..." p. 184.
[96] Cf. LEVITAN, W. – "Dancing at the End of the Rope..." pp. 245-246.

o conteúdo dos poemas às alterações de política governativa e às mudanças culturais verificadas na corte[97].

S. Edwards, por sua vez, defende que se pode estabelecer uma sequência cronológica para os poemas aliada à complexidade relativa de cada um, para defender que as odes dirigidas ao imperador foram compostas mais tardiamente, depois de Porfírio aperfeiçoar a técnica. Divide, deste modo, os poemas em dois conjuntos, um primeiro para deleite pessoal do autor, que daria conta daquilo a que chama "processo criativo", semelhante a um esboço preliminar; o segundo incorporaria os poemas destinados especificamente ao monarca, preparados para a sua mostra pública ou publicação. Em relação ao primeiro conjunto, S. Edwards indica não haver suficientes dados textuais que permitam datações precisas; as referências históricas que os poemas apresentam são genéricas, podendo apenas ser relacionadas com a época[98]. Os poemas mais simples desta colecção seriam os de contorno ou *technopaegnion*, como o "Altar"[99] (*carmen* XXVI), a "Syrinx"[100] (*carmen* XXVII) e o "Orgão hidráulico"[101] (*carmina* XXa e XXb), a que junta mais alguns, num total de doze que, pela simplicidade ou ausência de referências claras, não poderiam integrar o panegírico propriamente dito. No *carmen* XXI[102], por exemplo, que contém *versus intextus* perfazendo a forma de losangos, é possível ler "*Publilius Optatianus Porfyrius haec lusi*" – a que se voltará –, uma indicação que testemunharia o divertimento pessoal do autor e que S. Edwards considera desapropriada se o objectivo fosse impressionar o imperador[103].

O segundo conjunto, prossegue, apresenta características comuns: o texto, com raras excepções, forma um quadrado composto por trinta e cinco linhas de trinta e cinco caracteres, simétrico, e inclui referências a eventos históricos datáveis e reconhecidos. O que, na sua interpretação, permite sequenciar os poemas em função do aumento de sofisticação criativa (os *intextus* ou são simétricos ou criam uma

[97] Cf. WIENAND, Johannes – "The Making of an Imperial Dynasty..." p. 231 e ss.
[98] EDWARDS, J. Stephan – "The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process". In DEROUX, Carl (Ed.) – *Studies in Latin Literature and Roman History,* Vol. XII. Brusselles: Collection Latomus, 2005, pp. 447-466. [Em linha].
Disponível em: http://www.somegreymatter.com/carmina.htm.
[99] Figura 17 (inferior). Anexo 2, p. 346.
[100] Figura 26. Anexo 2, p. 355.
[101] Figura 22. Anexo 2, p. 351.
[102] Figura 23. Anexo 2, p. 352.
[103] EDWARDS, J. Stephan – "The *Carmina* of Publilius..." s/ p.

imagem), esta, sim, capaz de conquistar o perdão do monarca. São estes os *carmina* X[104], III[105], VI[106], VII[107], XIV[108], II[109], XVIII[110], XXII[111], VIII[112], V[113] e o *carmen* XIX[114], o culminar em complexidade e arrojo de um percurso experimental[115].

Os poemas circunscritos ao quadrado, independentemente de representarem uma gradação crescente de sofisticação compositiva, métrica e visual – que, em todo o caso, parece plausível –, causam um enorme impacto nos leitores posteriores e são estes, não os de contorno (*technopaegnia*), a serem continuamente retomados e trabalhados ao longo dos séculos seguintes. Não só por Venâncio Fortunato e pelos autores carolíngios, como se indicou, mas também por outros autores, designadamente em contexto ibérico, no século IX, como talvez seja o caso do *Codex Albeldensis,* também chamado *Codex Vigilanus*[116].

Os *carmina cancellata* estimulam inúmeras leituras em diversas direcções. É aqui que vamos encontrar dispositivos gráficos a destacar a existência, por um lado, e a auxiliar a leitura, por outro, de um segundo texto intercalado no texto global, *versus intextus*[117]. É esse destacamento que perfaz a figura. Já nas referidas cartas, de autoria e cronologia contestadas, como vimos, Porfírio lamenta ter à sua disposição apenas tinta preta e *minum* e não poder utilizar pergaminho púrpura e letras pintadas de prata e ouro para distinguir as imagens[118]. E no *carmen* XIX alude explicitamente ao uso de tinta vermelha, dizendo "a tinta vermelha revelará os signos celestes". Os *versus intextus* são marcados graficamente e é o autor que assinala a importância do uso da cor, do intervalo e do espaço para conseguir o resultado final poético e visual.

[104] Figura 14. Anexo 2, p. 343.
[105] Figura 8. Anexo 2, p. 337.
[106] Figura 10. Anexo 2, p. 339.
[107] Figura 11. Anexo 2, p. 340.
[108] Figura 18. Anexo 2, p. 347.
[109] Figura 7. Anexo 2, p. 336.
[110] Figura 20. Anexo 2, p. 349.
[111] Figura 24. Anexo 2, p. 353 .
[112] Figura 12. Anexo 2, p. 341.
[113] Figura 9. Anexo 2, p. 338.
[114] Figura 21. Anexo 2, p. 350.
[115] Cf. EDWARDS, J. Stephan – "The *Carmina* of Publilius..." s/ p.
[116] El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Ms D.I.2. Um manuscrito do século X, do Monasterio de San Martín de Albelda. Os cinco poemas figurados que abrem esta obra têm proximidades formais com os de Venâncio Fortunato e, de forma mais indirecta, com os de Porfírio.
[117] Também designados versos intercalares. Cf. ERNST, Ulrich; EHLEN, Oliver; GRAMATZKI, Susanne (Org.) – *Visuelle Poesie*... p. 30.
[118] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xlix.

M. Okáčová dedica-se ao estudo da obra de Porfírio, reflectindo sobre os seus aspectos organizacionais à luz do estruturalismo. Esta autora destaca também os *carmina cancellata*, cujo princípio organizacional chave diz ser o da permutação enquanto operação matemática. Operação que reorganiza os elementos em grupos específicos e que permite traçar a transformação ou recombinação dos sons da fala e dos signos linguísticos no seio da grelha quadrangular. Será o caso, por exemplo, dos versos cuja leitura convencional ou invertida não altera o ritmo[119], reportando-se ao emprego frequente de versos reversíveis, *versus cancrini*[120], que podem ser lidos nos dois sentidos sem interferir com a integridade métrica (também designados *versus recurrentes, anacycli, reciproci ou anastrephonta*)[121]; enquanto a prosódia se mantém inalterada, a estrutura sintáctica e semântica modifica-se.

M. Okáčová sugere que a peculiaridade de Porfírio assenta menos na síntese entre os temas pagãos e cristãos, no sentido panegírico ou nas referências mitológicas, e mais no jogo de linguagem, informado ou consciente da natureza arbitrária e da estrutura atomística do sistema linguístico[122]. A autora leva a sua interpretação mais além dizendo que Porfírio explora o sistema linguístico na sua complexidade, estando menos interessado no significado, no potencial mimético da linguagem, no seu propósito como registo do discurso, ou na sua função referencial constitutiva. As

[119] OKÁČOVÁ, Marie – "The Aural-Visual 'Symbiosis' in the Poetry of Publilius Optatianus Porfyrius (Towards the Disentanglement of the Mystery of Late-Ancient Expansive Grid-Verse)". In NECHUTOVÁ, Jana; RADOVÁ, Irena (Ed.) – *Laetae segetes. Griechische und lateinische Studien an der Masaryk Universität und Universität Wien*. Brno: Masarykova Univerzita, 2006, pp. 41-50, p. 43. M. OKÁČOVÁ, seguindo U. Ernst, associa a regra da permutação ao jogo combinatório conhecido como *ostomachion*. Trata-se de um puzzle / jogo matemático, constituído por catorze peças (possivelmente de osso) que, encaixadas, formam um quadrado. O jogo consiste em construir diferentes animais, objectos ou outros, através da combinatória das peças.

[120] OKÁČOVÁ, Marie – "Publilius Optatianus Porfyrius: Characteristic Features of Late Ancient Figurative Poetics". In VVAA – *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada klasická N, Graeco-Latina Brunensia*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2007, LVI, N12, pp. 57-71, p. 60.
D. Higgins designa-os como *proteus poems* e, por alargamento, *proteus verses*. Poema proteu recebe a designação de Proteus, deus das águas, que teria capacidade para mudar os estados da água (referido na *Odisseia*, nas *Metamorfoses* e em outras obras), numa alusão, pois, à sua versatilidade. No texto os versos usam as mesmas palavras, mas a ordem varia de linha para linha. D. Higgins refere que, apesar de não se tratar de uma composição figurada, a sua lógica parece dizer mais ao pensamento geométrico, do que ao racional. Cf. HIGGINS, Dick – *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1987, p. 183.

[121] Apesar de estes versos reversivos serem recorrentes, não haveria apenas um único termo para os designar. W. Levitan enumera os mais frequentes, indicando em nota os autores em que surgem.
Cf. LEVITAN, W. – "Dancing at the End of the Rope..." pp. 245-246; p. 248 e nota 13, onde fornece mais bibliografia.

[122] OKÁČOVÁ, Marie – "The Aural-Visual 'Symbiosis'..." pp. 41-42.

formas métricas seriam, assim, indicadoras de um labor sobre a estrutura linguística e de um favorecimento das suas potencialidades visuais.

Em lugar de privilegiar a função comunicativa da linguagem, esta é trabalhada como conjunto de unidades discretas que são repartidas e distribuídas como partículas ao longo de uma rede, revelando a sua materialidade. Torna-se Porfírio autor de uma poesia de "natureza expandida", afeita a leituras múltiplas e recursivas produzidas pelo leitor[123]. O autor do século IV estaria, deste modo, a lidar com as mesmas questões que os semióticos mais proeminentes do século XX discutiram, isto é, a insistência na índole arbitrária da linguagem. Valorizaria a primazia do significante (os significantes são autónomos e relacionam-se primeiro entre si, não com o significado, o que parece estar em causa quando Porfírio destaca a materialidade da composição) e o carácter discreto do signo linguístico (ao tratar as letras individualmente como entidades físicas)[124]. Exemplo desta operação seria a conversão de letras do alfabeto romano em caracteres gregos, ou ainda a utilização de versos reversíveis e de outros com permutações métricas, onde as letras são concomitantemente parte de palavras intersectadas. O *carmen* XVI[125], com quatro linhas de letras, começa com um acróstico sobre Constantino *Domino Nostro Constantino Perpetvo Augvsto*, as restantes três linhas não parecem, à primeira vista, fazer qualquer sentido. São letras do alfabeto romano e, ao traçar um percurso vertical, mudam a sua orientação idiomática e devem ser consideradas gregas[126]. Exercício que parece assinalar as ideias propostas de uma visão atomista do sistema linguístico, na medida em que as letras perdem o seu significado unívoco. O poema exige, então, um entendimento expansivo para o padrão textual mais amplo em que se insere.

Em mais do que uma ocasião M. Okáčová apresenta arrojos comparativos algo ousados, informada pela teoria contemporânea, para assinalar a modernidade de Porfírio. Das suas reflexões interessa menos o propósito final da autora que, evidenciando reiteradamente o poeta como precursor de autores ou artistas contemporâneos, mais não faz do que reafirmar a tese do progresso (nomeadamente

[123] OKÁČOVÁ, Marie – "The Aural-Visual 'Symbiosis'..." p. 42 e ss.
[124] OKÁČOVÁ, Marie – "The Aural-Visual 'Symbiosis'..." p. 46.
[125] Figura 19. Anexo 2, p. 348.
[126] LEVITAN, W. – "Dancing at the End of the Rope..." p. 255.

epistemológico) que aqui se procura contestar. Pois defende-se nesta investigação que as composições não representam um culminar de técnicas ou visões teóricas que teriam evoluído progressivamente ao longo da história.

Porfírio, como os restantes autores, participa de uma determinada prática e reinterpreta-a, refazendo-a noutros termos, que simultaneamente constroem e respondem à realidade política, social e cultural em que surgem. De M. Okáčová importa reter algumas das suas sugestões reflexivas, como as indicadas acima, mas também aquela em que chama R. Barthes, no traçar da distinção entre *lisible*, texto realista que se apresenta como texto literário para ser consumido pelo leitor, e *scriptible*, texto que expõe os seus modos de produção, onde o leitor se torna um produtor permanente de significado[127]. De facto, Porfírio expõe os modos de composição, contraria as convenções de leitura e, com isso, todas as normas associadas à sequencialidade expectável do texto. Dito de outro modo, é dada ao leitor a liberdade de deambular pela composição e de criar permanentemente o seu próprio texto expondo a linguagem enquanto sistema recursivo e múltiplo, como nos poemas proteu.

A obra de Porfírio é de especial importância na consideração das questões tanto da origem e dos processos de surgimento e composição, quanto do estabelecimento de uma genealogia, ou ainda na identificação de traços distintivos que sustentam a ideia de género literário e artístico. Se, por um lado, e como se referiu, pode ter conhecido os poemas alexandrinos, experimentando ele mesmo composições em que a distribuição do verso perfaz o contorno de uma imagem, por outro, explora o acróstico e seus derivados, e trabalha-os extensivamente para que se constituam como verso, articulando-os com os resultados plásticos antes enumerados para concretizar imagens, distinguidas pelo recurso a cores e outros destacamentos gráficos. Mas importante também por determinar para o texto um lugar circunscrito, quadrangular, inaugurando uma outra fórmula, e esta já de si especificamente gráfica, o quadrado, para a composição poética. Mas terá, de facto, Porfírio inaugurado a técnica do quadrado?

[127] OKÁČOVÁ, Marie – "Publilius Optatianus Porfyrius..." p. 64.

Para D. Higgins a distribuição de texto ao longo de quadrículas tem outros antecedentes, designadamente métricos, que importa mencionar. Este autor sugere que a técnica do quadrado de Porfírio teria como antepassado remoto as *Tábulas Ilíacas*[128], um conjunto de peças em mármore que apresentam um esquema utilizado para dividir e agrupar os dias dos episódios narrados na *Ilíada*. De um total de vinte e duas tábuas hoje existentes, há doze inscritas dos dois lados. Destas, sete têm um tipo peculiar de inscrição, mais concretamente títulos alusivos às cenas representadas no anverso. A particularidade destas inscrições titulares reside na sua apresentação visual em forma de grelha, uma gelosia quadrangular, similar na forma aos *carmina cancellata*. Todavia, nem só pela forma se poderia estabelecer a ligação com as *Tábuas Ilíacas*: apesar das tábuas 2NY e 3C não terem sobrevivido completas, ambas preservam partes de uma outra inscrição sobre a grelha de letras, um hexâmetro, que dá indicações ao leitor para "apreender a letra do meio e percorrer o objecto na direcção que entender"[129], uma liberdade múltipla de leitura identificada também nas composições de Porfírio, como antes sugerido.

Os *carmina cancellata* recebem ainda a designação de poema labirinto[130] sendo, por vezes, simbolicamente associados à história dos labirintos[131], à *gematria*, fazendo recuar a sua origem e significado a tempos imemoriais, a que se somam as interpretações mágicas a partir da contagem e das propriedade das letras, como antes se mencionou. Pode avançar-se, no entanto, que não há quaisquer elementos que permitam supor que a Porfírio interessaria convocar, ou participar com a sua escrita em princípios esotéricos. A ser pertinente uma ligação aos labirintos, essa tem mais que ver com a construção de uma forma quadrangular (que delimita um espaço de acção) e com as interferências na sequencialidade da leitura geradas pelos acrósticos e *versus intextus*, e não tanto com desafios iniciáticos. Dada a sua importância na economia do poema há, até, autores que designam globalmente estas composições como acrósticos[132], enquanto outros definem o entretecimento de versos como uma

[128] HIGGINS, Dick – "Foreword". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry. A Symposium*. Vol. XX, No. 1, (1996), pp. 5-7, p. 6.
[129] SQUIRE, Michael – "Texts on the Tables: The 'Tabulae Iliacae' in their Hellenistic Literary context". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 130 (2010), pp. 67-96, pp. 79-80. Tradução da autora.
[130] Cf. HIGGINS, Dick – *Pattern Poetry*... p. 231.
[131] É o caso do texto de RYPSON, Piort – "The Labyrinth Poem". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry. A Symposium*. Vol. XX, No. 1 (1996), pp. 65-95.
[132] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 50.

prática autónoma que teria tido origem em Porfírio, e já antes referida: *versus intextus*[133].

Vale a pena recordar que o acróstico surge quando um novo significado é criado a partir de um conjunto de letras que cumprem a posição inicial da linha. Porfírio introduz outros significados no texto base distribuindo o segundo texto em vários locais: no meio (mesóstico), na posição final (teléstico), ou como cortes verticais, horizontais e diagonais. Esse segundo significado surge sob ou sobre a primeira mensagem, constituindo-se como *versos no texto*. O elemento que sinaliza o acróstico pode ser um fonema, uma sílaba ou mesmo uma palavra. É o inverso do ritmo e a sua contraparte. O destaque obtém-se usando letras maiores, cores ou outros meios[134]. Ou seja, salienta-se a existência de outro texto intercalado no texto global, que se estende na superfície escrita, um efeito linguístico, e semântico, associado a uma solução gráfica.

A prática do acróstico não é nova[135]. Todavia, a exploração gráfica e o uso da cor nos interstícios do corpo principal talvez o sejam. Relacionado, ou não, com as possibilidades materiais que o suporte físico livro pode oferecer, a introdução de elementos figurativos nestas composições gera no mesmo autor uma coexistência de tipologias, ambas designadas como poesia figurada, ou mesmo visual: poemas cujo comprimento dos versos, e forma gráfica daí resultante, é deliberadamente pensado para criar uma figura relacionada com o conteúdo; e textos que incorporam desenhos no macro texto, expondo também os segundos significados criados.

Retomando a discussão antes enunciada, a sua propensão labiríntica pode advir do facto de, sobretudo nas composições quadradas, a leitura ser múltipla e não imediata. A dupla disposição das letras e das palavras constrói um novo percurso no texto que, não sendo evidente ou sequencial, se torna labiríntico. Independentemente da origem e ancestralidade da forma quadrada, ou do gesto inaugural de Porfírio, certo é que as suas composições são significativas nos estudos dos *carmina figurata* carolíngios.

Para J. Adler, Porfírio, ao dotar os *carmina cancellata* de significações

[133] Cf. TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Visual Sound...* Capítulo 6, s/ p.
[134] Cf. TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Visual Sound...* Glossário, s/ p.
[135] Cf. COURTNEY, Edward – "Greek and Latin..." p. 3 e ss.

simbólicas (referindo-se decerto às imagens que utiliza, nomeadamente as cristãs), terá preparado a base metafísica para que se tornassem um meio para o Cristianismo, na medida em que a forma reflectia a ordem significante do universo divino[136], uma linha de reflexão que merecerá discussão adiante.

Cumpre ainda destacar que os poemas de Porfírio assumem a dificuldade de não só atentar à arte de medir versos, mas também a de os adequar ao lugar definido para o poema – questões que nos interessam particularmente e que são trabalhadas no seio do texto. É o caso de "Altar"[137], onde o poeta 'erige' um altar invocando Apolo, símbolo da inspiração artística e líder das Musas. No poema fala sobre as dificuldades de composição e das leis da métrica[138], reflecte sobre a poesia e o ofício do poeta e ainda sobre a definição da forma, tornando o poema não só auto-referencial (até pela personificação do altar, como indica N. M. Mosher[139]), como meta-poético. O recurso aos lexemas "*ara*" (altar), "*vatis*" (poeta) e "*arte musica*" (arte musical) constituem, pese embora as suas variações, uma metáfora visual do texto a partir da presença subentendida da ideia de escrita, ou do processo da escrita[140].

Também em "Syrinx"[141], que se aproxima visualmente do poema de Teócrito, "sob a aparência do género pastoral do poema é possível de detectar a presença do poeta que se identifica com a flauta grega [*Syrinx*] como o poema se confunde com a música"[142], e fá-lo de modo a acentuar a relação entre música, poesia e imagem.

O poema "Órgão hidráulico"[143] celebraria a vitória de Constantino sobre Licínio na Batalha de Crisópolis (em 324), que o viria a firmar como único imperador. Dividido em duas partes, assinaladas por um verso vertical ("*Augusto victore iuvat rata reddere vota*"), a segunda perfaz a forma do órgão hidráulico através do crescimento progressivo dos versos. É ao invocar a musa Clio, e com os versos finais, que se reafirma a constante preocupação do poeta em trabalhar a métrica, como se a

[136] ADLER, Jeremy – "*Technopaigneia*..." p. 111.
[137] Figura 17 (inferior). Anexo 2, p. 346.
[138] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 51.
[139] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 51.
[140] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 51.
[141] Figura 26. Anexo 2, p. 355.
[142] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... pp. 56-58 e pp. 63-64.
[143] Figura 22. Anexo 2, p. 351.

esculpisse, para conseguir criar as suas obras e associar a música, a poesia e a imagem[144]:

> "A musicalidade não é unicamente expressa através da imagem figurada do órgão, mas no final do poema (...) 'este será o tipo de versos mais apto para os cantos variados...' onde ritmo e lexemas são associados para criar uma harmonia"[145].

A composição termina com "e eu não tenho senão os versos", uma afirmação que convoca permanentemente para o corpo do texto um cuidado e uma discussão sobre os constrangimentos e dificuldades da forma e que, justamente por essa razão, sublinha as qualidades do poeta, as que M. Okáčová insiste serem pioneiras[146]. Outras composições integrarão passagens do mesmo teor, designadamente *versus intextus*, onde afirma as suas aspirações artísticas e declara a sua originalidade[147]. Ao poeta, resta a poesia, ou mesmo a criação, nada mais.

Por fim, deixando o debate sobre a possível afirmação de um 'género poesia figurada' para o final do capítulo 2, ressalta-se que a composição do ciclo, na totalidade ou parcialmente, está relacionada com circunstâncias pessoais do autor e inscreve-se numa conjuntura política. Não só porque alude a circunstâncias histórias eventualmente ligadas à *vicennalia* de Constatino, oferecendo um retrato da sua governação e da corte – expondo as transformações operadas na representação imperial deste período e a síntese entre temas cristão e pagãos, pouco depois do "Édito de Milão"[148] –, mas principalmente porque o imperador é o seu destinatário, com um propósito claro, o da sua libertação do exílio. É certo que esta possibilidade é discutida pela historiografia contemporânea, mas é a que circularia em plena Alta Idade Média, como veremos adiante a propósito de Beda.

O manuscrito de Porfírio é conhecido como tendo sido dedicado a Constatino e conquistado o seu favor. Porquê dedicar uma tal obra ao imperador confiante da sua

[144] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 60.
[145] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 60.
[146] Cf. OKÁČOVÁ, Marie – "Publilius Optatianus Porfyrius..." p. 62.
[147] Cf. OKÁČOVÁ, Marie – "Publilius Optatianus Porfyrius..." p. 63.
J. Pondian faculta traduções de alguns dos poemas de Porfírio. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da palavra*... pp. 142-162. Veja-se ainda BRUHAT, Marie-Odile – "Une poétique du voeu: inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porphyrius". *Dictynna* V (2008), pp. 57-108.
[148] WIENAND, Johannes – "The Making of an Imperial Dynasty..." p. 231 e ss.

excepcionalidade e riqueza? E de onde dimana o seu poder e valor para que possa garantir a libertação de um exilado? Qualquer resposta a estas questões é meramente especulativa até porque, como indicado, pouco se conhece das circunstâncias da oferta.

Certo é, porém, que perpassa ao longo dos séculos seguintes que as suas características poéticas e imagéticas são suficientemente excepcionais para serem dignas de um imperador e para constituírem uma valiosa unidade de troca. Esta não será a única instância em que os *carmina figurata* agem com e a favor do destino do seu autor ao mesmo tempo que retratam um contexto cortesão. Ainda antes de Alcuíno, Teodulfo ou Rábano Mauro, Venâncio Fortunato oferece um poema figurado com a finalidade de libertar um prisioneiro, crente de que a obra valeria o montante pecuniário implicado nessa libertação.

1.3. Venâncio Fortunato e "a liberdade de ousar"

Venâncio Fortunato [Venantius Honorius Clementianus Fortunatus] (c. 530-600), nasce em Itália, estuda em Ravena, faz uma peregrinação pelo Reno até S. Martinho de Tours em c. 565 e estabelece-se depois em Poitiers durante cerca de vinte anos. Em Poitiers viria a tomar contacto com o universo cortesão, nomeadamente com a rainha viúva Radegunda (mulher de Clotário, filho de Clóvis), de quem escreve a biografia[149]. É autor de cerca de onze livros de poesia e doze obras em prosa, incluindo epitáfios, panegíricos, consolações, entre outros. Compôs cerca de duzentos e cinquenta poemas, elegias, panegíricos e hinos de carácter religioso, sem prescindir de referências clássicas, que teriam integrado a sua formação[150]. Estava, pois, familiarizado com vários autores, entre os quais Virgílio, Horácio, Marcial e conhecia também as obras de Arator, Claudiano e Sedúlio. Terá publicado três colecções de poemas, ordenando o texto de acordo com os destinatários. P. Zumthor divide a sua produção literária em dois ciclos, o primeiro relacionado com a sua viagem de peregrinação; o segundo, em Poitiers, especialmente dirigido à aristocracia galo-romana ou franca onde, no caso dos poemas religiosos, é visível a convivência com a rainha Radegunda e com Inês, sua sobrinha[151]. Venâncio Fortunato influenciará a produção poética posterior por trabalhar com formas poéticas da Antiguidade, orientando-as para um contexto literário religioso[152]. Em c. 567 a rainha Radegunda obtém do imperador do Oriente Justiniano III um fragmento da Cruz em que Cristo fora crucificado, relíquia entretanto depositada num oratório do Mosteiro de Tours[153]. Em 569 Venâncio Fortunato compõe um conjunto de poemas, por ocasião da

[149] WALTZ, Dorothea – "Text im Text. Das Figurengedich V, 6 des Venantius Fortunatus". In LUTZ, Eckart C.; HAUBRICHS, Wolfgang; RIDDER, Klaus (Ed.) – *Wolfram-Studien XIX: Text und Text in lateinischer und volkssprachiger* (Freiburger Kolloquium 2004). Berlin: Verlag, 2006, pp. 59-90.
[150] Para uma lista dos manuscritos medievais com os poemas de Venâncio Fortunato, consulte-se *Mirabile*. Archivio digitale della cultura medievale [Em linha].
Disponível em: http://www.mirabileweb.it/title/carmina-title/4468
[151] ZUMTHOR, Paul – *Histoire Littéraire de la France médiévale (VI-XIV siècles)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 43.
[152] ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich – *Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Katalog zur Ausstellung. Text als Figur im Zeughaus der Herzig-August-Bibliothek 01.09.1987-17.04.1988. Wolfenbüttel, Weinheim: Acta Humaniora, 1987, p. 33.
[153] A partir da interpretação de poemas do Livro II, nomeadamente o II.5, um poema figurado, A. Frolow conclui que a relíquia terá sido colocada pelo próprio Gregório Magno. Cf. FROLOW, A. – *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*. Paris: Institut français d'Études byzantines, 1961, p. 178, onde cita os *carmina* de Venâncio Fortunato II.3 e II.5.

recepção das relíquias em Poitiers, que exploram o simbolismo da Cruz e remetem para a temática da Redenção, congregados no designado Livro II, *"Liber secundus De cruce"*.

É possível que Venâncio Fortunato tenha conhecido e talvez mesmo copiado as composições de Porfírio. Cria três poemas figurados, um dos quais possivelmente inacabado, e um quarto, de contorno, em que as letras de *crux* irradiam do centro; três são parte do Livro II em honra da Santa Cruz, o II.4, II.5 e o II.5a e o quarto do Livro V, o V.6[154]. O estudo dos poemas assenta no manuscrito Sankt Gallen Stiftsbibliothek Cod. Sang. 196[155], na edição de J.-P. Migne[156] e em bibliografia especializada.

As composições figuradas de Venâncio Fortunato têm especial interesse para um levantamento e discussão dos seus aspectos literários e figurativos por quatro razões. A primeira diz respeito ao modo como articula graficamente o texto e a imagem; a segunda por fazer acompanhar estas formulações de reflexões poéticas e artísticas, dando especial destaque às dificuldades compositivas que encetam, à semelhança do que Porfírio havia feito; a terceira pela carta enviada ao Bispo Syagrius, que acompanha um dos seus poemas figurados e a quarta, também a partir da epístola, por expor o contexto cortesão e o propósito panegírico, ou o destino e função, e com isso as relações de mecenato implicadas num dos seus *carmina figurata*.

Relativamente ao último aspecto, Venâncio Fortunato retoma o panegírico, um dos mais importantes géneros literários na vida pública e cerimoniosa do mundo clássico, uma ferramenta vital para comunicação política e negociação[157], como

[154] A designação dos poemas situa a parte da obra em que surgem, com a respectiva especificação numérica, relativa à sua ordem. Assim, II corresponde ao Livro II e os algarismos identificam o poema. Do mesmo modo, V identifica o Livro V. A. Tyrrell classifica o II.5 e o II.5a como inacabados. Cf. TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters and Letter Writers*. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada ao Centre for Medieval Studies da University of Toronto. Toronto, 2012, p. 93.

[155] Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196. Origem: Sankt Gallen, século IX (segundo terço). As imagens disponibilizadas em anexo são parte deste manuscrito.

[156] *Carmina* II.4; II.5; II.5a; V.6. In Venantii Fortunati, Pictaviensis Episcopi. *Miscellanea*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 88, col. 363-0426, Paris, 1862, respectivamente pp. 91-92, pp. 93-94, p. 96 e pp. 191-197.

[157] GEORGE, Judith W. – "Venantius Fortunatus: Panegyric in Merovingian Gaul". In WHITBY, Mary (Ed.) – *The Propaganda of Power: The Role of Panegyric in Late Antiquity*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998, pp. 225-246.

panegírico era o manuscrito de Porfírio dedicado a Constantino[158]. Ao recuperar o género, reitera na prática do acróstico uma outra que mantém a sua essência apologética e um princípio comunicativo com as esferas de poder. Como se disse, o panegírico desempenhava um papel fundamental, pois era utilizado como instrumento político influente, ainda que subtil, pondo a Literatura e os artifícios literários ao serviço de um interesse. No tempo de Venâncio Fortunato o panegirismo estava implementado, sendo notória a permanência da tradição retórica clássica, dos cerimoniais a esta associado e das convenções literárias:

> "No século VI, as formas cerimoniosas e literárias de um advento providenciavam frequentemente o ritual de boas-vindas para um bispo ou relíquias santas. (...) Fortunato pode bem ser visto como o panegirista mais criativo; inovou, ao mesmo tempo que preservou a integridade do género, e desenvolveu o panegírico muito além do seu percurso tradicional elegido pelo poeta bizantino. No sentido em que o panegírico é um género de escrita dinâmico e funcional, foi Fortunato quem explorou e alargou o seu potencial"[159].

Inseridos no Livro II dedicado à Santa Cruz, *Liber secundus De cruce*, estão três *carmina figurata*. É possível que tenha sido a já mencionada compra de relíquias da Cruz de Cristo por Radegunda a inspirar alguns dos seus poemas em honra da Cruz, nomeadamente os figurados[160]. No primeiro, II.4[161], "*De signaculo sanctae crucis*", as letras estão dispostas isometricamente ao longo da grelha quadrangular. No centro do poema, uma cruz grega, com terminações angulosas, é destacada com uma cor distinta do remanescente do texto, embora nalguns manuscritos se encontre também uma mudança no tipo de escrita para fazer sobressair a imagem. O poema refere a criação de Adão e Eva e o momento do pecado, estimulado pela gula, como a razão que trouxe Cristo à terra para redimir o Homem. Dirige-se depois directamente

[158] A. Tyrrell discorre sobre a prolífera produção panegírica de Venâncio Fortunato, relacionando-a com as suas condições de sobrevivência. Cf. TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters*... p. 67 e ss.
[159] GEORGE, Judith W. – *Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul*. Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 38-39. Tradução da autora.
[160] GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi: Fortunatus and the Acrostic". *Transactions of the American Philological Association* (1974), Vol. 123 (1993), pp. 219-245, p. 223. Ver também nota 10 onde a autora refere que os *carmina* II.4 e II.5, com orações à Santa Cruz e louvores a Radegunda e Inês, podem estar relacionados com este episódio.
[161] Figura 27. Anexo 2, p. 356.

à Cruz, ao objecto delineado, madeira em que Cristo foi crucificado e que antes havia sido árvore, símbolo do rei que descende de David, o caminho do céu, a cura do mundo. Nos braços da figura, os acrósticos incitam a Cruz a interceder por Inês e Radegunda, a proteger o próprio autor, Fortunato, e o objecto é aclamado como fonte de vida[162].

É também o desenho da cruz que é visível no poema II.5[163]. Neste caso, a disposição do texto cria a forma, semelhante à anterior, de cruz grega alargada nas terminações dos braços, com a particularidade da palavra *crux* irradiar do centro em diversas direcções. Este poema, considerado de redacção labiríntica, engendra em toda a sua constituição a leitura múltipla pela repetição e pela distribuição das palavras em várias direcções. O recurso reiterado a termos como *oro*, ou mesmo *ara*, se remetendo para altar e oração, desencadeia uma sugestiva reflexão quanto à natureza corpórea, real e de presentificação que seria conferida ao objecto. Mais do que escrever ou desenhar, a sua figuração escrita poderia constituir um gesto vocativo que traria diante do leitor, desde logo o redactor, o objecto a quem dirige as suas preces e a que recorre para mediar a oração. Uma reflexão a que se regressará a propósito do ciclo em honra da Santa Cruz, no capítulo 2. Deve referir-se, no entanto, que a autoria deste poema é contestada. Surge no códice aqui usado como fonte junto à poesia de Venâncio Fortunato, mas subsiste também noutros manuscritos sem qualquer relação com este autor[164].

Já o poema II.5a[165] terá ficado inacabado, mas constitui um testemunho ímpar do processo de composição de um *carmen figuratum*. O poema é, também, cristológico. Os poucos versos que possui celebram a Cruz e Cristo, o redentor, que detém a honra, a luz, a justiça, a glória e o reino, e asseveram a Cruz como a arma da Salvação e a via da Redenção. Um dos versos diz que Pai, Filho e Espírito Santo são apenas um[166], uma afirmação de pendor trinitário, que assinala a união das três pessoas distintas num só Deus. Uma figura rombóide, ou de diamante, constitui o

[162] Interpretação baseada na tradução apresentada por J. Pondian. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* p. 169 e pp. 170-172.
[163] Figura 28. Anexo 2, p. 357.
[164] SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana – "Invocar, Validar, Perpetuar (Un círculo de círculos)". *Revista de poética medieval*, No. 27 (2013), pp. 61-99, p. 83 e ss.
[165] Figura 29. Anexo 2, p. 358.
[166] Interpretação baseada na tradução apresentada por J. Pondian. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* p. 174 e p. 176.

centro da composição, é atravessada por dois eixos, mesósticos, e emoldurada por acrósticos e telésticos. Supõe-se que estaria prevista uma configuração quadrada reticulada, mas por razões desconhecidas tem somente seis versos do texto base que se sobreporia aos *versus intextus*. Vemos, assim, que a redacção dos acrósticos que delineiam a imagem foram o primeiro passo do autor. Terá começado pela moldura exterior, prosseguido com os versos verticais e, depois, com os diagonais, avançando por fim para a redacção do texto, que comummente se designa texto base, ou texto principal, apesar de ser, no entanto, o redigido no final.

É evidente que uma redacção que incorpore segundos textos, como se tornou próprio das composições quadradas, teria de contar com estes desde o início para assegurar a sua viabilidade sintáctica e semântica. Não deixa de ser curioso, porém, verificar que no processo compositivo é a figura, mais do que o texto, e ainda que seja constituída e delineada por este, a determinar e a estruturar a disposição dos versos. Se se pretende com esta reflexão pôr em causa a lógica disciplinar que recorrentemente torna estas composições objecto privilegiado (durante muito tempo exclusivo) dos estudos literários, não se incorrerá na falácia inversa de destacar a dominância ou preponderância do visual. Serve, no entanto, o poema II.5a para expor a dupla articulação da composição, texto e imagem, versos e forma gráfica, componentes igualmente determinantes para afirmar a sua singularidade.

A circunstância de inacabamento e a primordialidade da figura voltam a exibir, com contundência, a insuficiência e sugestão errónea da designação *carmina figurata*. Mesmo nos casos em que a imagem é alcançada com a disposição dos versos e das letras, a sua afirmação na economia da composição antecede o poema enquanto gesto escrito e não o inverso, em que resultaria da estruturação dos versos. Reconhecendo o valor capital da métrica e de outros artifícios literários que tornam a sua concretização possível, mais do que a origem, os processos de composição dos *carmina figurata* não podem ser explicados apenas à luz de uma intensificação de artifícios literários de requinte técnico, como antes se expôs. Verifica-se aqui, como em Porfírio, uma intenção explícita em figurar o poema ou, dito de outro modo, poetizar a imagem.

O poema "*Augustidunensis opus tibi solvo, Syagri*"[167], parte do Livro V, correspondendo ao V.6[168], é acompanhado por alguns parágrafos em prosa dirigidos ao Bispo de Autun, Syagrius[169]. Em circunstâncias que permanecem obscuras, mas suficientemente claras para se perceber a importância do poema como solução de troca e dinâmicas de mecenato, na referida carta Venâncio Fortunato informa Syagrius que foi interpelado por um pai em grandes cuidados por ter um filho preso. Este pai terá pedido ajuda ao poeta e indicado o Bispo como a única pessoa capaz de negociar a libertação do cativo[170]. Episódio que Venâncio Fortunato usa como justificação para solicitar assistência monetária[171]. Assim anuísse Syagrius, o poema funcionaria como pagamento em troca do montante empregue pelo Bispo para soltar o recluso:

> "A primeira linha do acróstico começa com a história do Livro de Génesis da Criação e da Queda, prossegue com o nascimento da Virgem e culmina na Crucifixão e Ressurreição. As últimas quatro linhas são elogios das virtudes de Syagrius. O triunfo de uma tal peça não reside no conteúdo poético, que tende a ser afectado e insatisfatório, mas no facto do poeta conseguir concretizar versos inteligíveis nos limites que ele próprio criou. O trabalho evidente que isto requer, faria parte do pagamento a Syagrius pela sua ajuda. Forma também a base dos dezassete parágrafos de prosa, que se tornam uma revelação encenada do processo de escrita concebida para sublinhar as dificuldades do poeta e a sua experiência a ultrapassá-las"[172].

Venâncio Fortunato desenvolve no poema a ideia de que a leitura pode ser considerada um acto de libertação do alfabeto material rude e cru do poeta. É nesse sentido que cabe ao Bispo desfazer as teias que, com tanto esforço e recursos poéticos e pictóricos, o autor empreendeu. O recluso é também uma metáfora para as exigências do próprio texto. Será o Bispo, como leitor, o único a poder libertar as letras das suas constrições formais e estabelecer a sua própria leitura. Só enquanto

[167] *Carmen* V.6 "Eu pago-te esta obra a ti, Syagrius de Autun". Para o jogo de palavras implicado no termo *solvo* (libertar, pagar uma dívida), relevante no contexto de envio da carta e possível envolvimento pecuniário de Syagrius (uso do poema para compensar a quantia que o Bispo era convidado a dar pelo prisioneiro), consulte-se GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi..." p. 226.
[168] Figura 30. Anexo 2, p. 359.
[169] Documento 1. Anexo 1, pp. 327-328.
[170] TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters*... p. 94.
[171] GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi..." p. 220.
[172] TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters*... p. 94. Tradução da autora.

obra recebida e lida é que o poema se concretiza, e só aceitando esta premissa, a da leitura e visualização, é que Syagrius poderá libertar o preso. Venâncio Fortunato utiliza, até, algumas metáforas que remetem para a ideia de prisão a fim de apontar as dificuldades associadas à escrita:

> "Ele compara-se a um pássaro cativo '*ego incautus passer*'; encontra-se acorrentado pelo poema e só se libertará quando terminar o poema. Ele compara-se igualmente a um marinheiro desajeitado, '*rudis nauta*' preso entre as correntes e os rochedos, metáfora muitas vezes utilizada pelos poetas romanos, que se comparam a um marujo cuja obra é a barca"[173].

Surge, pois, associado a este tipo de poemas, a necessidade de convocar para o seio da produção poética os seus requisitos compositivos, nomeadamente os aspectos materiais da escrita e da formulação da imagem. Aqui, o autor, além de dar a conhecer essas dificuldades, sublinha a singularidade do seu poema, dizendo que não é conduzido por nenhum exemplo similar, embora o seu conhecimento da obra de Porfírio não possa ser excluído. Venâncio Fortunato declara ainda que as linhas devem obedecer a um número fixo de relações e que cada hexâmetro deve ser composto de trinta e três letras, tantas quantas os anos de Cristo. Uma decisão formal a que Venâncio Fortunato atribui significado simbólico, posteriormente recuperada e parafraseada, e que é reveladora de dois outros elementos estruturais nestas composições: a sua componente aritmética (já presente em Porfírio) e a sua associação a uma simbologia religiosa.

É ainda na epístola a Syagrius que Venâncio Fortunato cita a *Arte Poética* de Horácio, recuperando a analogia: "*ut pictura poesis*" *(como a pintura é a poesia)*:

> "*Quid vero pro munere modicitas proferret, et cum in electione cunctarer, uenit in mentem lethargico dictum Flacci Pindarici: pictoribus atque poetis*/ *quaelibet audendi semperfuit aequa potestas*,
>
> *considerans versiculum, si quae vult artifex permiscet uterque, cur, et si non ab artifice, misceantur utraque, ut ordiretur una tela simul poesis et pictura?*"[174]

[173] MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 75.
[174] Venantii Fortunati, Pictaviensis Episcopi. *Miscellanea*. Patrologia Latina. Vol. 88, col. 363-0426, p. 193.

> ["Que tipo de presente poderia a pequenez dos meus meios oferecer? Como hesitei na minha escolha, na minha letargia veio-me à mente o dizer de Flaccus Pindaro [Horácio]: A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for. Considerando estes versos, uma vez que cada artista pode combinar o que quiser, por que, mesmo não sendo artista, não se pode misturar as duas técnicas de modo a urdir uma única tela que seja ao mesmo tempo poesia e pintura?"][175].

Venâncio Fortunato convoca uma autoridade antiga, um autor que dominava, para declarar a sua legitimidade em compor conjuntamente um poema e uma imagem, pois a pintores e poetas sempre assistiu a liberdade de ousar. E M. Graver sublinha que a citação horaciana não se perderia em Syagrius que, à semelhança de outros bispos galo-romanos, saberia valorizar as suas implicações[176]. Neste sentido, é o sucesso da figuração que garante a efectividade do apelo, pois não se trata de uma composição que pretenda, pelo texto, iludir o leitor com a sua aparente simplicidade e conquistá-lo estilisticamente; a coerência deve ser obtida através dos recursos necessários para criar a imagem e, nesta convergência, realçar o seu sentido global. Esta satisfação seria um modo de distinguir o próprio destinatário, ou de este se sentir distinto e particularizado por via da obra laboriosa e ímpar, ou incomum. O fazedor de acrósticos é criador de uma obra cujo destino materializado não se perde de vista.

A definição gráfica do poema V.6 remete, de acordo com D. Waltz, para estrutura principal de um edifício, a que acresce a presença do cristograma, que o identificaria como religioso[177]; uma eventual sugestão ecfrástica, já que incita o Bispo a inscrevê-lo na parede da sua igreja. O facto de Venâncio Fortunato falar sempre na primeira pessoa (nomeadamente com "*solvo*") defini-lo-ia como construtor desse mesmo edifício, reforçado pelo recurso ao termo "*artifex*", como aquele que constrói com as suas próprias mãos. M. Graver faz notar que a indicação de que "mesmo que não seja um artista", um pintor a realizá-lo, depreciando-se, é irónica, desviando a atenção da obra criada para aquele que a teria criado, enfatizando o termo *artifex*[178]. Parece que Venâncio Fortunato estaria a propor um uso restrito aos criadores de arte,

[175] A tradução aqui apresentada resulta de um confronto entre o original e a proposta de J. Pondian. Cf. PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra*... p. 166, nota 24.
[176] GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi..." p. 221.
[177] WALTZ, Dorothea – "Text im Text..." p. 74.
[178] GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi..." p. 221. Tradução da autora.

o que lhe permitira neste caso criar um significado para um contexto particular de mecenato, definido principalmente pelas tensões inerentes às composições figuradas, "entre artífice e expressão", "liberdade e constrangimento", "emoção privada e responsabilidade pública"[179]. Independentemente da leitura simbólica da forma, termos como os indicados demonstram o vínculo de autoria que Venâncio Fortunato quer estabelecer. Ao mesmo tempo que individualiza o texto e o assinala como único, afirma-se como autor, como criador, como benemérito. Não é um poema qualquer que envia ao Bispo: é uma bordadura de texto e imagem, uma que só ele teria conseguido conceber, enredando-se na sua própria escrita. Ao Bispo cabe-lhe interpretar os códigos sociais da doação e, finalmente, libertar o poeta.

A recepção da analogia de Horácio "*ut pictura poesis*" por Venâncio Fortunato, pela importância que detém, mereceria espaço nas reflexões teóricas das relações entre 'texto e imagem'. Advém do próprio autor a inscrição da poesia figurada sob a égide horaciana. No entanto, a carta ao Bispo é, infelizmente, pouco conhecida, pois fora do contexto clássico situa-se historicamente o retomar do diálogo entre as artes na recepção renascentista do símile horaciano, no *Tratado de Pintura* (1495) de Leonardo da Vinci (chamado *paragone* de Leonardo) e no *Laokoön* (1766) de Ephraim Lessing. Embora devam acautelar-se as diferenças entre cada uma das obras: identifica-se, em Leonardo da Vinci, como que uma inversão do *ut pictura poesis*, elevando a pintura acima da poesia[180]; e E. Lessing procura acentuar a degeneração decorrente da contaminação entre as artes.

A importância da formulação de Venâncio Fortunato sobressai quando se verifica que o modo como ironiza a inclusão da pintura no poema não tem implicada uma distinção hierarquizada entre texto e imagem, ou entre meios, apenas o chamar a liberdade de compor uma tela que reúna conjuntamente pintura e poesia. Aqui, a pintura é chamada a incorporar a poesia nos mesmos termos, em simultâneo, sem a preponderância de uma sobre a outra, sem estabelecer comparações, ou ainda sem ter no horizonte o mito da sua proximidade ou irmandade. Por esta razão, na passagem

[179] GRAVER, Margaret – "Quaelibet Audendi..." p. 221. Tradução da autora.
[180] Diz Leonardo da Vinci: "Se o poeta serve o entendimento através do ouvido, o pintor fá-lo através da vista, que é o sentido mais nobre... Inscreva-se em algum lugar o nome de Deus e coloque-se, do lado oposto, a Sua imagem, e será visível qual suscita mais reverência". Citado a partir de SQUIRE, Michael – *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 24, nota 35. Tradução da autora.

transcrita a escolha do verbo *ordior* ("*ordiretur*") não pode passar despercebida. É possível que Venâncio Fortunato pretenda comparar a composição do poema à tecelagem, aproximando o reticulado quadrangular à urdidura e, quem sabe se os versos, ou segundos versos, à trama. Recorre a diversos termos do mesmo campo semântico e, mais adiante no texto, fala especificamente da arte da aranha, numa possível alusão ao mito de Aracne, a jovem bordadeira talentosa que entra em despique com a deusa Atenas. Seguindo a metáfora do bordado, as imagens surgem com a urdidura; fios, teia e trama seriam o processo que conduz à concretização da imagem, que não é, pois, um mero divertimento gráfico, mas o propósito da tecelagem. Também Símias incita a que se leia o seu "Ovo" como uma tecedura, da primeira linha à última, da segunda à penúltima, como acima se indicou[181]. Rábano Mauro falará dos seus versos como *intextus*, talvez retomando a metáfora da grelha como estrutura formal onde se entretecem os fios.

A proposta de Venâncio Fortunato, numa carta em que destaca as dificuldades do processo compositivo, assim como a originalidade do seu feito, de certa forma para justificar a boa aplicação do apoio que lhe seria dado é, além de tudo, uma legitimação da prática. Porquê recorrer a Horácio, um autor clássico consagrado? E que ideia de imagem poderá aqui estar em causa, e o que vem com ela implicado, para que decididamente tal prática poética não seja um mero exercício textual, poético, prosódico? Uma interrogação que surgirá novamente com os poemas carolíngios. Repare-se que Venâncio Fortunato indica na carta proceder a uma ousadia, na medida em que a composição afectava normas poéticas vigentes. Venâncio Fortunato cita o símile horaciano para expor a utilização deliberada de imagem e texto. E, mesmo que o assinale como excepcional – para reivindicar a sua originalidade –, não parece reportar-se a qualquer entendimento judicativo de imagem, enquanto meio subordinado ao texto. Será útil regressar a este caso a partir do qual se pode, pelo menos, dizer que em *su tempo* e em *su sito* trabalhar texto sob a forma de imagem não pode ser visto como um exercício estritamente textual, pois levanta suficientes questões para que o próprio autor decida discutir o assunto com a comunidade de leitores.

[181] COOK, Elizabeth – "Figured Poetry". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42 (1979), pp. 1-15, p. 5.

Capítulo 2: *Carmina figurata* carolíngios (c. 780 - c. 814)

2.1 Afirmação de um projecto político, cultural e religioso

Entre os séculos VII e IX multiplicam-se os *carmina figurata* e seus autores[182]. Serão estudados os poemas compostos entre c. 780 e c. 814 por Alcuíno, Josefo Escoto e Teodulfo, que formam parte do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, dedicados a Carlos Magno, a par de alguns elementos que antecedem a sua coroação imperial em 800; depois, do mesmo manuscrito, os votados à Santa Cruz, relacionando-os com questões eucológicas e teológicas; de seguida, a obra de Rábano Mauro *In honorem sanctae crucis*[183] (c. 814) e, finalmente, as dinâmicas de oferta dos *carmina figurata* e respectivas implicações. É, de resto, esta associação à corte franca e principalmente a Carlos Magno a estar na base da designação 'poemas figurados carolíngios' aqui empregue. A selecção dos poemas prende-se, não só, com questões políticas e institucionais que adiante se tornarão claras, mas principalmente com o facto de a sua redacção e circulação coincidir com a datação geral do iconoclasmo bizantino (primeira fase), que originou a proclamação de uma possível teoria da imagem franca. A associação entre as duas circunstâncias, a redacção dos *carmina figurata* e o iconoclasmo, tem vindo a ser sugerida pela bibliografia e será explorada em profundidade na Parte II.

Ora sendo objectivo da presente investigação, como antes se enunciou, analisar os processos que levam à composição dos poemas e que estes desencadeiam, seria necessário dar conta das circunstâncias da sua produção no sistema social e ideológico em que estão inseridos e que contribuem para formar. Neste sentido, o estudo dos poemas figurados será articulado com instâncias culturais, políticas e religiosas quer da vida dos seus autores, quer do período em análise. A perspectiva assumida não procura examinar os costumes sociais para elucidar os objectos em estudo, reservando-lhes apenas um papel passivo, mas reconhecer-lhes antes uma função dinâmica e aceitá-los como participantes activos na definição dos valores e das representações da sociedade que os concebeu.

[182] Veja-se o comentário aos *carmina figurata* redigidos até ao *In honorem sanctae crucis* de Rábano Mauro em ERNST, Ulrich – *Carmen figuratum*... especialmente da pp. 161 à 221.
[183] Por vezes indicado, daqui em diante, na forma abreviada *In honorem*.

Naturalmente que o estatuto destas composições reabilita traços das formas anteriores, apropriados e modificados, de modo interpolado e não contínuo, como se verificará. Se Porfírio é uma referência explícita para os *carmina figurata* carolíngios, os *technopaegnia* gregos e Venâncio Fortunato não são. Contudo, a sua apresentação e breve discussão permitiu enunciar diversas questões, como as formais, a terminologia, ou mesmo a origem, entre outras, que serão chamadas quando apropriado. A selecção dessas referências não procura, como se indicou, traduzir uma qualquer realidade evidente à história dos próprios poemas, mas resulta da articulação argumentativa, construída e parcial, desta investigação. Seguindo este princípio, antes ainda de tratar dos *carmina figurata* carolíngios, comentar-se-á brevemente os poemas figurados de Ansberto de Ruão e de Bonifácio, não só pelo tema, mas principalmente por exporem uma possível recuperação da prática noutro contexto e circunstâncias. A sua breve análise é feita com base na edição de E. Dümmler[184], no caso de Bonifácio e na edição de Bruno Krusch e Wilhelm Levinson[185] no caso de Ansberto de Ruão.

Ansberto de Ruão [Ansbertus] (? - c. 695) forma parte da corte de Clotário III entre 657 e 673, mais tarde da chancelaria régia, tornando-se depois monge em Fontenelle, vindo entretanto a ser Bispo de Ruão (684). As mudanças políticas que se fizeram sentir na corte conduzem-no ao exílio em c. 689, a mando de Pepino de Herstal (635-714), cujo filho, Carlos Martel (690-741), viria a dar origem à dinastia carolíngia. Data de depois de 684 o poema figurado que Ansberto redige e dedica a Aldovino de Ruão (*Auduenus*), recém-falecido e a quem Ansberto sucede no bispado[186]. O poema figurado trata da Santa Cruz e tem vinte e três versos não isométricos, congregando acrósticos e versos intercalares. As primeiras e últimas letras de cada verso estão dispostas em acróstico e formam "*Auduenus cognomento dado*", e as últimas "*ansebertus orator definit*". No centro, o mesóstico vertical é criado com "*crucem xPI in suo nomen levo*", e o horizontal com "*gentes colentes isto ligno salvantur*". Neste sentido, no verso central vertical pode ler-se "transporto a cruz em seu nome", no horizontal "são salvas por essa madeira as nações que

[184] Bonefatii Episcopi. *Carmen "Vynfreth Priscorum Duddo Congesserat Artem Viribus Ille Iugis Iuvavit In Arte Magistrum*". In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica (de ora em diante indicado como MGH). München, 1978 (1ª Ed. 1881), pp. 16-17.
[185] Ansbertus. *Carmen* "*Audoino dicatum*". In *Scriptores rerum Merovingicarum 5*. *Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici* (III). Ed. Bruno Krusch e Wilhelm Levinson. MGH. München, 1997 (1ª Ed. 1910), p. 542. As fontes das imagens serão indicadas na respectiva legenda, no Anexo 2.
[186] Figura 31. Anexo 2, p. 360.

adoram", no acróstico inicial "*Auduenus* apelidado de Dado" e, no final, "assinado Ansberto"[187]. A figuração do poema, se assim se pode dizer, em forma de cruz, é definida pelos dois versos centrais que, na imagem do manuscrito que nos chega, estão destacados com o recurso a escrita uncial e a cores; o verde é utilizado no acróstico e o vermelho no mesóstico. O contorno da cruz termina com apontamentos decorativos simples nos quatro braços, mostrando um interesse explícito em figurar o objecto, em lugar de assinalá-lo apenas através dos versos.

Uma aproximação formal cautelosa permite sublinhar o modo como as formas artísticas se interpelam em locais e espaços inesperados, sem que a isso esteja associada qualquer ideia de continuidade, no sentido do estabelecimento de uma coerência e homogeneidade de todos os elementos, ainda que reforce a noção de conjunto. Uma noção de conjunto que, por vezes, inflama essa mesma emulação, fazendo da origem o principal alvo da discussão e ofuscando o processo, o modo como se afirma, como irrompe e interage num contexto e em muitos outros, sem sequência temporal ou causal, ou mesmo sem qualquer nexo. É tentador, e até plausível, pois, supor que Ansberto conheceria os poemas de Venâncio Fortunato, em todo o caso muito difundidos, desde logo pela semelhança com o poema II.4 do italiano que, como vimos, perfaz uma cruz grega com mesósticos e enforma a grelha com acrósticos e telésticos. O tema é, também, o mesmo: o louvor da Cruz e das suas potencialidades salvíficas. Porém, nem esta investigação poderia acudir a todas as sugestões entretanto formuladas, nem há, do que se sabe, registos que pudessem ser determinantes nessa avaliação. Um estudo mais exaustivo da circulação dos manuscritos de Venâncio Fortunato, como adiante se voltará a fazer referência, esclareceria quanto a uma possível retoma deliberada, embora não quanto às suas razões e processos que é, de resto, onde se focará esta reflexão um pouco mais adiante com o conjunto de autores e composições ligados à corte carolíngia.

É justamente a propósito do processo que a referência a Adelmo de Malmesbury [Ealdhelm] (c.640-709) se configura relevante, pois é através da sua acção em contexto anglo-saxónico que a Literatura latina se torna bastante apreciada e amplamente utilizada como modelo, em especial de versificação. Aliás, Adelmo não

[187] Cf. FOURNIER, P. – "Ansbert (Saint)". In BAUDRILLART, A; AIGRAIN, R.; RICHARD, P.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. III. Paris: Letouzey et Ané, 1924, pp. 431-433, p. 432; RICHÉ, Pierre – "Les centres de culture en Neustrie de 650 à 850". In ATSMA, Hartmut (Ed.) – *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 à 850.* Colloque historique international. T. 2. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989, pp. 297-305, p. 299.

só era grande conhecedor e promotor da Literatura latina, como demonstrava especial interesse por diversos tipos de fórmulas literárias antigas, como enigmas, acrósticos e telésticos dispostos de forma criativa, pelo simbolismo dos números ou ainda pela arte de atribuir às letras um sentido numérico comutativo noutras significações[188]. Neste sentido, se avocada a teoria que associa as composições figuradas ao desdobramento e exploração de artifícios literários que afrontam a convencionalidade da escrita e da própria versificação, Adelmo seria um elemento importante a considerar pelo papel que teve no desenvolvimento e estudo da Literatura latina no espaço geográfico indicado, no qual se formará não só Bonifácio como, um pouco mais tarde, Alcuíno.

Há, pois, que reconhecer uma certa persistência da exploração da palavra e da linguagem, bem como da sua manifestação escrita no espaço da página. Contudo, vimos já a partir de Porfírio que há uma afirmação explícita da imagem que não pode, de modo nenhum, ser descurada e que autoriza a que se vejam as composições muito além de uma eventual derivação literária. Certo é que a presença da imagem vai surgindo com uma dimensão simbólica, maioritariamente ligada à Cruz, remetendo para uma espiritualidade crescente. Regressar-se-á a esta associação, à sua importância, mas também à sua insuficiência para explicar os processos de afirmação e de impacto que as composições figuradas carolíngias e, por maioria de razão, a imagem, alcançam.

Bonifácio [Bonifatius], em cujos escritos é visível a influência de Adelmo de Malmesbury, nasce c. 675 em Wessex, com o nome Wynfrid, que altera numa visita a Roma (e morre em c. 754). Foi protagonista de um vasto trabalho de pregação e conversão ao Cristianimo, actuando como missionário[189]. Entre as várias abadias que fundou, conta-se a de Fulda em 744, onde desejará ser sepultado. Bonifácio foi um importante interlocutor entre a monarquia e o papado e, depois de nomeado Arcebispo da Austrásia, torna-se Bispo de Mainz e confere a unção a Pepino, o Breve, após a renúncia de Carlomano[190]. No que diz respeito aos seus escritos, Bonifácio, assim

[188] ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich – *Text als Figur*... p. 34.
[189] Cf. LAMBERT, A. – "Boniface (Saint)". In BAUDRILLART, A.; MEYER, A.; CAUWENBERGH, E. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. IX. Paris: Letouzey et Ané, 1937, pp. 883-895.
[190] Pese embora a discussão historiográfica que suscitou e continua a estimular, considera-se que há diversas informações e reflexões pertinentes na obra de H. Pirenne, nomeadamente na análise política das relações entre papas, merovíngios e carolíngios, ou mesmo sobre o papel de Bonifácio no desenvolvimento de alianças com o papado. Cf. PIRENNE, Henri – *Mohammed & Charlemagne*. London: The Folio Society, 2013 (1ª Ed. 1939), p. 162 e pp. 172-173.

como outros autores da mesma região, explora o verso quantitativo, à semelhança do que farão poetas educados na Lombardia e, depois, Alcuíno[191]. A este propósito cumpre acrescentar que o florescimento da Literatura franca, sobretudo no reinado de Carlos Magno, beneficia do contacto com o universo anglo-saxónico e com a Lombardia e, especialmente durante a primeira geração, é ainda visível um "gosto italiano" e "galo-romano" na forma e no vocabulário, que se liga a elementos "autóctones"[192].

Bonifácio compõe um *carmen quadratum*[193] para o frontispício da sua obra sobre gramática, escrita antes de partir novamente para acções missionárias. Dedicado ao seu mestre Dudo[194], o poema figurado inclui *versus intextus*, acrósticos e telésticos e, no centro, apresenta uma cruz com a inscrição "*Jesus Xcristus*"[195]. Através da introdução de espaçamentos e do destaque de algumas letras dos versos não isométricos, com os quais tece novos versos acrósticos sob ou sobre o texto, delineia uma outra forma ainda. Nesses versos, pode ler-se à esquerda (de cima para baixo) "*viribus ille iugis iuvabit in arte magistrum*" e, à direita, na mesma direcção, "*uynfrith priscorum Duddo congesserat artem*" – Dudo, o seu mestre, consagrado como professor, a quem dedica esta arte, o poema. O texto, gesto obituarístico, louva a poesia e eterniza *cum laude* as virtudes e a devoção do seu mestre. Essa outra forma que o poema delineia, e que Alcuíno e Teodulfo demarcarão nos seus poemas, é a de diamante, ou rombóide, a que se regressará.

O que as composições de Ansberto e de Bonifácio têm em comum é artificial, dada a improbabilidade de resultarem de uma disposição similar em explorar os *carmina figurata*. Em todo o caso, a sua referência permite: sinalizar um tema que se vai tornando dominante; a preponderância da cruz como imagem eleita para figurar o poema; a exploração dos *carmina figurata*, não obstante o tema religioso, como

---

Sobre estes eventos, veja-se ainda WHICKAM, Chris – *The Inheritance of Rome. A History of Europe from 400 to 1000*. London: Pinguin Books, 2010, p. 175-176 e WOOD, Ian – *The Merovingian Kingdoms 450-751*. New York: Routledge, 2014, p. 375 e ss.

[191] Cf. GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX* and Hrabanus, *Ad Bonosum*: A Teacher and his Pupil write Consolation". In MARENBON, John (Ed.) – *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, pp. 63-78, p. 66.

[192] ZUMTHOR, Paul – *Histoire Littéraire...* p. 30; HAUSCHILD, Wolf-Dieter – *Alte Kirche und Mittelalter*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2000, pp. 305-306.

[193] Figura 32. Anexo 2, p. 361.

[194] Incluído no manuscrito Würzburg, Universitätsbibliothek, M.p.th.f.29, fol. 44r, do século IX e do século XIII, sob o título: *Vynfreth priscorum dusso congesserat artem viribus ille iugis iuvavit in arte magistrum*.

[195] ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich – *Text als Figur*... p. 34.

objecto de dedicação e como símbolo de relações de deferência e o interesse no género em contexto anglo-saxónico, onde se formará Alcuíno.

Beda (672/673-735), de origem anglo-saxónica, estava também ele familiarizado com a Literatura latina e conhecia os textos de Porfírio, pois cita-os na obra *De arte metrica*[196]. Todavia, esclarece M. Perrin, não se terá interessado por Porfírio por considerar que redigira poesia pagã[197]. Na passagem em que refere os metros mais notáveis de Porfírio e em que indica que podem ser vistos na obra que este envia ao imperador, Beda diz: "Mas porque são pagãos, não lhes quisemos tocar"[198]. Porfírio permanece como uma referência importante dada a mestria da versificação, mas as suas composições figuradas são alvo de suspeita. Interessaria explorar se essa reserva decorre do conteúdo propriamente dito (considerando, até, que Beda conheceria e trabalharia outros autores clássicos), de uma desconfiança relativamente às composições e ao seu carácter figurativo, ou do facto de se tratar de uma obra de culto ao monarca, culto esse que certamente rejeitaria. Contudo, a sua observação permite confirmar que a circulação da obra de Porfírio na Alta Idade Média se faz assente na certeza da sua entrega ao imperador.

Será Alcuíno a encarar finalmente esta poesia de um outro modo, a aproveitar o seu contexto cortesão, a inspirar-se no seu conteúdo, a levá-la até à *Francia* carolíngia e a dá-la a conhecer a alguns dos seus discípulos e a Carlos Magno. No estudo dos *carmina figurata* carolíngios deve ter-se presente a importância central deste autor. Foi Alcuíno quem possivelmente trouxe um exemplar de Porfírio para o continente e propagou o género na escola da corte em Aachen, onde se viria a estabelecer. Entre 780 e os inícios de 790 organizou uma antologia que incluía não só os poemas de Porfírio, mas também quatro de Josefo Escoto e dois da sua autoria que apresentou, talvez com Josefo Escoto, a Carlos Magno. Um pouco mais tarde, à antologia é adicionado um poema de Teodulfo. Esta colectânea chega-nos hoje

[196] Bede. *De arte metrica.* Ed. C.W. Jones. Corpus Christianorum. Series Latina (CCSL) 123A. Turnhout: Brepols, 1975, pp. 61-141.
[197] Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne, les contacts entre Alcuin et Hraban Maur et les indices de l'influence d'Alcuin sur l'*In honorem sanctae crucis*". *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 111-3 (2004), pp. 333-351, p. 334.
[198] Citado a partir de PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 334. Tradução da autora.

através do manuscrito supra mencionado, o Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212[199], uma cópia coetânea do original.

Alcuíno [Alcuinus] (c. 735-804) nasce no seio de uma família anglo-saxónica[200]. Torna-se muito cedo mestre da escola de York, no período do Arcebispo Egberto, discípulo de Beda, e depressa ganha renome recebendo alunos de diversas partes[201]. É numa segunda viagem a Itália que Alcuíno se encontra com Carlos Magno, em 781. O rei, pouco depois da sua subida ao trono, convoca-o para supervisionar a revisão dos livros religiosos. Cerca de 782 Alcuíno estabelece-se, então, junto da corte régia. Viria a tornar-se uma figura central na reorganização cultural, religiosa e política carolíngia. Reforma o palácio-escola em Aachen (Aix-la-Chapelle), onde a corte se instalara na década de 790[202], introduzindo o ensino das sete artes liberais (*trivium* e *quadrivium*)[203], desenvolvendo ainda o de teologia[204]. Alcuíno actuou também como conselheiro de Carlos Magno. Em 793 o rei encarrega-o de desenvolver refutações teológicas contra o Adopcionismo, dirigidas a Félix de Urguel e Elipando de Toledo[205], e o seu pensamento e visão teológica nutrem não só o

[199] Manuscrito do século IX, primeira metade, com mãos de Saint-Amand e Mainz. No códice, os poemas de Porfírio encontram-se nos fols. 111 a 122 e os carolíngios nos fols. 123 a 126. Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte des cod. Bern. 212". In JAUSS, Hans Robert; SCHALLER, Dieter (Ed.) – *Medium Aevum Vivum, Festschrift für Walther Bulst*. Heidelberg: Carl Winter, 1960, pp. 22-47, p. 22.

[200] Não se sabe exactamente em que lugar e a data certa do nascimento.

[201] SÉRENT, Antoine De – "Alcuin". In BAUDRILLART, A.; VOGT, A.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. II. Paris: Letouzey et Ané, 1914, pp. 30-40, p. 31.

[202] Permanece, no entanto, incerto quando começou a construção do palácio e em que anos as novas partes foram concluídas. J. Nelson indica que a primeira estadia de Carlos Magno em Aachen data do inverno de 768 / 769 e que o registo seguinte, por ocasião de uma grande assembleia régia onde anuncia o seu programa de reforma institucional, pessoal e cultural, é de 789. É a partir de 794 que aí passa a residir de forma quase permanente. Cf. NELSON, Janet – "Charlemagne's Church at Aachen". *History Today*, Vol. 48, No. 1 (1998), pp. 62-63. Veja-se também D'ONOFRIO, Mario – "Aix-la-Chapelle". DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Dir.) – *História Artística da Europa. A Idade Média*. Lisboa: Quetzal Editores, 1997, pp. 144-154. E ainda NELSON, Janet – "Aachen as a Place of Power". In THEUWS, Frans; JONG, Mayke De; VAN RHIJN, Carine (Ed.) – *Topographies of Power in the Early Middle Ages*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, pp. 217-242.

[203] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 64.

[204] R. McKitterick analisa a acção de Alcuíno na escola palatina e na organização das bibliotecas. Cf. McKITTERICK, Rosamond – *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 200 e ss. Sobre o estabelecimento de textos escolares modelares e a criação de grandes bibliotecas, veja-se o trabalho de BISCHOFF, Bernard – "Die Bibliothek im Dienste der Schule". *Mittelalterliche Studien*: Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte. Estugarda. Bd. 3 (1981), pp. 213-233 e BISCHOFF, Bernard – *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[205] Escreve, a este propósito, c. 783, a obra *Libellus adversus haeresim Felicis*; em c. 784 *Adversus Felicem libri VII*; mais tarde *Adversus Elipandum libri IV* e algumas cartas. Também na obra *De Fide* refuta o Adopcionismo em mais do que uma circunstância. D. Dales disponibiliza uma tradução

Concílio de Frankfurt em 794, o de Aachen em 799, mas também os *Libri Carolini*, o tratado franco de resposta à querela das imagens bizantina, a que se regressará na Parte II.

Alcuíno promove um ambiente de discussão e aprendizagem, beneficiando da sua experiência de ensino na escola de York. Cristianiza as artes liberais tornando-as a base da instrução dos grupos dominantes. Era teocrático: no seu entendimento a razão de ser da monarquia era a renovação moral, ideia que perpassa em inúmeros dos seus escritos. Foi autor de tratados dogmáticos e teológicos, de uma gramática, de textos sobre retórica e dialéctica sob a forma de diálogos e de diversas composições poéticas que influenciaram o trabalho lírico do seu discípulo oriundo de Fulda, a quem dará o nome de *Maurus*, Rábano Mauro. Em 796 torna-se Abade de S. Martinho de Tours – embora só se estabeleça definitivamente aí a partir de 801[206] –, desenvolvendo uma escola que ganha reputação, organizando uma biblioteca fausta em volumes e mantendo contacto com vários dos seus discípulos, com outros eclesiásticos e com Carlos Magno.

comentada de algumas das mais importantes passagens em DALES, Douglas – *Alcuin: Theology and Thought.* Cambridge: James Clarke and Co., 2013, pp. 94-111.
A polémica adopcionista tem lugar na Hispânia, mas depressa suscita preocupação entre os francos e o papado. O conhecimento que se tem da primeira fase assenta principalmente nas cartas de Elipando, Bispo em Toledo, sentenciando o Bispo Migécio pelas suas exigências, que considera heréticas. Elipando, na sequência das dissidências com Migécio, convoca um concílio em Sevilha para o condenar e aqui descreve a relação entre Deus e Cristo humanizado pela adopção. A distinção das duas naturezas de Cristo pela imagem de *filius adoptivus* (humanidade) e *filius proprius* (divindade) não foi compreendida fora da *Hispania*. A sua fórmula acerca da adopção desencadeará uma forte oposição nas Astúrias (através de Beato, abade de Liébana e Etério, Bispo de Osma) e em Córdoba. E. Ewig sublinha, no entanto, que terá escapado a nuance de *assumido*, uma vez que ambos os termos podiam funcionar como sinónimos neste território. Em 785 Elipando responde anatematizando os seus opositores. Verifica-se nova resposta do Beato e de Elipando, já em 786 e, não só o Papa é informado, como os francos insistem em envolverem-se na polémica. Em 794 Carlos Magno dirige uma carta a Elipando e a outros bispos hispânicos condenando o seu apartamento da ortodoxia. Aos francos seria completamente estranho o vínculo entre adoptante e adoptado como estabelecido pelo direito romano e em 792 Félix de Urguel, que subscrevia as ideias de Elipando, é convocado para um concílio em Ratisbona (Regensburg) onde foi refutado por Paulino de Aquileia e levado a Roma por Angilberto. O Concílio de Frankfurt, em 794, é tomado pela questão adopcionista, envolvendo bispos francos, legados do Papa, enviados das Astúrias e anglo-saxónicos. Do Concílio sai um memorial franco, uma epistola régia redigida por Alcuíno, que respondia com a expressão *homo assumptus* à de *filius adoptivus* para expressar que a natureza humana de Cristo não tinha existência autónoma. A situação resolve-se finalmente em 799. Cf. EWIG, Eugen – "La Época de Carlomagno (768-814)". In JEDIN, Hubert (Dir.) – *Manual de Historia de la Iglesia. De la Iglesia de la primitiva Edad Media a la reforma gregoriana.* T. III, Barcelona: Editorial Herder, 1970, pp. 124-194, pp. 164-166; ZEDAR, Benjamin Z. – *Crusade and Mission: European Approaches Toward the Muslims*. Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 5-6; CAVADINI, John – *The Last Christology of the West. Adoptionism in Spain and Gaul (785-820)*. Filadélfia, 1993, p. 24 e ss; TIESZEN, Charles L. – *Christian Identity amid Islam in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2003, p. 150 e ss.

[206] SÉRENT, Antoine De – "Alcuin" p. 31.

É depois da chegada de Alcuíno à corte e a par das medidas que empreende para prover a biblioteca, para o estabelecimento da escola palatina[207] e para a renovação dos estudos, que se constitui progressivamente aquilo a que alguns autores dão o nome de círculo de intelectuais carolíngios[208], ou mesmo *academia* – "Academia do Palácio"[209]. Este círculo integrava um grupo de letrados, próximos e conselheiros do monarca e muitos dos seus membros vieram a assumir a direcção de centros monásticos que marcaram a história do pensamento e da iluminura da Idade Média. Cartas e poemas de Alcuíno, e de outros autores, dão conta da dimensão deste grupo e de algumas das suas dinâmicas: reunia-se frequentemente, por vezes por longos períodos, e os seus membros eram ricamente compensados pelo rei[210]. Não obstante as epístolas e outros documentos darem uma visão da época condicionada, o que importa destacar é que estes indivíduos apoiavam Carlos Magno e o seu projecto governativo e procuravam afirmar-se como excepcionais[211].

Porém, mesmo havendo aspectos que permitem olhar para estas duas décadas até à coroação imperial, em 800, como projecto conjunto, colectivo e articulado, há precisões que se impõem. A formação de uma corte régia, com características que permitirão como que uma agregação intelectual, ideológica e teológica mais ou menos sólida, só foi possível depois de Pepino substituir, como rei dos francos, o último dos merovíngios (com a autoridade do Papa), tornando os seus subordinados dependentes de um monarca[212]. É depois da morte de Pepino, e na sequência das reformas que empreendeu, que se estabiliza a acção de um conjunto de clérigos e leigos ao serviço do poder, apoiando o trono, que ganha progressivamente contornos de corte com o sentido que aqui interessa contemplar. Estes indivíduos, que actuavam na esfera do rei

[207] B. Bischof, através da identificação de uma lista de livros nuns fólios em branco de uma antologia de gramáticas situa, c. 790, uma mudança de política de biblioteconomia, que levará ao aumento da cópia e da circulação de manuscritos. Refere-se a obras de Cícero, Lívio, Salústio, Marcial, Horácio, Tibulo, a que se juntam Terêncio, Sérvio e Júlio Victor e Claudiano, uma colecção que é em seguida distribuída pelos vários centros monásticos, depois da primeira geração já treinada na corte. Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal: Sources and Heritage*. Manchester: Manchester University Press, 1991, pp. 139-140. D. Dales analisa a constituição geral da biblioteca, as ofertas de Alcuíno, entre outros aspectos. Cf. DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... pp. 196-197.
[208] WISNIEWSKI, Roswita – *Deutsche Literatur vom achten bis elften Jahrhundert*. Berlim: Weidler Buchverlag, 2003, p. 32.
[209] Expressão utilizada por J. Paul, em JACQUES, Paul – *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*. Paris: Armand Colin, 1998, p. 101. Mais adiante retoma o assunto e acrescenta: "académica, amigável e poética". Traduções da autora.
[210] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 194.
[211] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 194.
[212] BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 125.

nos anos de 770[213] (e que Alcuíno encontra na sua primeira visita), lançam as bases para o trabalho cultural, legislativo, religioso que terá lugar nos anos seguintes. P. Godman refere inclusivamente que até 794, data em que Carlos Magno se estabelece finalmente em Aachen, não se pode falar em corte[214]. Quando o rei não estava em campanhas militares, circulava entre várias residências oficiais, como Herstal, Worms, etc. levando consigo os seus apoiantes[215].

As obras dos intelectuais carolíngios redigidas até este período não surgem, portanto, num contexto e espaço definidos rigorosamente como cortesãos, ainda que o sejam ideologicamente, mas entre iniciativas administrativas e políticas, viagens e campanhas militares[216]. É, em todo o caso, esse espaço de procura de convergência ideológica que se verificou nas últimas quatro décadas até à coroação imperial que se pretende destacar. Pois ainda antes de Alcuíno e da geração actuante nos anos de 780 / 790, assiste-se a um esforço dos escritores francos posteriores a Gregório de Tours para refundar o passado franco e a respectiva *gens* com uma história mais nobre e mais antiga do que a até então conhecida[217]. É visível, logo na acta do Concílio de Verneuil, em 755, e na *Lex Salica* emitida em 763 / 764, uma intenção de restabelecer e engrandecer o passado dos francos, nomeadamente através da distinção da *gens francorum* como o povo escolhido por Deus – sinal da importância da cultura escrita ao serviço do estabelecimento de um projecto de governação.

Em 775, já no reinado de Carlos Magno, Catulfo redige uma carta que, de acordo com D. Bullhough, representa o início escrito de uma interpelação directa ao monarca para que se interesse por estudos seculares e divinos, a fim de se assemelhar a David, Salomão e outros reis do Antigo Testamento, referências que passarão a ditar o ideal de monarca[218]. Em 777 dá-se a primeira grande assembleia secular e de

[213] A *aula regia* incluía *fideles* seculares próximo do monarca (residentes) e outros com responsabilidades pelo território. Supõe-se que neste período seriam bastante numerosos, provavelmente mais do que os clérigos. Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 132 e nota 32.
[214] Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian Renaissance*. London: Duckworth, 1985, pp. 1-4.
[215] Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 7.
[216] Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 7.
[217] Um esforço que D. Bullough associa à recolecção de textos pagãos e da antiguidade tardia. Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 138.
[218] Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 133.
A imagem do rei David, enquanto referência elogiosa dirigida aos imperadores e associada ao Antigo Testamento, surge na iconografia bizantina. A sua representação torna-se comum na arte carolíngia a partir dos finais do séc. VIII, quer como músico, quer prefigurando Cristo. Cf. GARIPZANOV, Ildar – *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c.751-877)*. Leiden, Boston: Brill, 2008, p. 225 e ss. e notas.

clérigos seniores (em Paderborn, na Saxónia) onde uma igreja portentosa é dedicada a Cristo. Para assinalar a ocasião é escrito um poema (talvez pintado na parede), hoje entendido como uma tomada de posição político-religiosa[219] e um passo significativo na aliança entre virtudes e atributos seculares clássicos e cristãos: Carlos Magno é enaltecido simultaneamente como rei franco e como figura messiânica, combinando a governação terrena com a responsabilidade espiritual[220].

Godescalco, aproximadamente cinco anos depois, na elaboração do *Evangeliário de Godescalco* para uso régio[221], retomará o tema e recorrerá a epítetos régios, adaptados de fórmulas epigráficas romanas[222], para nomear Carlos Magno. A emissão do documento legislativo *Admonitio Generalis* (789), que integra oitenta e duas cláusulas, constitui-se como um marco importante na sua regência e um espelho das suas ambições governativas. Lidando maioritariamente com assuntos eclesiásticos e estabelecendo o modelo da vida adequada dos clérigos, a *Admonitio* procura instaurar uma reforma moral, com um projecto educativo correspondente, o que assevera a escala do plano carolíngio.

Em 790 dá-se outro acontecimento relevante na fundamentação ideológica e simbólica da governação de Carlos Magno: o rei ordena a redacção do *Codex epistolaris carolinus*[223], o que possivelmente coincide, de acordo com D. Bullough, com a época em que os *Annales* reais se tornam um registo contemporâneo dos eventos[224]. É também em c. 790 que se dá a chegada de Teodulfo, que assumirá a liderança intelectual, e a que se junta Angilberto educado na corte e já abade de Saint-

[219] "Poema de Padborn" ou "*Karolus magnus et Leo Papa Poetae Latini Karolini Aevi*". A datação do poema permanece alvo de controvérsia. Deve, pois, ler-se com a devida reserva o encadeamento de eventos aqui proposto, que segue algumas sugestões de D. Bullough. Sobre a afirmação da imagem régia e imperial, consulte-se o Capítulo 1 de LATOWSKY, Anne – *Emperor of the World. Charlemagne and the Construction of Imperial Authority, 800-1229*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2013. Sobre o poema veja-se GARRISON, Mary – "The Emergence of Carolingian Latin Literature and the Court of Charlemagne (780–814)". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1994, pp. 111–140. E ainda GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 22 e ss. bem como GODMAN, Peter – *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry*. New York: Clarendon Press, 1987, p. 88 e ss.

[220] BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 136.

[221] *Evangeliário de Godescalco*, o Paris, Bibliothèque Nationale France, nouv. acq. lat. 1203, comissionado em 781 e terminado em 783, com possível origem em Worms.
Cf. *Trésors carolingiens*... p. 56 e pp. 90-94.

[222] BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 133.

[223] Trata-se de um manuscrito que compila a correspondência entre os francos e o papado (739-791). É possível que date de 791 e não 790 como acima se indica. Sobrevive apenas uma cópia que pertenceu ao Arcebispo Willibert, nos finais do século IX, o manuscrito Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. lat. 449.

[224] Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... pp. 143-144.

Riquier. Estabelece-se progressivamente uma imagem de liderança centrada numa só figura, inspirada em modelos alegóricos cristãos e copiando o florescimento imperial romano. É, enfim, nesta conjuntura que se desenvolverá a acção destas figuras que interagem, escrevem, compõem e pintam nas últimas décadas do século VIII.

A geração ligada a Carlos Magno compreendeu Pedro de Pisa e Paulo Diácono, Paulino de Aquileia, Alcuíno, Josefo Escoto, Teodulfo, Dungal, Dicuil, Clemente, Angilberto de S. Riquier, Eginardo[225], Modoíno, entre outros. Estes indivíduos estarão, de distintas formas e nas respectivas cronologias, envolvidos na glorificação do monarca e do seu reino, mas também na afirmação de si próprios, à semelhança do soberano, enquanto elite excepcionalmente instruída e visionária, clarividente, eleita, única, distinta e culta, cuja glória só seria equiparável à memória do passado clássico, o da Antiguidade. Memória que seleccionam e constroem laboriosamente, agregando-a a um messianismo cristológico. Trata-se de um círculo de letrados que retoma e refaz a herança cultural clássica, "celebrada verbal e visualmente de uma forma auto-consciente e sofisticada"[226].

O projecto carolíngio só se concretizou graças às condições materiais que o reino vinha adquirindo em função das campanhas militares e dos tributos recebidos. A família pepínida já havia acumulado um rico tesouro, mas este é reforçado depois das investidas contra os lombardos e contra os ávaros[227]. As condições materiais de que o reino dispunha permitiram, pois, atrair à corte diversas figuras tidas como as mais dotadas, vindas de distintas proveniências. O fausto com que eram agraciadas terá certamente estimulado a imagem de distinção que projectarão de si mesmas e, naturalmente, do rei.

Os últimos anos antes da sagração de Carlos Magno como imperador, sem expedições militares, embora exista alguma discussão sobre o propósito régio, correspondem ao período em que aqueles intelectuais consolidam a imagem do monarca e a sua política se expande em diferentes direcções. D. Dales defende inclusivamente que haveria uma motivação deliberada em refazer uma "nova-

[225] Eginardo escreve a *Vita Caroli Magni*, a primeira biografia de um governante da idade média.
[226] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 222. Tradução da autora.
[227] T. Reuter analisa as condições materiais de que o império dispunha no reinado de Carlos Magno, as diferenças em relação aos merovíngios, o sistema de pagamento de tributos, doações e os processos de saque. Cf. REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute in the Carolingian Empire". *Transactions of the Royal Historical Society*, No. 35 (1985), pp. 75–94. Acerca das expedições militares e da acumulação de tesouro, veja-se WICKHAM, Chris – *The Inheritance of Rome*... pp. 337-381.

Atenas", uma "*Academia*", que renasceria sob a égide de um rei proclamado culto e filósofo, mas principalmente cristão[228]. Aliás, numa carta de 799 para Carlos Magno, Alcuíno refere-se à esperança que tinha em recriar uma tradição académica como a grega, em que as sete artes liberais se completariam com os sete dons do Espírito Santo (um desejo que aqui não era alheio às contendas com uma nova geração então emergente)[229]. Carlos Magno é apelidado por Alcuíno de *David*, de *Flaccus*, e conta com inúmeros outros epítetos; Teodulfo é chamado de *Píndaro*; Angilberto de *Homero*, entre outros[230]. Uma panóplia de referências de carácter apologético que têm um propósito mais complexo que transcende a predisposição inventiva de Alcuíno em renomear os seus próximos. A associação do rei e dos indivíduos mais proeminentes a personagens quer do Antigo Testamento, quer do universo imperial romano não era inconsequente. Como refere C. Wickham "não se pode negar que Carlos Magno – e os seus conselheiros, mas encorajados sem dúvida pelo próprio rei – tinham um consciente e ambicioso projecto político"[231].

Alcuíno joga, pois, a sua parte, uma consideravelmente importante, na construção da imagem de um monarca absolutamente necessário à salvação do império ainda antes de o ser. Através de vários escritos, nomeadamente epístolas, onde se refere ao território como império cristão, estabelece uma aliança religiosa, de dimensão espiritual, entre o monarca e o território que lhe cabia governar e engrandecer. Na obra *Dialogus de rhetorica et virtutibus*, redigida sob a forma de diálogo entre Alcuíno e Carlos Magno, expõe como o soberano deve lidar com os conflitos, num verdadeiro tratado de reflexão moral e política. Redige inclusivamente diversos poemas dedicados a Carlos Magno, nomeadamente o *Ad eudem Carolum*, escrito aquando da sua ida para Tours, já próximo da sagração imperial. O rei é apresentado como glória da Igreja, governador, defensor, ao mesmo tempo que é traçado um retrato da hierarquia da corte e do clero em várias escalas[232]. Este é um texto onde Alcuíno expõe as suas expectativas e interesses e a sua agenda teológica, confiando na autoridade política cristã como o centro de uma vida cortesã bem

[228] Cf. DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 222.
[229] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 194.
[230] PAUL, Jacques – *Histoire intellectuelle*... p. 101. D. Dales lista mais exemplos. Cf. DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 222.
[231] WICKHAM, Chris – *The Inheritance of Rome*... p. 382. Tradução da autora.
[232] Cf. DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... pp. 194-195.

organizada[233] e mostrando como a poesia, ou a arte em geral, eram parte integrante de um projecto de fôlego para a construção de um sistema de governo e de uma ideologia.

É ainda por esta altura que na sua poesia Alcuíno critica a nova geração que entretanto se tinha tornado parte do círculo do monarca, e denuncia um certo desleixo, ou distanciamento, da escola régia face ao projecto inicial. Teodulfo verá neste poema uma oportunidade para criticar Alcuíno e a possível dissidência entre ambos, de eventual pendor competitivo, tem feito correr muita tinta. Em mais do que uma ocasião o imperador fez o mesmo pedido aos dois conselheiros, como no caso do epitáfio solicitado depois da morte do Papa Adriano I ou, eventualmente, no dos *carmina figurata* de que nos ocuparemos.

Teodulfo [Theodulfus Aurelianensis] (760-821/22), originário da *Hispania* (Saragoça), torna-se Bispo de Orleães em 782. Faz a sua instrução muito possivelmente na Península Ibérica, mas é obrigado a exilar-se na Gália. A referência ao seu exílio encontra-se, precisamente, no seu poema figurado adiante analisado. Viria a confirmar-se como uma figura da confiança de Carlos Magno, que lhe reservaria diversas missões e encargos teológicos de grande responsabilidade, como a resposta régia à querela das imagens bizantina. Compôs diversos poemas dirigidos ao rei entre os quais um onde, segundo D. Dales, o retrato de glória régia em palavras correspondia à imagem que se procurava difundir através da iluminura neste período[234]:

> "Deu a Carlos Magno quase uma estatura divina, governando sobre a terra e sobre o mar, associando-o aos reis do Antigo Testamento Salomão e Josias, louvando os seus novos edifícios em Aachen, e atribuindo à sua era colheitas férteis e um clima clemente"[235].

O lugar fundamental que a poesia detinha na afirmação e publicitação do monarca e da ambição dos seus intentos é ainda visível na obra de Angilberto que compôs também diversos poemas de celebração. Foi, aliás, um dos mais distintos e respeitados poetas do círculo carolíngio e um dos principais conselheiros de Carlos Magno, além de seu amigo e confidente.

[233] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... pp. 194-195 e p. 223.
[234] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 222.
[235] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 222. Tradução da autora.

Angilberto [Angilbertus Centulensis] (c. 750-814) fez a sua instrução na corte de Pepino, o Breve e foi aqui que estabeleceu relações próximas com o filho do rei, futuro Carlos Magno. Permanece ligado ao monarca depois da sua coroação, é uma figura importante na sua educação, assume o cargo de chefia da Capela do palácio em Aachen e torna-se superior hierárquico dos clérigos, chegando a desempenhar outras funções civis na chancelaria[236]. Trocou volumosa correspondência com Alcuíno, que considerava o seu amigo primeiro e mais íntimo. Carlos Magno encarrega Angilberto de três missões de confiança, associadas quer à querela das imagens, quer ao Adopcionismo: c. 792 leva a Roma Félix de Urguel, que viria a ser condenado no Concílio de Ratisbonne; em 794 leva o *Capitulare adversus synodum* (um sumário do tratado carolíngio contra as imagens, estudado na Parte II) também a Roma, e em 796 dirige-se ao Papa Leão III com algum do espólio conquistado pelo exército franco, cujo destino seria decorar igrejas em Roma[237]. Dedica-se, depois, à abadia de Saint-Riquier, a restaurar o mosteiro e a sua capela. Angilberto é autor de um conjunto de poemas acrósticos que surgem, por vezes, associados à poesia figurada, embora em nenhum deles haja a intenção de, com os versos, perfazer uma figura[238].

Em relação a Josefo Escoto conhece-se pouco, particularmente quando e como terá chegado à *Francia*, quanto tempo aí terá permanecido e o ano exacto da sua morte. Supõe-se, em todo o caso, que a sua ida date de aproximadamente 790[239] e esteja relacionada com a de Alcuíno. Josefo Escoto [Josephus Scottus] (?-791 / 804), de origem irlandesa, foi monge de Clonmacnois e estudou sob orientação de Alcuíno (embora não só), possivelmente em York (c. 770). A sua passagem pela corte franca não tem datação precisa e está pouco documentada. No entanto, a confiança que tanto o seu mestre como Carlos Magno nele depositavam está registada, designadamente através da ordem do ainda então rei dos francos para que liderasse uma missão diplomática a Roma, Espoleto e Benavento em 787, 788. Mas é visível também pelo

[236] Cf. FRAIKIN, J. – "Angilbert ou Engelbert (Saint)". In BBAUDRILLART, A; AIGRAIN, R.; RICHARD, P.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. III. Paris: Letouzey et Ané, 1924, pp. 120-123, p. 120.
[237] Cf. FRAIKIN, J. – "Angilbert ou Engelbert (Saint)" p. 121.
[238] Angilberto assina estes poemas como Berowin. Cf. *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 416-423.
[239] Cf. AUBERT, R. – "Joseph Scot". In BAUDRILLART, A; MEYER, A.; AUBERT, R. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. XXVIII. Paris: Letouzey et Ané, 2003, p. 233.

facto de Alcuíno lhe ter delegado responsabilidades quando prolongou a sua viagem à Nortúmbria em 790[240].

De acordo com P. Godman, a poesia carolíngia (na qual se enquadra a figurada) é um dos feitos mais bem conseguidos e consequentes do reinado de Carlos Magno e não pode ser dissociada da afirmação do seu projecto cultural e político. Sublinha-se, no entanto, e em função do antes indicado, que se devem distinguir os vários períodos e movimentações na corte, os meios para os primeiros intelectuais deixarem a sua marca, a forma como a geração que actua nas décadas de 780 e 790 se afirma, as diferenças em relação ao período precedente e seguinte e as condições materiais que permitem o estabelecimento em Aachen[241]. Isto é, aquilo que se descreve aqui, a favor da clareza da argumentação, como projecto político carolíngio, é multifacetado, com linhas de actuação distintas e nem sempre convergentes e galvanizado por vários intervenientes que importam as suas próprias visões e intuitos.

É, todavia, seguro afirmar que Carlos Magno assume progressivamente o lugar de cabeça temporal da Igreja do Ocidente – diante das fragilidades do papado, da sua manifesta necessidade de apoio militar e da distância de Bizâncio – e uma governação assertiva de forte cunho simbólico. A acção destes autores, nomeadamente Alcuíno e Teodulfo, é decisiva na sua concretização.

Ver a poesia de Alcuíno e de outros autores enquadrada no cenário político mais lato e no quadro das suas movimentações pessoais esclarece as relações que detinham com diversos intervenientes, como esclarece o próprio funcionamento governativo, o que, por sua vez, trará luz sobre os processos em que se compõem, oferecem e recebem os *carmina figurata*, constituindo parte do argumento fucral desta investigação – que introduz com a brevidade necessária os poemas figurados, em particular os do manuscrito oferecido a Carlos Magno que conhecemos através do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212.

[240] Alcuíno também lhe dirige algumas epístolas. Numa delas, não só lhe recomenda que permaneça junto a si, como o encarrega de resumir comentários bíblicos de S. Jerónimo (escreveria apenas o *Comentário ao Livro de Isaías*). Cf. AUBERT, R. – "Joseph Scot", p. 233.
[241] Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... pp.123-146, especialmente p. 146.

2.2. Panegíricos a Carlos Magno

O Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 contém, além dos poemas de Porfírio, sete *carmina figurata* carolíngios: o primeiro é da autoria de Alcuíno (A6), seguem-se quatro de Josefo Escoto (J3; J4; J5; J6), depois o segundo de Alcuíno (A7) e, finalmente, o de Teodulfo (T23)[242]. Cinco dos poemas são dedicados a Carlos Magno (A7; J3; J4; J5 e T23) e dois deles (A6 e J6) à Santa Cruz. A análise das composições é feita com base na edição de E. Dümmler[243], fonte do texto e das imagens, em cotejo com o estudo de D. Schaller[244]. Apesar de o Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 não ser o original (trata-se de uma cópia de um manuscrito entregue ao monarca carolíngio, entretanto perdido), a sua datação situa-o como mais ou menos coevo, isto é, finais do século IX. Sabe-se que a cronologia da redacção dos poemas, apesar de permanecer hipotética, não é uniforme entre si[245]. Tratando-se de um aspecto importante na reflexão aqui proposta, dado o alcance pessoal e político que pode ter, seguir-se-ão de perto as sugestões bibliográficas sobre as datas de redacção dos poemas e da entrega do manuscrito. Indicada que está a ordem que as composições ocupam no manuscrito e que de modo nenhum se pretende menorizar, ressalvando sempre que possível essa constituição, analisar-se-ão primeiramente os poemas dedicados ao monarca independentemente da ordem no *codex* e, no subcapítulo seguinte, os que tratam do tema da Santa Cruz.

O segundo poema figurado de Alcuíno, "*Magna quidem pavido*" ("*Versus ad carolum regem*") (A7)[246], é um panegírico dedicado a Carlos Magno. Trata-se de um *carmen cancellatum*, com as letras dispostas em quadrículas, com versos destacados em quatro linhas verticais e quatro linhas horizontais. Deparamo-nos com uma forma quadrada, com trinta e cinco linhas de trinta e cinco letras, que refazem, em pequenas unidades equivalentes, o grafismo geral do poema. Sobre o quadrado base, são

[242] De acordo com a numeração estabelecida por E. Dümmler, adaptada à arábica, e precedida pela inicial de cada autor, segundo a proposta de SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 22.
[243] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH. A localização na obra será indicada individualmente no estudo de cada um dos poemas.
[244] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte...".
Não foi possível disponibilizar imagens do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212. Apresenta-se, assim, a única composição a que se teve acesso. Mesmo tratando-se de um poema de Porfírio, permite verificar o tipo de letra utilizado e o modo de destacar as imagens. Figura 71. Anexo 2, p. 400.
[245] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 32.
[246] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, p. 226. Figura 38. Anexo 2, p. 367.

inscritas dezasseis outras figuras de quadrados simétricas. O quadrado é, portanto, atravessado por versos que sobressaem visualmente, reforçando a sua forma e conferindo um ritmo geométrico regular a toda a composição. Os *versus intextus* reiteram anaforicamente o nome de "*Flavius Anicius Carlus*", convocando a glória do reinado constantiniano que se quer equiparar ao de Carlos Magno. O primeiro verso diz "*Ducite nunc regi pronis nova munera Musis*"; o segundo, "*Puplius Albinus Carlo haec inclyta lusit*"; o terceiro, "*Dicite laeta bono mecum modo carmina regi*" e os três versos intercalares: "*Flavius Anicius Carlus laetare tropaeis*"; "*Flavius Anicius Carlus, per saecula salve*" e "*Flavius Anicius Carlus, tibi carmina dixit*"[247].

No poema, Alcuíno exalta Carlos Magno, comemora os seus triunfos e vitórias, proclama-o como rei dos fiéis, louva os seus actos, celebra-o para a posteridade, alude ao seu coração nobre e pede-lhe que aceite os versos que lhe dedica. O poeta sublinha as suas limitações compositivas; dirige-se a Carlos Magno, esperando que as suas linhas e o seu poema lhe agradem. Uma humildade retórica, como vimos recorrente (como o é em toda a lírica), mas que revela importância, na medida em que todos os autores destas composições assumem a radicalidade da sua empresa, convocam-na para o tecido do texto, tornando-a parte da composição. A formulação poética ou poético-visual não era comum e, como tal (até face às observações de Beda sobre a obra de Porfírio), tinha um possível risco associado, o das imagens. Apesar de a composição de Alcuíno ser mais gráfica, com destaques por via das letras e da cor, não é menos complexa, pois os *versus intextus* reforçam a forma base, entretanto assumida como dominante. Sobre a gelosia quadrangular é definida uma segunda grelha que, como se disse, destaca a estrutura do poema, e que M. Perrin interpreta como uma alusão às rotas atravessadas por Carlos Magno e ao cruzamento das suas convicções religiosas e políticas[248].

Tendo presente que se desconhece a data de redacção, organização e entrega do manuscrito a Carlos Magno – assim como a da cópia que dá origem ao Bern,

[247] D. Schaller disponibiliza uma discussão mais desenvolvida do poema. Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 33.

[248] PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 340.
R. Basic desenvolve um estudo sugestivo em que relaciona os acrósticos / mesósticos de Alcuíno, como lhe chama, com princípios formais da arquitectura, designadamente da igreja de S. Donat, na Croácia. A procura da constituição de uma sociedade e de um governo uno, organizado e racional, estimula, de acordo com este autor, a aproximação entre diferentes áreas artísticas. Cf. BASIC, Rozmeri – *St. Donat and Alcuin's Acrostics: Case Studies in Carolingian Modulation*. Fucechio, Itália: Kim Williams Books, 2013.

Burgerbibliothek, Cod. 212 –, as propostas de datação dos poemas decorrem da interpretação dos versos. O A7 de Alcuíno tem, por isso, suscitado leituras divergentes a este respeito. Considerando o argumento de carácter essencialmente político que aqui se vem definindo, a data dos poemas não é de somenos importância, como antes se apontou. Aos diferentes anos correspondem distintos eventos e situações que se podem pensar a par das composições figuradas de Alcuíno. Uma cronologia próxima da década de 780 significa que a redacção do poema tem lugar pouco depois da sua chegada à corte. Se tiver sido escrito até meados de 790, aproxima-se das construções e do estabelecimento em Aachen e da vinda de Teodulfo. Se, por outra parte, datar dos finais da década de 790, pode haver uma relação entre o poema e a sagração imperial, que ocorre em 800.

D. Schaller sugere que a redacção do texto dá-se depois de Alcuíno entrar no círculo franco, com base nos seguintes versos: (v.15) "*Tu pater o patriae*"; (v.7) "*O decus omne tuis, vitae lux maxima nostrae*", pai da pátria que seria entretanto a sua, *Francia*. Também a repetição apostrófica de "*Flavius Anicius Carlus*", que estrutura horizontalmente a grelha do poema (sobre a base), é interpretada como indicador cronológico e leva-o a definir um *terminus post quem* o poema não poderia ter sido escrito. Isto é, a partir da segunda metade de 790 a utilização de *Flavius* como epíteto régio tinha caído em desuso. Do mesmo modo, o emprego de *regis* distaria a redacção do poema da atribuição do título imperial a Carlos Magno em 800[249]. Poderia ler-se no v.7 "*O lux Ausonidum*", uma alusão à presença de Carlos Magno em Itália ou às campanhas militares que empreendeu em 781, 787, ou mesmo em 800. D. Schaller defende, no entanto, que esta associação é algo forçada e pouco precisa. Parece-lhe antes ser uma reminiscência literária de propósito exclusivamente retórico, também presente em Porfírio[250]. Localiza, pois, a composição dos poemas de Alcuíno entre 780 e 790, década de especial importância na sua afirmação e participação na corte, mas também na consagração de Carlos Magno como legítimo sucessor e cabeça do império romano, como se procurou retratar brevemente. Já P. Godman propõe os anos 778-780[251], pouco depois da chegada de Alcuíno da Nortúmbria. U. Ernst, a partir do

[249] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 38.
[250] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." pp. 36-37.
[251] GODMAN, Peter – *Poets and Emperors*... p. 43 e ss. De acordo com a análise de P. Godman, o A7 constitui um louvor ao governo secular de Carlos Magno e uma afirmação das qualidades únicas do poeta com o intento de obter benefícios materiais. P. Godman apresenta nesta obra uma interpretação

recurso aos *tria nomina* ("*Flavius Anicius Carlus*"), localiza a escrita entre 790 e 800, próxima da coroação imperial. Este autor defende que a coroação fora prevista e preparada pelo círculo régio e associa o poema aos eventos da querela iconoclasta, em particular ao Concílio de Frankfurt que tem lugar em 794[252] (onde os francos iriam apresentar publicamente o seu tratado sobre as imagens e repudiar o segundo Concílio de Niceia).

Uma datação perto de 800, segundo sugere M. Perrin, aproximaria temporalmente a composição de Alcuíno do *libellus* que este espera de Rábano Mauro, que viria a ser o *In honorem sanctae crucis*[253]. Há ainda uma outra possibilidade, em 796 Teodulfo torna-se o principal conselheiro de Carlos Magno para as questões teológicas, um lugar antes ocupado por Alcuíno; a entrega do manuscrito ao rei poderia significar uma tentativa de este autor recuperar a sua posição cimeira na corte[254], mesmo que de um ponto de vista meramente simbólico. Isto é, e à imagem de Porfírio, favorecer uma posição pessoal, como Rábano Mauro virá a fazer em mais do que uma circunstância com diferentes manuscritos do *In honorem*. Mas coincidiria esta entrega com o momento em que Alcuíno regressou da Nortúmbria com Josefo Escoto?, pergunta M. Perrin. Não há razões de peso que autorizem o favorecimento de uma hipótese em detrimento das outras, embora a datação de D. Schaller colha fortes argumentos[255].

O poema de Alcuíno é panegírico e de adulação do monarca, ressaltando as suas qualidades como governador. *Anicius* consta da genealogia imperial de Carlos Magno em algumas gerações, entre os séculos II e IV, na linhagem galo-romana que o associa à aristocracia senatorial do tardo-império romano e na qual se integra Boécio. A designação de "*Flavius Anicius Carlus*" convoca, assim, a glória do reinado de Constantino e a memória de Boécio[256]. Daí que M. Perrin relacione o texto com a obra de Porfírio e com a circunstância curial do seu envio ao imperador[257]. Parece

estimulante sobre a poesia panegírica e a relação entre autor e monarca / patrono; dedica-se à obra poética de Alcuíno da p. 39 à p. 78.

[252] ERNST, Ulrich – *Carmen figuratum*... pp. 176-178.

[253] Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 341.

[254] Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 341.

[255] Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 341.

[256] M. Perrin discute os *tria nomina* usados no poema ("*Flavius Anicius Carlus*"), a sua importância e as distintas interpretações que desencadeiam. Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." pp. 338-340.

[257] Como no verso 15: "*pater patriae*, *decus et uictoria tecum*" e no verso 34: "*capiti diuo*". Cf. PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." p. 339.

inquestionável que Alcuíno tenha redigido o seu poema como panegírico político, um de adulação, para firmar um lugar de proximidade e confiança na corte, denominador comum neste género poético, como se reforçará em mais do que uma ocasião, a partir de outros autores e composições. Se o faz com o propósito de se afirmar depois da sua chegada e testemunhar eloquentemente as suas capacidades compositivas e o conhecimento de autores antigos, ou se pretende reconquistar a preponderância intelectual perdida a favor de Teodulfo, não pode ser decisivamente esclarecido. A redacção dos poemas figurados de Alcuíno não tem, no entanto, de coincidir com a data da entrega do manuscrito. A apresentação ocorre por certo mais tarde e será essa instância, não a composição, a estar mais próxima da cronologia em que se cruza com Rábano Mauro e o incita a elaborar composições figuradas. A ser assim Rábano Mauro viria a tomar contacto com o manuscrito muito certamente como resultado do interesse e insistência de Alcuíno, independentemente da proximidade da oferta a Carlos Magno ou mesmo da composição dos poemas figurados.

A análise textual do poema de Teodulfo que D. Schaller leva a efeito aponta para uma redacção também ela precoce, pouco depois daquele chegar à corte, visto que alude no poema figurado à sua inexperiência. Se observado o quadro mais geral, e contando que Teodulfo nos inícios de 790 está fortemente empenhado nos debates teológicos que interpelam a corte, em particular a querela iconoclasta, e que nessa altura teria já firmado a sua autoridade, dificilmente se concebe uma composição coeva da redacção dos *Libri Carolini* (da autoria de Teodulfo e escritos entre 790 e 793) ou do Concílio de Frankfurt (794). Como dificilmente se concebe no quadro turbulento de debate das imagens, tema a que não foi alheio nenhum dos autores das composições aqui em estudo.

O *carmen* "*Omnipotens domine*" de Teodulfo (T23)[258] é requerido por Carlos Magno, um pedido a que o autor acede aparentemente contrafeito. Na composição estabelece um paralelo entre o rei e Cristo, descrevendo a divindade sob a qual Carlos reina. Aquele que governa na terra, como David, é todo poderoso, redentor, provedor de paz, de segurança, de justiça e de alegria e deve dedicar as preces e as laudes a Cristo. De acordo com D. Schaller, David não remete aqui para Carlos Magno, uma vez que o termo associado ao monarca só se generaliza a partir de 794[259]. Teodulfo irá

[258] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 480-482. Figura 39. Anexo 2, p. 368.
[259] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 39.

utilizá-lo com um sentido mais explícito em 796, no poema T27.73, c. 796. A alusão ao provisor de paz parece apontar para as diversas campanhas militares e de cristianização, particularmente a que o monarca empreende na Hispânia, de onde Teodulfo se tinha exilado. Uma referência que pode, todavia, ser também interpretada como uma menção à campanha de 782 dos carolíngios sobre os saxões[260]. Em qualquer um dos casos trata-se do período em que Teodulfo chega à corte. Como o poema de Teodulfo dificilmente precede o de Alcuíno, a interpretação de D. Schaller parece a mais provável, situando a redacção, e possivelmente entrega da obra, no período das grandes reformas que se enunciaram, início ou meados da década de 780. Neste sentido, o manuscrito actuaria como um testemunho das capacidades intelectuais dos seus autores e da sua disponibilidade para se envolverem activamente no projecto do monarca. Ou ainda como uma retribuição pela posição social entretanto alcançada. Contudo, talvez exista uma alusão à construção da catedral de Aachen, nos versos 30 a 32, cujo início se supõe datar de 788 / 789, embora o estabelecimento da corte só se dê alguns anos mais tarde em c. 794. Nesse caso, a composição poderia datar do final de 780 e não da primeira metade[261].

A moldura do quadrado do poema de Teodulfo é graficamente destacada, como o são os versos que, no seu interior, figuram um diamante atravessado por uma cruz. O primeiro verso diz "*omnipotens domine et pacis donator in o[a]evum*"; o acróstico, verso vertical à esquerda "*Omnia cui resonant sine fine creata canorem*"; o teléstico, verso vertical à direita "*Mirus in art*[c] *e cluens clarescens lumine sudo*"; na linha final pode ler-se "*Muniaque ut sumas prostratis vultibus opto*". A cruz central é composta pela linha horizontal "*Nutibus eximiis tribuis caeleste tribunal*" e pela vertical "*Porrige dextram Teudulfo solacia praestans*"; os versos diagonais que dão forma ao rombo são "*Promere qui studeo nunc Carmen mitibus odis*" e, à direita, "*Praecipuasque Deo solitus cantare Camenas*". Apesar de o poema ser escrito a pedido de Carlos Magno, como o texto parece indicar, a expressão "*prolato... tractu*" que Teodulfo utiliza conduz D. Schaller a uma reflexão que interessa mencionar. Se remeter para uma ideia geral de localização espacial, de forma e contorno, pode referir-se à figura que os *versus intextus* perfazem[262]. Quereria dizer que "*prolato... tractu*" sinaliza a resposta de Teofulfo ao pedido de Carlos Magno numa forma que

[260] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 39.
[261] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 39.
[262] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 40.

tinha obrigatoriamente de corresponder à delineada por Alcuíno? Seria uma espécie de prova que Teodulfo teria de cumprir, igualando ou excedendo o exemplo alcuiniano? Eis algumas das interrogações que D. Schaller coloca, em tudo pertinentes se pensadas as possíveis circunstâncias em que o poema surge e a sua própria posição no final do manuscrito. Pois D. Schaller sugere que o T.23 terá sido adicionado ao conjunto depois de apresentados os poemas de Alcuíno e Josefo Escoto ao monarca[263].

Os poemas de Josefo Escoto parecem ter sido redigidos num mesmo período[264]. O primeiro, "*Primus auus vivens*" (J3)[265], é caracterizado pelo atravessamento diagonal dos versos, formando um losango central, rodeado de quatro trapézios. No centro, cumprindo uma cruz, encontra-se a inscrição de "*lege Carle feliciter*". Dois dos versos destacados que constroem a figura partem da primeira linha. Cada um deles começa numa letra e quebra depois em ângulo aproximadamente a um terço do topo. Das mesmas duas letras partem outros dois versos que quebram também em ângulo, mas a um terço da base. A figuratividade do poema afirma-se pelo padrão construído pelos trapézios que alcançam uma forma equilibrada que toma o quadrado. A cruz interior é destacada pelo diamante e os rectângulos laterais que a torneiam dão-lhe um aspecto floreado e equilibrado que envolve praticamente toda a textura da composição. No *versus intextus* temos "*Ille pater priscus elidit edendo nepotes*" e do mesmo 'i' "*Iessus item nobis ieiunans norma salutis*"; depois "*Mortis imago fuit mulier per poma suasrix*" e do mesmo 'm' "*Mors fugit vitae veniens ex virgine radix*". Os versos reúnem-se em duas letras finais, novamente comuns a ambos, mas os dois primeiros mesósticos tornam-se os dois últimos, e os segundos terminam primeiro. Esta intersecção laboriosa que, em bom rigor, resulta em dois rectângulos ou trapézios maiores sobrepostos entre si, permite a definição da figura central, destacada pela cruz e pelas laterais, sendo que o cálculo implica três partes com doze versos, novamente outros doze e finalmente onze versos. É o total de trinta e cinco versos que permite que os trapézios sejam simétricos e estejam entrelaçados.

De acordo com A.L. Totino[266], a forma sobrepõe dois diamantes e recorda, ou retoma, o *carmen* XXII[267] de Porfírio. Este autor faz partir os mesósticos da primeira

[263] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 40.
[264] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 36.
[265] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 152-153. Figura 34. Anexo 2, p. 363.
[266] TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Visual Sound*... Capítulo 5, s/ p.

linha, dois versos de cada letra, três vezes e não duas como faz Josefo Escoto, a que acrescem duas diagonais que se iniciam quer na primeira, quer na última letra, atravessando toda a composição. O resultado é a concretização de diversas figuras de diamante, o que confere um ritmo visual acelerado a toda a grelha. Ainda que Josefo Escoto possa ter retomado o princípio de cruzamento figurado dos versos de Porfírio, fê-lo atingindo uma solução gráfica muito distinta, pois destaca o diamante central e, com ele, a legenda em forma de cruz que interpela directamente a leitura de Carlos Magno.

O segundo poema figurado de Josefo Escoto, "*Dic, o Carle, putas*" (J4)[268], conta igualmente com trinta e cinco versos. Aqui são usadas diagonais para alcançar a forma X, que é delineada envolvendo várias letras do texto base. Deste modo, no quadrado sobressai a imagem de uma cruz de contornos robustos, pontuada por palavras destacadas em vértice nos seus intervalos, alargando o vislumbre gráfico, anguloso, a toda a composição. A primeira diagonal é concretizada com o verso "*Dic, o Carle, precor, quae stat preciosior auro*"; a segunda com "*Dum rutulat species et caelo sublimior alto*"; a terceira com "[Sa]*lutis lectas vocas pravis quae dantur ut aurum*" e a última com "*Seu vestes pecudes et nec minus omne decorum*". No espaço intermédio superior pode ler-se "*Sapientia*"; no esquerdo "*Spes*" e "*fides*"; no direito "*et veritas*" e no inferior "*et caritas*".

O poema, dedicado também a Carlos Magno, dirige-se-lhe directamente a propósito dos "verdadeiros sinais da Salvação", sinais que o próprio rei, piedoso, tem de saber empregar com conhecimento. Sugere, porém, que é ao poeta que cabe instruir o monarca espiritualmente[269]. Josefo Escoto articula referências bíblicas salvíficas, dirigindo-se, em mais do que uma ocasião, directamente ao rei, explorando o louvor às virtudes. Diz ainda que o rei sabe que se deve renunciar às coisas terrenas e procurar como verdadeiros amigos os servos de Deus, os líderes espirituais – o círculo a que tanto Josefo Escoto, como Alcuíno pertencem[270]. Para além de tratar a convergência entre louvor divino e régio, o poema parece convidar à visualização ao incitar Carlos Magno à leitura e ao descrever não só o fólio, como as cores utilizadas, o rubricado misturado com nigelado (as virtudes escritas, de acordo com a tríade

[267] Figura 24. Anexo 2, p. 353.
[268] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 154-155. Figura 35. Anexo 2, p. 364.
[269] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 28.
[270] Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 28.

indicada em Coríntios 1:13[271], estão destacadas a vermelho).

Deve notar-se que se vai encontrando, em diversos destes poemas, uma consciência aguda quanto à sua unicidade por não dizerem exclusivamente respeito ao universo textual. Os autores tornam o uso da cor, uma componente plástica, matéria de composição e assunto dos próprios *carmina figurata*, o que nos deixa diante de elementos inequivocamente pictóricos e meta-pictóricos. E o que é destacar o uso da cor, senão o garantir de que o leitor nunca perde de vista a sua figuratividade? Para mais, há a preocupação em garantir que a fórmula imagética integra, de igual modo, o poema através do recurso a dispositivos gráficos, como a mudança de tipo de letra ou aplicação de pigmentos nas letras (em torno delas ou sobre elas).

O poema precisa da cor e da imagem para se afirmar na sua completude, ou seja, no que o retira do espaço exclusivo da versificação e que o torna uma coisa outra que não apenas texto. Como já víramos em Porfírio e em Venâncio Fortunato, as composições são frequentemente meta-poéticas e talvez mesmo meta-imagéticas ao remeterem para os processos de redacção, para a forma e para a paleta utilizada, a fim de assegurar a compreensão plena da formulação imagética final A poesia justifica-se a si mesma; os seus processos e a relação do autor com o texto são trazidos para o seu interior. A reflexão incorpora os desafios formais e as exigências da métrica, mas também a cor, o contorno ou mesmo as próprias imagens. A poetização dos métodos utilizados, a discussão das suas fórmulas e dificuldades, mesmo que em muitas circunstâncias tenha um valor retórico, permite retirar os poemas do espaço estrito da poesia e conceber-lhes um novo *locus* que inclua imagem, grafismos e plasticidade. De tal modo é consequente essa exigência do poeta, ou do hoje receptor, que justifica uma reflexão igualmente sensível às imagens e às consequências da sua utilização.

Outra marca distintiva, que não é evidentemente exclusiva dos *carmina figurata*, mas que se reveste de importância capital quando emparelhada (como se vem fazendo sempre que a reflexão o convoca) com a afirmação de um governante e, conjuntamente, de uma elite, pese embora as especificidades de cada um dos autores e circunstâncias de redacção dos poemas, é a afirmação de autoria. Ela é visível também em T23, onde Teodulfo evoca questões relativas à sua própria biografia, no caso, o exílio e a sua inexperiência, como vimos.

[271] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 30.

"*Vita salus virtus*" (J5)[272], o terceiro *carmen figuratum* de Josefo Escoto, tem a particularidade de ser composto por trinta e sete linhas, em lugar de trinta e cinco. O contorno é reforçado por acrósticos a toda a volta, como que emoldurando-o. Versos nos centros, verticais e horizontais, criam uma cruz, daqui resultando uma divisão em quatro rectângulos iguais. Volta a surgir a marcação da forma através do destaque dos versos que a circundam e a sinalização da imagem da cruz é feita por três versos em ambas as direcções.

No primeiro verso pode ler-se "*Vita, salus, virtus, verbum, Sapientia, sponsus*"; no último "*Auxiliare, decus, flos, campi, summaque dextra*"; no acróstico "*Virga columba, leo, serpens, firmissima petra*"; no teléstico "*Sol vita salvator summus, mons, stella, lucerna*". Quanto aos versos centrais, a sua orientação escrita leva ao leitor a refazer a forma cruciforme no acto de leitura. Começando no primeiro verso do centro até ao meio, pode ler-se "*Rex regum dominus cun*[*ctorum*]", deve continuar-se do centro para cima com "[*cun*]*ctorum rite Creator*" (completo: "*Rex regum, dominus, cunctorum rite Creator*"). O segundo verso, começando também no meio da primeira linha, desce na vertical até ao centro com "*Virgo potens*, *vere vat*[*is*]" e prossegue para a direita em direcção ao braço da cruz, com "[*va*]*tis lux alma per orbem*" (completo: "*Virgo potens*, *vere vatis lux alma per orbem*"). O segundo verso horizontal central diz "*En puer et senior*, *fons*" e desce, depois, na vertical com "*vitae*, *vita perenis*" (completo: "*En puer et senior*, *fons vitae*, *vita perenis*"). Finalmente, no centro do último verso, ascendendo na vertical, lê-se "*Alfa vocaris et o [ω], pax*"; para a direita na horizontal "*lumen, pastor et agnus*" (completo: "*Alfa vocaris et o [ω], pax*, *lumen, pastor et agnus*"). Como se indicou, seguir uma leitura inteligível dos versos através da disposição das palavras é refazer o percurso da escrita e, com isso, recriar em abstracto, no espaço que concilia leitura e visualização, a forma gráfica do poema.

A composição, devotada novamente ao monarca, de teor didáctico, retoma o tema da instrução régia assente no epíteto de Cristo. Carlos Magno, se apto para acolher na sua governação os ensinamentos do Redentor poderá, como este, ser fonte de vida, provedor de paz, pastor da comunidade de fiéis e Cordeiro (de Deus); um modelo de governação no império terreno.

[272] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 156-157. Figura 36. Anexo 2, p. 365.

A análise destes poemas e das circunstâncias em que são oferecidos e dedicados não levanta dúvidas quanto à sua íntima ligação a um contexto de elite política e cultural e quanto ao seu uso com propósitos político-instrumentais. Verifica-se, neste conjunto estabelecido artificialmente, não só uma glorificação do monarca, como a sua equiparação a Cristo. Os poemas, não obstante serem de índole religiosa, expondo qualidades divinas e, por extensão, régias, firmam simbolicamente a consagração da figura de Carlos Magno como herdeiro material e espiritual do reino. Colaboram, pois, no desenvolvimento de uma ideologia governativa e no assinalar da excepcionalidade da figura do monarca.

Todavia, a convergência entre estes *carmina figurata* uma consciência intelectual geral e um projecto ideológico – de modo nenhum uníssono, mas suficientemente eficaz para permanecer expressivo nos nossos dias e consubstanciar uma ideia de 'renascença carolíngia' (mesmo que a expressão mereça sérias reservas e seja contemporânea[273]) –, não esgota, e menos explica, o que neles permanecia único para que pudessem ser coligidos num volume, juntamente com os de Porfírio, sem outras composições poéticas. Deste modo, apesar do uso político ser constitutivo do seu processo de afirmação há, nestas composições, uma matriz de unicidade que decorre da inseparável junção entre texto e imagem. A obra não é um aglomerado de poemas apenas, mas um agrupamento peculiar digno de oferta régia, com suficiente valor e interesse para que seja feita (pelo menos) uma outra cópia – a que aqui nos ocupa. A sua peculiaridade não pode residir exclusivamente nem nas qualidades líricas, nem nas panegíricas, mesmo se alinhando estas últimas com práticas de corte como as descritas anteriormente. É a conjunção dos componentes poéticos e imagéticos, e a singularidade que daqui resulta, que torna a obra uma dádiva valiosa e

[273] Desde a sua subida ao trono até finais de 770 que Carlos Magno procura assegurar e melhorar a sua posição através de diligências militares e políticas. A mudança de actuação governativa e o florescimento intelectual dão-se a partir dos inícios de 780, descritos pelos próprios intelectuais como *renovatio* ou *reparatio*, o que não é de modo nenhum equivalente a 'renascença'. A vertente clássica e espiritual da 'renascença carolíngia', como o termo em si, não deixa de ser aparente e acusar uma interpretação totalizante e contemporânea dos comportamentos de uma elite nómada, ou semi-nómada que, como T. Reuter indica, não só se caracterizava por inúmeras viagens, como por campanhas militares intermitentes. Cf. REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute..." pp. 75-94. A expressão 'renascença carolíngia', já discutida por H. Pirenne por procurar estabelecer um contraste, que entende desajustado, com o funcionamento merovíngio e por estar apenas afecta à elite eclesiástica, continua a suscitar debate. Cf. PIRENNE, Henri – *Mohammed & Charlemagne*... p. 212 e ss. Para uma reflexão mais recente sobre o tema, veja-se TROMPF, G.W. – "The Concept of the Carolingian Renaissance". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 34, No. 1 (Jan-Mar. 1973), pp. 3-26 e GUERREAU-JALABERT, Anita – "La 'Renaissance carolingienne': modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales". Bibliothèque de L'École des Chartes, Vol. 139, No. 1 (1981), pp. 5-35.

distintiva. Com efeito, o espaço que a imagem conquista conferirá a estas criações um estatuto próprio e inconfundível. Daí que tenha vindo a ser adoptada posteriormente uma designação que denota não poderem estas composições ser consideradas exclusivamente como exercícios poéticos, isto é, apenas como *carmina*, mas *carmina figurata*. O caso do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, articulado com o que se tem vindo a referir sobre a génese das composições estar predicada num desenvolvimento de técnicas literárias artificiosas, é suficientemente expressivo quanto à sua demarcação dessa mesma origem. Dito de outro modo, a sua integração combinada num códice, junto com as composições de Porfírio, assinala já uma possível afirmação autónoma do género. Os poemas figurados carolíngios não surgem numa obra de poesia reunida como em Venâncio Fortunato, nem como exemplo de técnicas de versificação enquadrado em obras de gramática ou outras, mas enquanto modelo em si mesmo, cujas propriedades e características comuns seriam suficientemente claras para originarem um códice independente. Neste sentido, uma discussão da origem centrada em técnicas de versificação, mesmo se pertinente e justificada, deve ser relativizada na medida em que os objectos, no espaço e no tempo da sua composição e circulação, são outra coisa que não só poemas caracterizados por artifícios literários rebuscados.

Os processos, ou seja, a compilação e a entrega do manuscrito, a sua vocação exclusiva para a poesia figurada, bem como a cópia do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 e os exemplos subsequentes, constituem prova de um reconhecimento coetâneo de uma certa singularidade e de uma não aceitação, ou mesmo de uma indisciplina, face a uma simples inclusão sob o género 'poesia'. Essa indisciplina não só se limita a assinalar a excepcionalidade de Carlos Magno (e de outros elementos), ela tem também o poder de agir sobre as próprias composições, testemunhando o espaço, teórico e crítico que a imagem ocupa neste período. No entanto, nem todos os poemas do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 foram dedicados a Carlos Magno. Será dos que foram elaborados em honra e louvor da Santa Cruz que nos ocuparemos em seguida.

2.3 Ciclo em honra e louvor da Santa Cruz

Há, no Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, dois *carmina figurata* dedicados à Santa Cruz, um de Josefo Escoto e o outro de Alcuíno. A primeira composição de Josefo Escoto "*Inclyta si cupias*" (J6)[274] parece sugerir, através dos versos destacados, a definição estrutural de uma igreja. A cobertura superior externa é insinuada através de um verso que tem início a meio da primeira linha e que descai em abas, diagonalmente, a partir do mesmo vértice. Na décima sétima linha cria-se o efeito de um leve ângulo que marcaria o início das paredes laterais. No verso lateral esquerdo, correspondendo à cobertura e parede, lê-se "*Crux mihi certa salus Christi sacrata cruore*"; no direito: "*Crux decus aeternum toto venerabile saeclo*". No interior, uma cruz maior é ladeada simetricamente por duas mais pequenas, como que sugerindo a criação de um espaço longitudinal entre as paredes e as colunas, isto é, uma eventual nave central, acompanhada por duas laterais. Os próprios braços que atravessam os versos podem remeter para a transversalidade do transepto sem, no entanto, qualquer efeito realista, uma vez que existem três cruzes. A cruz esquerda é constituída por "*Crux vita salus credentis*", as palavras "*vita salu*s" atravessam o verso; a cruz direita por "*Crux mors poena negantis*"; os braços são conseguidos com "*mors poena*" e a cruz central com "*Sancta cruci semper salvet inscriptio corda*" – embora "*Sancta*" esteja escrita em sentido inverso e parta do 's' de "*crucis semper*". O poema alude à beleza da Casa de Cristo e trabalha o tema da Cruz e da Redenção. É um cântico à Santa Cruz, à vinda do Cristo humanizado, que permitiu a remissão dos pecados e a salvação do homem. De acordo com o tema do texto, igreja e cruz poderiam representar a entrada e o acesso a Cristo, bem como a prefiguração, depois a concretização da Salvação.

O poema de Alcuíno "*Crux, decus es mundi*" (A6)[275] ("*Versus de sancta cruce ad Carolum*"[276]), é o primeiro poema visual[277] que se lhe conhece e o que antecede

[274] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 158-159. Figura 37. Anexo 2, p. 366.
[275] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 224-225. Figura 33. Anexo 2, p. 362.
[276] O subtítulo atribuído por E. Dümmler ao A6 em *Poetae Latini Aevi Carolini I*. MGH, provavelmente pelo facto de *David* em diversas circunstâncias significar Carlos Magno, é debatido por D. Schaller em SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 36.
P. Godman disponibiliza uma tradução do poema e reproduz a forma visual. Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... pp. 139-143.
[277] A autoria do poema havia sido contestada, mas D. Schaller confirma-o como sendo de Alcuíno. Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 35.

todos os outros no manuscrito Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212. Alcuíno não cita em circunstância nenhuma Venâncio Fortunato como possível referência. Sabe-se, no entanto, que este autor influencia as suas composições poéticas. Refira-se, a título de exemplo, o poema "*Te rogo, sancte pater*", dirigido a Angilberto, em que lhe pede que se lembre dele e que o ajude na velhice[278]. Venâncio Fortunato é importante também para outros autores carolíngios que valorizavam a existência de mediadores entre o mundo antigo e o seu[279]. Ora, se Alcuíno demonstra domínio da obra de Venâncio Fortunato, é improvável que não conhecesse os poemas figurados[280]. A menos que o acesso fosse feito através de manuscritos com apenas parte da sua poesia. Sendo mais ou menos certo esse contacto, não deixa de ser intrigante que, nem Alcuíno, nem nenhum dos autores subsequentes mencione o italiano em nenhuma circunstância associada aos *carmina figurata*, quando dois deles possivelmente retomam uma forma rombóide semelhante ao *carmen* II.5a[281], o provavelmente inacabado.

Reiterando o que antes se afirmou, a sua provável incompletude oferece uma ocasião excepcional para atentar nos passos e na sequência da composição, no processo de a executar. Os versos acrósticos (mesósticos, etc.) que perfazem a figura são os primeiros a serem escritos, a figura é a primeira realização do autor, sendo o remanescente desenvolvido e tecido numa segunda fase. "*Crux, decus*..." de Alcuíno apresenta justamente a forma rombComo se vem defendendo, as possíveis retomas formais anteriores, deliberadas ou não, são ocasiões para reflectir sobre os processos de feitura e não argumentos que expliquem e esgotem a composição, apenas porque derivada de uma outra. Essas associações, se eventualmente mais seguras nos casos em que a retoma é explícita, permanecem no campo da possibilidade e são especulativas mesmo em circunstâncias, como esta, em que se apresentam como altamente prováveis. Contudo, a emulação do *carmen* II.5a de Venâncio Fortunato pode aqui constituir uma pista para a escolha da figura, mais fundada em razões práticas (de quem ensaia o género e tem no poema figurado de Venâncio Fortunato

[278] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, p. 239.
[279] Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 8.
[280] Diz A. Vida: "Michael Lapidge (...) argumenta que o *versus* [transcrito] acima foi composto em Inglaterra e que toda a obra poética de Fortunato estava 'disponível em York nos finais do século oitavo'. Foi conhecida de forma desigual em Inglaterra, no entanto: enquanto as obras de Adelmo e de Beda têm comprovadas familiaridades com Fortunato, Bonifácio e Lully não". Cf. TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters*... p. 98. Tradução da autora.
[281] Figura 29. Anexo 2, p. 358.

uma ocasião para se confrontar com o modo de o fazer e a sequencialidade dos passos) do que em simbólicas.

O poema figurado de Alcuíno é um hino cristão à Santa Cruz, apresentando um destaque central cruciforme definido pelos versos dos eixos, inscritos numa estrutura de diamante ou rombóide. Esta perfaz-se com a colocação dos versos interiores numa forma angular entretecida diagonalmente no texto base. Também os versos laterais, destacados, contribuem para a afirmação gráfica do poema, emoldurando-o. O leitor-espectador confronta-se com os versos autónomos dispersos ao longo do texto e define o seu próprio caminho, quer de leitura, quer de visualização. O primeiro verso na horizontal diz "*Crux decus es mundi Iessu de sanguine sancta*"; depois, na vertical, pode ler-se "*Crux pia vera salus partes in quatuor orbis*", e ainda "*Alma teneto tuam Christo dominane coronam*". A cruz concretiza-se na horizontal com o verso "*Rector in orbe tuis sanavit saecla sigillis*" e, na vertical, com "*Surge lavanda tuae sunt saecula fonte fidei*". Já a figura rombóide é determinada pelos versos "*Salve sancta rubens, fregisti vincula mundi*" e, finalmente, por "*Signa valete novis reserata salutibus orbi*". O último verso "*Suscipe sic talem rubicumdam celsa coronam*" alude explicitamente ao destaque a rubricado.

Os versos do poema A6 de Alcuíno remetem para a morte e sofrimento de Cristo, um guerreiro cuja dor na Crucifixão assevera a vitória conseguida. O triunfo é alcançado oferecendo a sua vida, como o Cordeiro. A derrota do mal chega através da Paixão e Jesus sai vitorioso porque está armado da Cruz. Fortalecido, coroado de vermelho (que decorre do seu sangue) – e no texto representado e referido como estando a rubricado –, Deus revelou o céu à terra através da Cruz[282]. Uma invocação da Cruz e uma interpelação ao próprio objecto que, se vista a par da formulação gráfica do poema, sugere que o autor comunica e se dirige à forma criada ao mesmo tempo que a descreve. Diz P. Godman sobre o poema:

> "As linhas do acróstico formam elas mesmas um padrão. A figura do diamante contida no seio da cruz, sobre a qual é criada, representa o mundo redimido pelo instrumento da morte de Cristo e o símbolo da Sua fé. Cada linha do acróstico enuncia a mensagem da Salvação"[283].

[282] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 15.
[283] GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 143. Tradução da autora.

O elogio à Santa Cruz é desenvolvido em trinta e sete versos, enaltecendo-a como redenção do mundo, como o signo que regulou a Salvação através de gerações, e é feito num tom apoteótico remetendo para a força libertadora e salvífica que preconiza, símbolo de toda a cristianização – a que tocou os quatro cantos do mundo. É a referência aos quatro cantos do mundo no primeiro verso vertical ("*Crux pia vera salus partes in quatuor orbis*") a estimular uma associação ao contorno formal do poema, rombóide ou *tetragonus mundus*, uma fórmula que surge nalguns textos do século IX.

O *tetragonus* sintetiza a importância da divisão ou estruturação quadripartida do mundo. Tem uma ascendência fértil e plural, arcaica, que congrega elementos da filosofia grega, reminiscências de interpretações alexandrinas e outras, juntamente com leituras bíblicas fundadas quer no Antigo Testamento (como as relativas à Construção do Templo ou às visões de Ezequiel), quer no Apocalipse de João, ou mesmo ainda nos Quatro Evangelhos, se entendidos como manifestação quadripartida mas complementar da mesma verdade, visível através das concordâncias. A forma remete para a expressão orgânica da teofania, aludindo aos quatro elementos, aos principais ventos, à estrutura cardinal e, mais globalmente, aos movimentos cíclicos. Diversos autores fazem menção à formação quadripartida de todo o universo, como Santo Agostinho, no *De consensu evangeliarum*, ou Santo Ambrósio na obra *De Paradiso*, ou ainda São Jerónimo, de importância capital no desenvolvimento de tradições iconográficas[284]. J. O'Reilly refere também a obra de Sedulius, *Carmen Paschale*, conhecida no contexto insular de onde provém Alcuíno, por associar elementos bíblicos à harmonia cósmica e quadripartida do universo, obra que pode ter influenciado um manuscrito carolíngio com uma representação dos quatro Evangelistas[285].

[284] J. O'Reilly apresenta uma síntese sobre a importância dos escritos de S. Jerónimo na associação entre as passagens de abertura de cada Evangelho e a representação iconográfica dos seus quatro autores. O tema é, por exemplo, desenvolvido no *Comentário ao Livro de Ezequiel*, associando os Evangelistas à visão apocalíptica de João e à visão de Isaías. Estabelecerá ainda uma ligação simbólica com outros componentes quadripartidos do universo, como os elementos, as estações, as virtudes cardinais e as partes do mundo. Cf. O'REILLY, Jennifer – "Patristic and Insular Traditions of the Evangelists: Exegesis and Iconography of the Four-Symbols page". In *Latin Bible Project*, University College Cork (UCC), s/ pp. [Em linha]. Disponível em: http://www.ucc.ie/latinbible/oreilly.htm

[285] Antwerp, Musaeum Plantin-Moretus, M.17.4, fol. 13. Cf. O'REILLY, Jennifer – "Patristic and Insular..." s/ p.

Imagens da *maiesta*s nos *Evangelhos de Gauzelin*[286], de c. 840 e na *Vivian Bible*[287]*,* a primeira Bíblia de Carlos o Calvo, de c. 846, e mesmo em outras Bíblias de Tours, têm servido para reforçar a importância cosmológica e teofânica que o *rombus* teria para os carolíngios. Um tema retomado da Antiguidade Tardia a que se associariam os elementos e os "quatro cantos do mundo" – como espelhado num manuscrito astronómico de c. 818[288]. Aqui, um *mapa-mundi*, do tipo T, invertido, é inserido num quadrado, representando a orbe com os pontos cardeais, os quatro elementos (terra, ar, fogo e água), as terras quente, fria, seca e húmida. H. Kessler indica que a figura do losango, no caso da *maiestas* dos *Evangelhos de S. Gauzelin*, remete para o mundo paradisíaco banhado pelos quatro rios de água viva que, na tradição exegética carolíngia contemporânea, seriam identificados com os quatro Evangelhos, procedendo de uma única fonte, o próprio Cristo[289]. Essa função exegética e de discussão teológica, retomando elementos da arte cristã primitiva, é também subscrita por P. Underwood[290]. H. Kessler acrescenta que a reflexão e desconstrução das relações entre as letras e as palavras e a geometria que as tutela, visíveis no *Apocalipse* do Beato de Liébana, por exemplo, subjaz a dois desenvolvimentos carolíngios, isto é, as iniciais historiadas e os *carmina figurata*. Para este autor, a escolha do formato do rombo por Alcuíno para estruturar o seu poema sugere uma relação directa com estas experiências, como o sugere também o *nimbus* da figura de Cristo de um dos poemas figurados de Rábano Mauro, que inclui as letras alfa, mi e ómega, interpretadas como significando o princípio, o meio, o fim e a compreensão de todas as coisas[291].

Como qualquer outro elemento simbólico, a capacidade de considerar a figura do rombo como alusiva à estruturação do universo dependeria da familiaridade que uma determinada comunidade teria com esta imagem, com o estabelecimento

[286] *Evangelhos de Gauzelin* Nancy: Tresor de la Cathedrale s.n.
[287] Corresponde ao Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 1, com origem em Tours.
[288] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 387, fol. 134r, uma colectânea do século IX, que inclui textos astrológicos, astronómicos, entre outros. Cf. HERNANDO SANZ, Felipe – "La cartografia precientífica altomedieval: los mapas de 'T en O'". In DOMINGO, M. Cuesta; CARRASCOSA, A. Surroca (Ed.) – *Cartografia medieval hispánica*. Madrid: Real Sociedad Geográfica, 2009, pp. 61-90.
[289] KESSLER, Herbert - *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1977, pp. 51-53. Veja-se ainda *Trésors carolingiens*... pp. 103-105.
[290] UNDERWOOD, Paul – "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels". *Dumbarton Oaks Papers,* 5 (1950), pp. 43-138.
[291] KESSLER, Herbert – "Medietas / Mediator and the Geometry of Incarnation". In MELION, Walter S.; WANDEL, Lee Palmer (Ed.) – *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image.* Leiden, Boston: Brill*,* 2015, pp. 17-75, pp. 54-55.

convencionado do seu significado e com o reconhecimento da sobreposição de diversas *strata* simbólicas, tanto ancestrais, como mais recentes. Contudo, os escritos exegéticos carolíngios a que aludem estes autores, bem como as imagens rombóides da *maiestas*, são posteriores aos *carmina figurata* de Alcuíno e de Teodulfo que desenham com os versos uma figura rombóide. E é justamente nos *carmina figurata*, especificamente em Alcuíno e Rábano Mauro, e numa tradição ancestral que através deles se teria perpetuado, que estes autores fazem radicar a escolha da forma. O que nos deixa diante do risco circular associado a qualquer análise iconográfica, acabando a remeter para nada mais do que para si própria e forjando uma dada tradição. Até porque a formação de Alcuíno ocorre em contexto anglo-saxónico e não franco[292]. É, portanto, precipitado assumir que, pouco depois da sua chegada, Alcuíno beneficia do espírito e da exegese carolíngia e opta pelo diamante por representar uma visão teológica e cosmológica à 'maneira carolíngia', quando, desde logo, a 'maneira carolíngia' é uma construção na qual ele participa activamente. A ser certa essa disposição simbólica da forma que incorporaria uma visão franca do mundo, como conciliá-la com o facto de ter sido empregue por Bonifácio e por Venâncio Fortunato no Carmen II.5a? Estaria, afinal, esse sentido já latente na inacabada composição do italiano? D. Schaller sugere inclusive que a forma rombóide é retomada não de Venâncio Fortunato, mas de Porfírio, do *carmen* XVIII[293], fazendo dialogar apenas as formas visuais e não o seu simbolismo. Mais plausível parece ser a hipótese inversa: a escolha do *tetragonus* para os poemas de Alcuíno e de Teodulfo (ainda que neste caso o poema seja pedido pelo próprio Carlos Magno) pode ter motivado sucessivas explorações pictóricas da forma, entretanto acompanhadas por reflexões exegéticas, como as que Rábano Mauro empreende em *De Universo* (e no próprio *In honorem sanctae crucis*) e a que regressaremos[294].

[292] De dizer, no entanto, que a origem saxónica de Alcuíno e a escolha da forma rombóide, inspirada ou não em Venâncio Fortunato, poderia ser um acrescento útil aos estudos iconográficos sobre esquemas cosmológicos em manuscritos insulares, nos termos em que O. Werckmeister os investiga. Cf. WERCKMEISTER, Otto-Karl – *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8 Jahrhunderts und monastische Spiritualität.* Berlin: De Guyter, 1967, pp. 153-167. Veja-se ainda KESSLER, Herbert – *The Illustrated Bibles*... p. 52.

[292] KESSLER, Herbert – "Medietas / Mediator..." p. 39.

[293] Figura 20. Anexo 2, p. 349.

[294] Além da sua existência nas imagens referidas, e em outras deste período, a forma rombóide entrará na cunhagem nas moedas produzidas por Carlos Magno antes de 806 e nas emitidas por Lotário e por Carlos o Calvo. Cf. KESSLER, Herbert – "Medietas / Mediator..." p. 39.

Permanecendo atentos aos riscos desta interpretação, eventualmente forçada por uma espécie de património do conhecimento imemorial que pode não ter expressão na circunstância em análise, bastará referir que, acolhendo esse legado imemorial pleno em analogias e simbolismo, remetendo mais prosaicamente para os quatro cantos do mundo, ou simplesmente aproveitando de Porfírio, Venâncio Fortunato ou de Bonifácio o modelo para um poema figurado, a forma rombóide é a que Alcuíno elege. Num sentido completamente distinto, J. Adler e U. Ernst associam a forma ao culto imperial da Antiguidade Tardia, destinando ao "género *carmina figurata*" a tarefa de proclamar Carlos Magno como o novo Constantino[295], dando-lhe, pois, um cunho deliberadamente político.

Porquê diferenciar e agrupar os poemas dedicados à Santa Cruz? Antes de mais, pelo tema. Não obstante não se pretender aqui levar a cabo um estudo filológico, e assumindo convictamente que se trata de composições que convocam questões literárias e artísticas em igualdade plena, não se pode elidir a sua vocação poética e lírica. Não se procura, portanto, subestimar o que é enunciado, quer no assunto, quer na forma, mesmo defendendo que aquilo que a composição afirma, faz e constitui está para além dessa declaração. A junção destes poemas não os isola ou distingue do que se vem propondo, mas justifica pela sofisticação da temática da Santa Cruz uma análise mais alargada, atenta a outras vias de reflexão. Tendo como certo que a sua interpretação se fecunda quando alargado o escopo de análise para questões teológicas e outras práticas ligadas à importância simbólica da Cruz. E é mais a riqueza que dimana dessa análise alargada, e menos a justificação por sua via, que aqui se indaga.

B. Bischoff inscreve o poema de Josefo Escoto J6 no contexto de uma tradição de bendição e inscrição da Cruz (em sentido votivo e epigramático), que aparentemente recorre à poesia de Calbulo do século V[296]. Calbulo [*Calbulus grammaticus*], talvez africano, que terá vivido no século V, inícios do VI, é autor de dois epigramas incluídos no *Codex Salmasianus*[297]; um em honra da Santa Cruz (No.

[295] ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich – *Text als Figur*... pp. 34 e 35.
[296] BISCHOFF, Bernard – "Ursprung und Geschichte eines Kreuzsegens". *Mittelalterlische Studien*. Bd.2 (1967), pp. 275-283. Veja-se também SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 33 e nota 28.
[297] Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 10318, datado do século VIII, inícios do IX. O manuscrito foi copiado no centro de Itália, mas a antologia era certamente conhecida a norte dos Alpes. Cf. BISCHOFF, Bernard – "Ursprung und Geschichte..." p. 277.

379), o outro sobre o sacramento do baptismo e sobre um baptistério que o próprio autor teria doado (No. 378). É possível que as linhas do poema se encontrassem nos quatro lados e no perímetro do baptistério[298]. Dizem os versos de Calbulo (No. 379):

> "*Crux domini mecum, crux est quam semper adoro / Crux mihi refugium, crux mihi certa salvs / Virtutum genetrix, fons vitae, ianua caeli / Crux Christi totum destruit hostis opus*".

Essa tradição de contornos ritualísticos de que os versos de Calbulo são testemunho é associada à circulação dos *libelli precum*[299], uma antologia de preces que contém orações que descrevem o falante prostrado diante de uma cruz. Os livros incorporam orações à Trindade, à Virgem, a Santos, Anjos e Apóstolos[300]. Versos do manuscrito Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Farfa 4[301] são próximos de poemas de manuscritos carolíngios que partilham esta evocação textual da Cruz e o apelo à salvação, defesa, refúgio e protecção por sua via[302]. S. Boynton dá como exemplo o *Liber manualis* que diz: "*Crux tua sancta mecum. Crux est quam ut cognoui, semper amaui, semperque adoro. Crux mihi salus, crux mihi defensio, crux mihi protectio, semperque refugium*"; ou o manuscrito Orléans, Bibliothèque Municipale, 184, onde pode ler-se: "*Crux mihi refugium, crux mihi certa salus, crux domini mecum, crux est quam semper adoro*", entre outros[303] e cujas proximidades com Calbulo são visíveis.

Interessa agora voltar a Venâncio Fortunato e ao poema antes identificado como II.5[304] que é, afinal, de autoria contestada. No centro da composição encontramos a palavra cruz escrita em diversas direcções, partindo da letra 'c'. A cada braço corresponde um verso: o superior "*Crux mihi certa salvus*"; o inferior "*Crux est quam semper adoro*"; o direito "*Crux domini mecum*" e o esquerdo "*Crux mihi refugium*", precisamente os versos iniciais de Calbulo no No. 379. Sabe-se que o dístico circularia em colectâneas de hinos e de orações e que seria usado em

[298] KASTER, Robert – *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1988, p. 250.
[299] Como S. Boynton refere, a percepção dos *libelli precum* como um género textual e tipo de manuscrito, é contemporânea. O nome era aplicado a um vasto tipo de obras e colecções de textos que só muito raramente circulariam de forma autónoma. Cf. BOYNTON, Susan – "*Libelli Precum* in the central Middle Ages". In HAMMERLING, Roy (Ed.) – *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*. Leiden: Brill, 2008, pp. 255-318.
[300] BOYNTON, Susan – "*Libelli Precum*..." p. 255.
[301] Manuscrito do século XI, com uma colecção de orações, um Saltério incompleto e hinos.
[302] BOYNTON, Susan – *Shaping a Monastic Identity. Liturgy and History at the Imperial Abbey of Farfa 1000-1125*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006, p. 100.
[303] Veja-se mais em BOYNTON, Susan – *Shaping a Monastic Identity*... p. 100 e nota 102.
[304] Figura 28. Anexo 2, p. 357.

cerimónias litúrgicas relacionadas com a Santa Cruz[305], mas não é possível precisar se a retoma carolíngia responde a esta circulação, ou se surge a partir da obra do italiano, embora esta hipótese pareça plausível, até por razões que adiante se aclararão.

Digno de menção é o facto da interpelação à Cruz, nestes versos e nos *carmina figurata*, parecer ter valor apotropaico; o dizer e a figura, como uma oração, procuram recorrer à sua protecção e repelir o mal. Tanto o poema de Alcuíno pela invocação explícita da forma e convocação da Cruz, como o de Josefo Escoto, parecem sugerir que há um reconhecimento objectivado do contorno delineado, que se projecta muito além do texto, permitindo concretizar materialmente o objecto a que se dirige a prece, como se o crente se ajoelhasse diante da Cruz. Rábano Mauro chegará mesmo ao ponto de se retratar sob uma cruz desenhada no último *carmen figuratum* do seu ciclo[306]. A explicação em prosa deste poema é desenvolvida como uma oração dedicada à Trindade[307]. Há algumas passagens em que o ritmo e estilo parecem ser, de acordo com M. Perrin, próximos de três *libelli precum*: o pseudo-Beda *Libellus precum,* "*In laudem Dei oratio pura*", o *Libellus precum* de Alcuíno, "*Ad laudem Dei oratio pura*" e um outro texto de autor incerto[308]. M. Perrin sugere inclusivamente que o trecho[309] poderá ter sido apropriado de um livro de orações carolíngio, ou alcuiniano, ou próximo deste[310]. Rábano Mauro poderia ter decidido colocar no final do seu ciclo um texto em circulação, ou a que teria tido acesso na sua passagem por S. Martinho de Tours[311]. Reservas feitas quanto às distintas e eventuais fontes de Josefo Escoto, Alcuíno e Rábano Mauro, não deixa de ser sugestiva a relação com os livros de orações, ou a definição do poema como uma oração, em que as possibilidades gráficas são exploradas através do desenho da cruz, como se se pudesse reunir a prece e o objecto ou, no caso de Rábano Mauro, também o próprio crente e autor, que se faz figurar a seus pés.

Tratando agora estas composições de um ponto de vista teológico, cumpre dizer que C. Chazelle concebe o poema figurado de Alcuíno dedicado à Santa Cruz e

[305] SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana – "Invocar, Validar, Perpetuar..." p. 83 e ss.
[306] Figura 68. Anexo 2, p. 397.
[307] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C28, pp. 219-220.
[308] PERRIN, Michel – "Les lectures de Raban Maur pour l'*In honorem sanctae crucis*: ébauche d'un bilan". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 219-245 e pp. 236-237.
[309] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C28, versos 26-40, pp. 219-220.
[310] PERRIN, Michel – "Les lectures de Raban Maur..." p. 238.
[311] PERRIN, Michel – "Les lectures de Raban Maur..." p. 239.

o *In honorem sanctae crucis* de Rábano Mauro como uma interpretação visual e textual da Cristologia. As questões teológicas que atravessaram a governação quer de Carlos Magno, quer de Luís, o Pio – a querela iconoclasta, o Adopcionismo e a cláusula *filioque* – levarão, na interpretação desta autora, ao desenvolvimento de respostas cristológicas e à elaboração de reflexões centradas nas três pessoas da Trindade. O que defende ser visível não só em tratados, mas também na poesia e na arte. A sua investigação relaciona representações pictóricas da Paixão de Cristo com escritos sobre as polémicas mencionadas, e acompanha a extensa produção exegética carolíngia deste período para defender que aos carolíngios poderia interessar sublinhar a Paixão de Cristo como confirmação de que as suas duas naturezas estão unidas numa só pessoa[312]. Na época de Carlos Magno, embora mais visível nas décadas seguintes, verifica-se, através de alguns aspectos da liturgia, o desejo de meditar na historicidade da vida de Cristo, considerando o seu sofrimento humano e morte como episódios temporal e teologicamente diferenciados do Triunfo e da Ressurreição[313]. Estes e outros elementos denotariam uma visão consensual da corte em associar a humanização de Cristo e o seu sofrimento à sua divinização e ao lugar cimeiro e central da Cruz, sublinhando o seu potencial redentor[314]. Neste sentido, o poema figurado de Alcuíno, o *In honorem sanctae crucis* e o *Sacramentário de Gellone*[315], sobretudo no que diz respeito à Crucifixão, reflectiriam preocupações doutrinárias como as expressas nos textos apologéticos redigidos na corte[316] contra o Adopcionismo ou contra o iconoclasmo bizantino. De acordo com a proposta de C. Chazelle, são diversas as obras que celebram a vitória de Cristo sobre a morte e sobre o mal, a sua governança no céu e na terra e a sua natureza divina (como o poema à Santa Cruz de Alcuíno). Mas é no *Sacramentário de Gellone* e no *In honorem sanctae crucis* que se foca para atestar que proclamam as duas naturezas unidas numa só pessoa de um ponto de vista iconográfico (no caso de Rábano Mauro acresce o

[312] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 8.
[313] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 34.
[314] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 37.
[315] Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 12048, datado de c. 790-804, com origem em Cambrai. Veja-se a discussão sobre o *Sacramentário de Gellone* em CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 79-99. Consulte-se também TEYSSÈDRE, Bernard – *Le Sacramentaire de Gellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIIIe siècle. De l'enluminure à l'illustration.* Toulouse: Édouard Ptivat Éditeur, 1959 e BAERT, Barbara – "Le sacramentaire de Gellone (750 - 790) et l'invention de la Croix. L'image entre le symbol et l'histoire". *Arte Cristiana*, No. 789 (1998), pp. 449-460.
[316] Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 6.

textual). No *In honorem* de Rábano Mauro, o poema que representa Cristo na Cruz[317] funcionaria como síntese global de uma fundamentação intelectual que coloca Cristo como elemento fulcral da doutrina, tal como como a Cruz e a Paixão, determinantes também, com as devidas diferenças, para Alcuíno e para Teodulfo. A via reflexiva que C. Chazelle elege permite-lhe analisar o *In honorem,* e fundamentar algumas imagens, à luz das questões teológicas referidas que cruzaram este período e que motivaram tomadas de posição da corte franca. Sem poder discutir em pormenor a proposta, que se reconhece pertinente e outro caminho possível para pensar globalmente os *carmina figurata*, desta feita pelo significado dos textos e das imagens, e da espiritualidade para que remeteriam, importa sublinhar a relação que também esta autora estabelece entre o *In honorem* e a querela das imagens. Não obstante esta investigação apresentar uma abordagem da redacção dos poemas e da reacção à querela iconoclasta essencialmente centrada no vector político e problematizando a tensão entre texto e imagem, essa ligação teológica não é de somenos, e evidencia que não é a despropósito que se podem associar quer os *carmina figurata* redigidos para e no tempo de Carlos Magno, quer os de Rábano Mauro com o debate sobre as imagens.

Deve, porém, trazer-se à discussão outros momentos em que os *carmina figurata* já tratavam a glorificação da Cruz através da vitória de Cristo na Crucifixão com o mesmo propósito salvífico e redentor. Recorde-se a composição II.4 de Venâncio Fortunato ou o *carmen* de Bonifácio, também cristológicos, muito antes dos debates que tomaram a corte. Aliás, é este aspecto e outros indicados acima que levam D. Schaller a dizer que os poemas do manuscrito entregues a Carlos Magno derivam da obra de Venâncio Fortunato, espelhando a tradição formal e temática em que se encontram[318]. Defende-se nesta investigação que, mais do que espelhar uma tradição de louvor à Cruz, cuja origem não era certamente, ou apenas, o autor do século VI, estas composições enriquecem-na. Tal não significa, por outra parte, que os poemas sejam somente respostas visuais e textuais de preocupações teológicas, antes são parte da transmissão do tema, articulando feições anteriores com outras contemporâneas, de múltiplas origens.

[317] Figura 41. Anexo 2, p. 370.
[318] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 33.

Depois de meados do século IX, a celebração da exaltação da Cruz incorporará elementos romanos [319] (como a importância da Redenção) que desempenham um papel de relevo na poesia latina coeva. E desenvolve-se, na época carolíngia, um tipo de eucologia assente em preces para adorar o mistério da Cruz, manifesto não só no conjunto de orações litúrgicas ou de celebração já referidas, mas também noutros escritos [320] . Estes textos expressam um entendimento da concretização da Eucaristia centrado no esplendor da Cruz e na sua santidade, que acompanha também a produção hagiográfica, cuja popularidade cresce exponencialmente nesta época. Aqui, os heróis espelham as virtudes de Cristo nas batalhas que empreendem contra os inimigos, contra Satanás[321]. Verifica-se, então, em inúmeras obras, que a eliminação do mal é necessária para a salvação pessoal e da humanidade e para o percurso da fé, concretizando-se através da morte humana do Redentor. Cristo é apresentado como o elemento primeiro da Redenção, sublinhando o sentido sacrificial da sua acção, sendo a morte a única via para a expiação dos pecados humanos. E estabelece-se progressivamente uma relação entre governador / monarca e Cristo Salvador, como a apresentada nos *carmina figurata*. Isso mesmo é visível já nas litanias promovidas por Pepino III e continuadas por Carlos Magno, ou em diversos panegíricos em verso[322]. Ao mesmo tempo que se louvam as qualidades bélicas e governativas dos monarcas, tecem-se louvores edificantes à majestade triunfante, a Cristo, à Cruz, à salvação do reino[323]. Na *Lex Salica* emitida em 763 / 764, que Carlos Magno reedita em 798, diz-se que Cristo zela pelos francos, enquanto povo, e pelo monarca. Em 783 Pedro de Pisa compõe um poema em nome de Carlos Magno que aclama nos mesmos termos a magnanimidade de Cristo[324].

Angilberto, num dos seus poemas (*carmen* 7), equipara a derrota dos saxões pelo exército franco à Crucifixão, descida aos infernos e Ressurreição triunfante.

[319] TONGEREN, Louis Van – *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*. Leuven, Paris, Sterling: Peeters Publishers, 2003, p. 252.
[320] Para uma breve resenha sobre a adoração da Cruz no Ocidente, suas origens e desenvolvimentos, com apontamentos sobre o novo tipo de eucologia que se desenvolve e propaga no período carolíngio, veja-se BRAGANÇA, Joaquim – *Liturgia e Espiritualidade na Idade Média*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2008, pp. 209-229.
[321] C. Chazelle dá o exemplo da *Vita Sturmi* de Eigil de Fulda, escrito em 794. Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 18.
[322] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 20.
[323] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 20.
[324] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 17. Tradução da autora.

Carlos Magno concretiza esta vitória à imagem do percurso de Cristo[325]. Paulo Diácono (720-797) redige um poema em que louva o Salvador omnipotente e os comentários que o acompanham parecem sugerir que os epítetos atribuídos a Cristo se aplicariam também a Carlos Magno[326]. A Crucifixão simboliza primeiramente a derrota do pecado e a vitória continuada da Salvação, mesmo se aludindo à morte ou ao sofrimento. Ao mesmo tempo, são valorizadas as vitórias dos soberanos, no caso, de Carlos Magno, em nome de Cristo, contra os inimigos da fé e do rei[327]. A redacção dos *carmina figurata* e sua reunião num mesmo manuscrito dedicado a Carlos Magno, sobrevivente no Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 está, pois, ligada ao desenvolvimento ideológico de um modelo de soberano cristão, a um reforço da sua autoridade e a uma disposição pedagógica que estes autores assumem, pois chamam a si o dever de instruir o rei em matéria de fé.

Apesar da abordagem conjunta dos poemas em louvor da Santa Cruz, nenhuma das considerações avançadas resolve a questão das circunstâncias e da sua origem, mesmo formulando hipóteses nesse sentido. Como não fecha, antes abre, as múltiplas leituras que os poemas permitem e que as formas sugerem. A ligação à tradição do *libellum precum*, a referência a rituais litúrgicos, a importância dos debates teológicos ou o simples assinalar da persistência de um tema caro e central na ortodoxia cristã – que se verifica em Venâncio Fortunato, Bonifácio, Alcuíno, Josefo Escoto e Rábano Mauro (embora não termine neste) – pretendem enriquecer a reflexão e não justificar os *carmina figurata* a partir de outras práticas que, como de resto se explicitou, nalguns casos têm até uma origem posterior aos próprios poemas. Embora a associação às orações da Cruz se revista de particular importância pelo poder que eventualmente se reconhece à forma delineada no poema para interceder sobre aquele que dirige a sua prece a Deus, como se de um objecto físico se tratasse. A obra de Rábano Mauro, invocada somente de passagem através das interpretações cristológicas de C. Chazelle, exige agora uma análise mais detalhada.

[325] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 20.
[326] Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 899, fol. 10. O manuscrito é da segunda metade do século IX, inícios do X. Comentado por ERNST, Ulrich – *Carmen Figuratum*... pp. 199-202.
[327] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 22-23.

2.4 *In honorem sanctae crucis* de Rábano Mauro

Da primeira geração de autores ligados ao reinado de Carlos Magno e activos, primeiro em Aachen e, depois, nos respectivos mosteiros, não se conhecem mais exemplares de *carmina figurata*. Ainda durante o reinado de Carlos Magno, da chamada segunda geração que teve aqueles como mestres – e que inclui Rábano Mauro, Amalário de Metz, Hatto, Hilduíno, João Escoto Erígena, depois Valafrido Estrabão, Milo de Saint-Amand, Mico de Saint-Riquier, Hincmar de Reims, Agobardo de Lyon, entre outros –, chega-nos o ciclo de vinte e oito poemas figurados de Rábano Mauro, o *In honorem sanctae crucis*. Trata-se de uma obra que, dada a sua riqueza poética, imagética, teológica e matemática permite levantar tantas mais questões, quanto maior for a convivência do receptor com os códigos e conhecimentos de que Rábano Mauro dispunha e habilmente articulou. É essa complexidade, de certa forma completude epistemológica, que nutre os inúmeros estudos que tem motivado e que torna qualquer exposição refém da impossibilidade de acudir a todas as referências. A discussão aqui proposta centra-se na organização da obra; em algumas problemáticas relativas à sua redacção; na dedicação à Santa Cruz; na importância do cálculo para a estruturação do ciclo de poemas; no significado que o próprio autor atribui à forma quadrada e, por fim, nas imagens dos *carmina figurata*.

Rábano Mauro vê-se, ainda em vida, alvo de críticas contundentes de Dungal e Jonas de Orleães que o acusam de, nos seus comentários bíblicos, se apropriar de outros autores, acrescendo pouco da sua lavra. O mesmo estigma perdurará durante séculos até há algumas décadas, estendendo-se a outras obras, como o *De Computo* (*De numeris*), entendido como uma apropriação *do De temporum ratione* de Beda, o *De Rerum naturis (De Universo)*, como copiado das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, ou mesmo a sua poesia, demasiado próxima de Alcuíno.

O trabalho de Rábano Mauro como mestre e, posteriormente, Abade no Mosteiro de Fulda, governando mais de 600 monges, e as muitas obras que compôs nessa condição (como o *De computo*, o *De Institutione clericorum*, *De rerum naturis*, ou mesmo os diversos Comentário Bíblicos) valeram-lhe, já no século XIX, o epíteto de *Praeceptor Germaniae* (ou *Primus Praeceptor Germaniae*). Uma visão entretanto

contestada ao mesmo tempo que se desmantelavam os pressupostos ideológicos que alicerçaram argumentos sobre a excepcionalidade e ancestralidade do espírito culto do povo alemão. Verifica-se, desde os anos de 1960, um novo interesse na sua obra, em particular no *In honorem*, mais desperto para as suas condições de produção, mais sensível ao estudo filológico e literário da poesia, recusando reflexões assentes em cânones poéticos pré-estabelecidos[328].

Rábano Mauro [Hrabanus ou Rhabanus Maurus] terá nascido entre 780 e 783[329], em Mainz (e morre em Winkel, Rheingau, a 4 de Fevereiro de 856), no seio de uma família nobre de francos e será provavelmente em 788 que os seus pais, Waluram e Waltrat, o apresentam como *puer oblatus* ao Mosteiro de Fulda[330]. Se a datação do nascimento de Rábano Mauro ainda permanece em aberto, sabe-se que se torna diácono em Fulda em 801 e atinge o sacerdócio em 814[331]. Fulda, fundada por Bonifácio em 744, era uma abadia activa e tinha sido directamente envolvida na reforma educativa carolíngia. Ratgário, que sucede a Baugulfo no abaciado, envia

[328] A mudança na abordagem da obra de Rábano Mauro dá-se a partir de c. 1960, com a chamada "polémica do número", na Alemanha. Levará esta questão a uma valorização do teor numérico da obra, até aqui nunca analisada. H. G. Müller inicia o trabalho de crítica textual que é depois prosseguido por H. Spilling. E verifica-se um progressivo reconhecimento da importância das imagens nas composições, explorando a sua iconografia e simbolismo. Cf. HEWETT, Eric – *The Encounter of Art and Language in Hrabanus Maurus' In honorem sanctae crucis and the Communication of Philosophical and Theological Content***.** Tese de Doutoramento apresentada ao Dipartimento di Scienze del patrimonio culturale, no Corso di Dottorato di Ricerca in "Filosofia, scienze e culture dell'età tardo-antica, medievale e umanistica", da Università degli Studi di Salerno. Salerno, 2012-2013, p. 29.
Incontornável e de inegáveis contributos filológicos, literários e iconográficos é a obra de M. Perrin que começa a ser publicada nos anos de 1980, e que constitui a principal referência desta investigação. Além da edição da obra no CCCM, M. Perrin publicou dezenas de estudos dedicados ao *In honorem* e à sua poesia. Mais recentemente editou *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*. Le Corpus du Rilma 1. Turhout: Brepols, 2009, onde oferece uma interpretação geral do ciclo e uma análise iconográfica de cada um dos poemas, acompanhada das transcrições e traduções dos *versus intextus*, citando também as fontes bibliográficas de Rábano Mauro. Também M. C. Ferrari é digno de referência pela monografia exaustiva que publica sobre o *In honorem*. O autor demonstra ter uma posição crítica face à historiografia precedente, que defende ser baseada numa mescla pouco coerente de ideais clássicos e românticos. Procura, pois, reconhecer o justo valor da obra, nomeadamente no contexto da literatura carolíngia, um gesto que não é alheio às circunstâncias políticas e sociais. Por limitações objectivas não foi possível consultar a obra. E. Hewett apresenta uma resenha bibliográfica da historiografia sobre Rábano Mauro mais desenvolvida em HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... pp. 20-33. As obras dos autores mencionados sem as respectivas referências bibliográficas serão listadas na bibliografia final.

[329] A data de nascimento de Rábano foi estabelecida em 780, depois dos trabalhos de LEHMANN, Paul – *Fuldaer Studien Mit 1 Doppeltafel, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch - Philologische und Historische Klass, 1925*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1925, p. 25. E. Freise viria sugerir uma cronologia mais tardia, entre 781 e 783. Cf. FREISE, Eckhard – "Zum Geburtsjahr des Hrabanus Maurus". In KOTTJE, Raymund; ZIMMERMANN (Ed.) – *Hrabanus Maurus. Lehrer, Abt und Bischof*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 18-74.

[330] A 25 de Maio de 788 os seus pais subscrevem duas doações ao Mosteiro. Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux (781 – 840)*. Paris: Thorbecke, 1997, pp. 350-351.

[331] Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... p. 351, nota 12.

Rábano Mauro para estudar sob orientação de Alcuíno em Tours. Teria tido como colegas Hatto (depois abade de Fulda), de quem se tornará muito amigo, Haimo (depois Arcebispo de Halberstadt) e Samuel (depois Abade de Lorsch). Hatto e Rábano Mauro prosseguiram juntos os estudos e a amizade entre ambos manter-se-á, mesmo em conjunturas adversas, questão a que se regressará no capítulo 4[332]. Depois da estadia em Tours sob a tutela de Alcuíno em c. 804, Rábano Mauro regressa e fica encarregue da escola de Fulda (que tinha 22 escolas menores filiadas), com a ajuda de Samuel e com o apoio de Alcuíno, enriquecendo a biblioteca. Cessa estas funções quando estala o conflito entre Ratgário e a comunidade de monges[333]. Eigil sucede a Ratgário, e depois, em 822, é Rábano Mauro que se torna abade até 842, sendo consultor em diversas matérias não só de Luís, o Pio, imperador desde 814, como de Lotário I, seu filho[334].

Num documento forjado do século XII, atribuído a Luís, o Pio, Rábano Mauro vem indicado como sendo *fidelis secretarius noster*, o que sabemos não corresponder às suas funções[335]. Contudo, independentemente da imprecisão, resulta daqui uma consciência perene da sua importância como conselheiro e membro próximo da corte e do monarca. Devido à sua fidelidade ao rei e à forma como toma partido nas dissidências entre os seus descendentes, e à participação na expedição dirigida por Luís, o Pio contra Luís, o Germânico em 840, é obrigado a renunciar ao seu abaciado, sendo exilado[336]. Esse exílio, que cumprirá numa *cellula* em Petersberg[337], revelar-se-á fundamental para compreender a importância reconhecida ao *In honorem sanctae crucis*. Já em 847 é nomeado Arcebispo de Mainz, cargo que manterá até 856, data da sua morte.

É sobretudo através da sua obra que a sua actuação política se espelha. Ou, mais concretamente, com alguns dos seus escritos Rábano Mauro participa e envolve-

[332] Hatto recebe a alcunha de *Bonosus*. *Bonosus* terá sido amigo de infância e companheiro de estudos de S. Jerónimo, o que pode aludir à convivência monástica e de estudos entre Rábano Mauro e Hatto. Rábano dirige-lhe diversas cartas e os poemas "*Ad Bonosum*", que talvez estejam relacionados com o tumultuoso abaciado de Ratgário – serão objecto de discussão alargada na Parte II, Capítulo 4.
Cf. GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 72.
[333] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. vi.
[334] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. vi.
[335] DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... pp. 350-351.
[336] É possível que tenha feito parte da comissão incumbida de analisar o caso do Arcebispo Agobardo, a propósito da sua deposição em 835; participa no Concílio em Mainz; está em Worms em 829; em 831 em Ingelheim, com Luís, o Pio; em 836 no palácio de Aachen; em 838 em Nimègue e em 839 em Frankfurt. Todos estes eventos são listados, com indicação da respectiva documentação, por DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... p. 351.
[337] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. vii.

se no projecto governativo de Luís, o Pio e nas contendas decorrentes da sua acção. Se por um lado a obra constitui uma fonte de análise histórica e das mentalidades da elite que detém o poder, por outro contribui como instrumento de construção e solidificação de uma ideologia, de um ideal de monarca, de um ideal de governação tutelado pelo permanente labor teológico.

Em 834, por exemplo, Rábano Mauro redige um tratado, a pedido do próprio rei, sobre os deveres dos pais e dos filhos, muito certamente a propósito dos conflitos entre Lotário, os seus irmãos e o pai, na sequência das disputas territoriais. Mesmo o seu *Comentário aos Livros de Reis* não pode ser apartado de uma consciência do papel do conselheiro enquanto formador de um monarca ideal e, considerando o antes exposto, não pode ser apartado também do que fora o trabalho do círculo de Carlos Magno. A carta que acompanha o *Comentário ao Livro de Judite*, dedicado à segunda consorte do rei, e no qual inclui um *carmen figuratum*, reflecte possivelmente as mesmas preocupações e será alvo de uma breve referência depois do *In honorem*.

Após o seu regresso a Fulda, Rábano Mauro recebe uma carta de Alcuíno relembrando a promessa de escrever o pequeno livro que, graças aos estudos de M. Perrin e de outros autores[338], hoje sabemos ser o *In honorem*. As relações entre Alcuíno e Rábano Mauro estão afortunadamente bem documentadas[339]. Rábano Mauro recebe do seu mestre o apodo de *Maurus*, a partir do nome de um dos discípulos dilectos de Bento de Núrsia, como forma de distinção carinhosa; um nome que utilizará nos seus escritos, explicado no prefácio do *Comentário aos Livros de Reis*[340]. E no poema dedicatória a S. Martinho de Tours que, nalguns manuscritos, precede o *In honorem*, Rábano Mauro fala por Alcuíno, levando-o a interceder por ele junto de S. Martinho[341].

Cerca 810-814[342], Rábano Mauro compõe, enfim, o primeiro manuscrito *In honorem Sanctae Crucis*[343], que compreende um ciclo de poemas figurados cristãos

[338] M. Perrin aborda o assunto em praticamente todos os seus estudos sobre o *In honorem*. Veja-se, a título de exemplo, PERRIN, Michel – "La poésie de cour carolingienne..." pp. 333-351.
[339] Em c. 799 Alcuíno dirige-lhe um poema "*Has ibi, sancte puer* (*versus ad Maurum*)" (*carmen* 51.2). E os poemas 51.1 e 51.5 de Alcuíno são dedicados a toda a comunidade de Fulda onde Rábano se encontrava. *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, p. 263 e ss.
[340] Hrabani Mauri. *Commentaria in libros IV Regum*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 109, col. 009-280, Paris, 1815-1875.
[341] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A2, p. 5.
[342] Trata-se de uma data aproximada. Rábano envia uma carta com a primeira cópia da obra a Hatto que, ao ser identificado como companheiro no diaconato (*conleuita*), situa, de acordo com M. Perrin, a redacção do *In honorem* antes de 814, ou seja, antes de se tornar padre. Estabelece, assim, como

em honra da Santa Cruz. Desta obra chegam-nos mais de oitenta cópias, seis das quais do século IX[344]. Os *carmina figurata* são acompanhados de explicações sobre os seus significados simbólicos, numerológicos e alegóricos, sobre os *versus intextus* e as figuras, e são facultadas orientações acerca de como ler os poemas e o texto entretecido. O autor fornece o quadro interpretativo da sua própria obra com apontamentos úteis para identificar os padrões de leitura. Recorrendo a citações bíblicas, teoriza acerca da possibilidade de ver prefigurações da Cruz como estrutura mística do cosmos, esclarecendo também aspectos da Criação e da Salvação. O *In honorem* é, portanto, um *opus geminum*, uma obra deliberadamente dividida em duas partes, isto é, em verso e em prosa. O Livro I apresenta os vinte e oito poemas figurados e as explicações e o Livro II as versões em prosa[345]. O breve estudo que aqui se empreende assenta nas edições da obra publicadas por M. Perrin[346] como fonte para o texto, na consulta de manuscritos, em particular o Paris, BNF, Manuscrit Latin 2423, como fonte para as imagens e em bibliografia especializada.

Os vinte e oito *carmina figurata* de Rábano Mauro estão estruturados enquanto *carmina cancellata* como vimos diversos autores empregarem desde Porfírio. No macro-texto estão dispostos os *versus intextus*, recorrendo a letras, sílabas, palavras ou mesmo frases entretecidas entre figuras e imagens.

---

período possível entre 810 e 814. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xii-xiii.

[343] *In honorem sanctae crucis* é o título adoptado por M. Perrin. Fundamenta a sua escolha nas denominações que surgem na obra (poemas e *explicit*), em epístolas coevas e, principalmente, na sua utilização no poema dedicatória a Luís, o Pio, uma instância oficial. Dada a importância deste autor no estudo de Rábano Mauro, designadamente para esta investigação, segue-se aqui a sua proposta. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xxvi-xxviii. Note-se, porém, que o título adoptado por M. Perrin é contestado por M.C. Ferrari que opta por *Liber sanctae crucis*.

[344] Manuscritos do século IX (a designação das letras é a adoptada por M. Perrin no CCCM): Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124 (V); Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2423 (P); Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms 223 (A); Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, K.II.20 (T); Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422 (Q); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 652 (W). Os manuscritos V, P e A foram copiados em Fulda no segundo quartel do século IX; o T copiado em Fulda em meados do século IX; os Q e W foram escritos em meados do século e mostram mãos distintas tanto de Fulda, como de Mainz (onde Rábano será Arcebispo). Veja-se a descrição dos manuscritos e a proposta de *stemma* em Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xxx-lviii.

[345] Rábano Mauro inspira-se possivelmente na *Vida de S. Willibord* de Alcuíno para realizar o seu *opus geminum*. Cf. PERRIN, Michel – "Les lectures de Raban Maur..." pp. 221-222 e p. 233.
Sobre a redacção do Livro II e sua datação possível, veja-se Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xviii-xx e PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 18-19.

[346] Raban Maur. *De laudibus Sanctae Crucis, Louanges de la Sainte Croix*. Ed. Michel Perrin. Introdução, tradução, índice, notas e edição parcial do facsímile Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms 223. Berg international, Trois cailloux, Maison de la Culture, Paris-Amiens, 1988.
Não obstante terem sido consultados outros manuscritos de Rábano Mauro, usa-se como fonte das imagens Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, do século IX.

No prólogo, interpelando directamente o leitor, Rábano Mauro comenta a passagem bíblica de Êxodo 25:2 para justificar a dedicação da sua obra à Santa Cruz como uma oferta digna e válida diante de Deus: "Dize aos filhos de Israel que Me façam uma oferta. Recebê-la-eis de todo o homem que a der de boa vontade" [347]. Exorta depois o leitor a permanecer atento ao seu *textus*, julgando-o exclusivamente sob a autoridade das Sagradas Escrituras. Indica ainda que a ordem da disposição das palavras deve ser seguida sem negligenciar as imagens delineadas, para que o valor da obra não diminua e a utilidade da leitura não possa ser debilitada[348]. Prossegue dizendo que, para simplificar essas tarefas de considerar tanto o texto como a imagem, providenciará uma explicação para cada figura e para os versos entrelaçados. É, desde logo, numa circunstância inaugural, o prólogo, que nos chega do próprio autor a advertência da perda que resultaria de uma consideração parcial da obra, que é ao mesmo tempo a perda do seu valor, do seu significado, propósito e singularidade. Neste sentido, o *In honorem* não constitui apenas um conjunto de *carmina figurata*, mas de todos os componentes que o autor descreve, embora não inclua a remissão para o Livro II.

É também no prólogo que Rábano Mauro expõe algumas das características técnicas e formais utilizadas. Indica, por exemplo, que os versos têm o mesmo número de letras, filiando esta prática em Porfírio: "(...) *quod idem et porphyrius fecit, secundum cuius exemplar litteras spargere didici* (...)"[349]. As especificidades formais das composições motivam uma reflexão mais ampla sobre as exigências da poesia e da métrica, como vimos ser recorrente nos poemas figurados. Rábano Mauro indica que empenhou muito cuidado na elaboração dos versos, nos exercícios métricos e na forma de criar as figuras[350]. O que o leva a pedir ao leitor que não julgue o seu *libellus* e seja sensível ao trabalho que executou. O poema de abertura é, com efeito, um em que se regista a si mesmo como autor, inserindo e destacando, com cor e com um contorno quadrado, as letras que perfazem "Rábano Mauro, de Mainz, fez esta obra"[351], distribuídas ao longo da grelha. O poema é seguido pelos vinte e oito *Capitula*, que especificam várias das relações simbólicas que pretende estabelecer[352].

[347] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 1-6, p. 17.
[348] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 53-56, p. 18.
[349] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 68-69, p. 19.
[350] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 40-90, pp. 18-19.
[351] Tradução da autora. Figura 40. Anexo 2, p. 369.
[352] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9, pp. 23-24.

Sucedem-se, no Livro I, os vinte e oito poemas e as explicações.

Dadas as capacidades pictóricas de Hatto, subsistiu durante algum tempo na historiografia a ideia de que lhe teria cabido a execução dos desenhos do *libellus* do seu amigo, até porque o próprio Rábano Mauro, na carta que lhe dirige, e onde inclui o *In honorem* para apreciação, refere que o fez com o seu contributo[353]. No entanto, M. Perrin sublinha que esta interpretação talvez seja imprecisa, providenciando em duas circunstâncias argumentos a favor de uma redacção autógrafa, fundado nos termos em que o autor alude à obra[354]. No exemplar dedicado a Otgário, Rábano Mauro diz que o manuscrito é de sua autoria: "*mente et calamo*"[355] e no exemplar dedicado a Saint-Denis afirma "*confeci librum mente manuque simul...*"[356]. Além do mais, a disposição complexa dos versos e, no caso, das figuras, dificulta a intervenção de uma segunda mão. O que leva M. Perrin a supor que Rábano Mauro seja autor dos textos e das imagens e, na sequência da sua investigação sobre a origem dos manuscritos, a avançar a existência de um manuscrito autógrafo que Rábano Mauro terá conservado, e corrigido, toda a sua vida[357] – aspecto que merecerá atenção no subcapítulo seguinte.

Na edição do texto no CCCM, M. Perrin agrupa os diversos componentes do *In honorem* de acordo com uma lógica que aqui se cita: o primeiro conjunto (a que dá a designação de A), corresponde às diversas dedicatórias, redigidas em circunstâncias históricas distintas[358] e respectivas iluminuras, ao poema figurado a Luís, o Pio, ao prólogo, ao poema prefácio / assinatura e à tábua dos capítulos – todos os componentes que, de algum modo, precedem a obra; o segundo conjunto corresponde aos vinte e oito poemas figurados do Livro I, que surgem normalmente no verso do fólio e à sua transcrição (a que dá a designação de B); o terceiro, às explicações dadas por Rábano Mauro nas páginas *recto*, imediatamente a seguir aos poemas figurados – *declaratio figurae* – (a que dá a designação de C); e, finalmente, o último conjunto

[353] M. Perrin refere-o em vários dos seus estudos. Veja-se, como exemplo, Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 17.
[354] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 17.
[355] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A1, verso 3, p. 3.
[356] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A4, verso 8, p. 9. Sobre a questão da autoria veja-se PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 17-18.
[357] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 18 e p. 23.
[358] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 19-22.

integra o Livro II, com o respectivo prefácio e a transposição em prosa dos vinte e oito *carmina figurata* (a que dá a designação de D)[359].

In honorem sanctae crucis: por que razão escreve Rábano Mauro um ciclo de poemas em honra da Santa Cruz? Não existem elementos que permitam uma proposta que não seja exploratória. Alcuíno, como vimos, terá sido determinante, designadamente na instrução que lhe ministra. Conheceria *carmina figurata* anteriores em honra da Santa Cruz? Seria influenciado pelas práticas litúrgicas e pelo interesse crescente nas orações individuais de que antes se deu conta? Ou teria procurado com a sua obra desenvolver um projecto teológico e espiritual complexo, estimulado por e dialogante com as querelas teológicas deste período, como defende C. Chazelle?

As interrogações permanecerão por responder e servem apenas para o levantamento de hipóteses críticas. Em todo o caso, *In honorem sanctae crucis* alude explicitamente ao seu propósito elogioso da Cruz em diversas circunstâncias ao longo de todo o texto. Sendo de índole laudatória, o louvor é parte da sua identidade e a este, por artifício de linguagem, está associado um princípio vocativo que traz à visualização a forma que louva. Dirigindo-se a um objecto ausente, convoca-o, trá-lo até ao presente através da escrita e do desenho. Esta presentificação do elemento religioso cria fissuras conceptuais que abrem necessariamente a Cruz em significados múltiplos, explorados nos textos e nas representações, e que chamam o Tempo Divino, o Bíblico e o dos Homens. A Cruz é aclamada e louvada simbolicamente na história da Criação até à Salvação, podendo ser ainda, à luz das práticas litúrgicas e eucológicas coetâneas, uma convocação *in absentia* de um objecto que se imagina e simula presente e que mantém o crente em comunhão com toda essa herança.

Rábano Mauro trabalha, numa mesma obra, diversos elementos bíblicos relacionados com a Crz. A pregação primitiva associa o crucificar ao ressuscitar, como em Actos do Apóstolos 4:10: "É em nome de Jesus Nazareno, que vós crucificastes e Deus ressuscitou dos mortos, é por Ele que este homem se apresenta curado diante de vós", ou em Actos do Apóstolos 5:30-31: "O Deus dos nossos pais ressuscitou Jesus, a Quem matastes, suspendendo-O num madeiro. Foi a ele que Deus elevou, com a Sua direita, como Chefe e Salvador, a fim de conceder a Israel o arrependimento e a remissão dos pecados". A Cruz pode ainda aludir ao fardo da vida

[359] O sistema que M. Perrin expõe nesta edição corresponde ao já apresentado em estudos anteriores. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xi-xii.

terrena e, através do percurso de Cristo até ao Calvário, estabelecer um paralelismo entre a vida do Salvador e dos seus servos que, seguindo-o, devem tomar parte do mesmo caminho e do mesmo sofrimento até à Redenção, sendo, como vínhamos aduzindo, um tema recorrente não só nos *carmina figurata* dedicados à Cruz, como nos dirigidos a Carlos Magno. Veja-se em João 3:14-16: "Assim como Moisés levantou a serpente no deserto, assim também tem de ser levantado o Filho do Homem, a fim de que todo aquele que n'Ele crer tenha a vida eterna. Porque Deus amou de tal modo o mundo que lhe deu o seu Filho único, para que todo o que n'Ele crer não pereça, mas tenha a vida eterna", ou ainda em Romanos 6:6: "Sabemos todos que o velho homem foi crucificado com Ele, para que o corpo do pecado fosse destruído, a fim de já não sermos escravos do pecado". A Cruz é ainda o único meio de libertação e o modo de salvação e união dos povos, o único modo de derrotar os inimigos, como em Efésios 2:16: "e reconciliando com Deus, pela Cruz, uns e outros num só Corpo, levando em si próprio, a morte à inimizade". Ou em Colossenses 1:20: "e por Ele fossem reconciliadas Consigo todas as coisas, pacificando, pelo sangue da Sua Cruz, tanto as da Terra como as dos Céus".

É tendo presente as diversas passagens bíblicas a propósito da Cruz, designadamente as que invocam a metáfora do caminho como uma via que, através da purgação e sofrimento, elimina o pecado e permite aceder a Deus, que se fecunda a interpretação da própria composição dos poemas e não apenas do significado dos seus versos. Estes, através das diversas orientações dos *versus intextus* e da presença das imagens, seriam estruturados de forma a vedar o acesso imediato ao seu conteúdo, através das mesmas estratégias visuais que o afirmam. Isto é, ao dispor de forma complexa e não imediata os *versus intextus*, ou ao fazer dimanar das imagens e das figuras segundos textos, a leitura deixa de poder ser sequencial e suscita um esforço de descoberta. De um ponto de vista teológico, a ideia é concebível e permite reflectir sobre o *In honorem* como uma proposta exegética poética e visual centrada no simbolismo e na importância cristológica e soteriológica da Cruz, como de resto, é lembrado por M. Perrin. A exegese envolvia, além do sentido literal, o figurado, dividido em alegórico, tropológico ou anagógico. A interpretação alegórica permite aceder a verdades transcendentais que não estão acessíveis aos profanos, a que se junta o tropológico ou moral, mas principalmente o anagógico, que conduz ao destino último que o fiel almeja e constitui o sentido místico da sua existência. Portanto, de

um ponto de vista simultaneamente alegórico e anagógico, invoca-se o caminho como martírio e percurso de libertação e salvação, um percurso salvífico a um tempo individual e colectivo, em paralelo com o próprio percurso de Cristo. A reconhecer-se essa disposição, metáfora do caminho, ela teria de ser pensada, portanto, a par da exegese bíblica desenvolvida neste período.

De acordo com a interpretação de M. Perrin, o *In honorem* está organizado em dois ciclos teológicos que percorrem a história santa da humanidade[360]. O primeiro diz respeito ao período até à Paixão de Cristo e o segundo, simétrico, aos tempos da Igreja até ao caminho celestial[361]. Neste sentido, os vinte e oito poemas devem ser lidos como um "macro-poema", onde a história sagrada do Homem é envolvida no tempo divino de Deus. Proposta que implica ter presente a importância que o Apocalipse (por influência de Beda[362]) tem para Rábano Mauro – na sua visão escatológica a história está orientada para a vida eterna. Ora, tendo em conta que a visão apocalíptica expõe um entendimento próprio do tempo da Igreja, o *In honorem* poderia expressar também a sua visão da Cristologia[363].

Vejamos o poema B16[364], "Dos sete dons do espírito Santo que o Profeta Isaías enumera"[365], que, de certa forma, sintetiza a sua interpretação de ciclo teológico. Aqui, Rábano Mauro explora os versos de Isaías 11:1-2. Na profecia é dito que "Brotará uma vara do tronco de Jessé, e um rebento brotará das suas raízes", no que parece ser uma alusão metafórica ao nascimento de um filho. Sobre ele, o rebento, "repousará o espírito do Senhor". Se, de início, não está clara a identidade do rebento, o tom messiânico, os dons e atributos crescentes (descritos como *versus intextus* nas figuras do poema), bem como a personificação da salvação do povo sob a égide de um estandarte levantado entre as nações, deixa clara a alusão ao Messias. Isaías, como Profeta, desloca-se além do seu tempo, antecipando vários acontecimentos, nomeadamente a genealogia de Cristo e, por conseguinte, o seu

[360] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 35-36.
[361] A primeira parte do ciclo compreende os *carmina* B1 a B14 e a segunda parte os *carmina* B15 a B28. Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 43. Figuras 41 a 54 e figuras 55 a 68. Anexo 2, pp. 370-383 e pp. 384-397.
[362] Cf. PERRIN, Michel – "Les lectures de Raban Maur..." pp. 231-232.
[363] É possível que a proposta cristológica que Rábano Mauro oferece no *In Honorem* seja também uma afirmação contra o Adopcionismo. M. Perrin documenta esta apreciação com diversas passagens dos poemas figurados. Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 45-48.
[364] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, B16 p. 128. Figura 56. Anexo 2, p. 385.
[365] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9 p. 24.

nascimento. Não está necessariamente em causa a representação de Cristo, mas a certificação autenticada da sua genealogia real, que confere sentido à vertente Deus-Homem. O recurso a profecias messiânicas no Antigo Testamento tem uma dupla função: estas actuam, por um lado, como elementos que estabelecem a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento; por outro, são os dispositivos que certificam o cumprimento do Cristianismo. A religião cristã desenvolve a ideia da vinda de um Salvador e depende de recursos proféticos textuais que o confirmem e confiram sentido. Sem um texto que suporte a ideia antecipada da sua vinda, Cristo não pode ser o esperado. Repare-se ainda que o Novo Testamento volta a aplicar esses mecanismos de teor profético, o que permite a permanente ligação entre o tempo Bíblico e o tempo dos Homens que pode, a qualquer momento, ser o tempo apocalíptico que precede a Salvação final. É possível que essa terceira referência temporal esteja presente no texto de Isaías. A articulação do recurso anafórico de "naquele dia" no capítulo 11 de Isaías, com a leitura metafórica de elementos algo apocalípticos, como "exilados de Israel", "resgatar o resto do seu povo", "Abrirá um caminho para o resto do seu povo", originam ambiguidade. Pode tratar-se da primeira vinda de Cristo, ou do fim dos tempos. Parece estar em causa não só o nascimento do Redentor a partir de Jessé, mas também o dia do Julgamento Final. Se numa primeira parte o texto parece referir-se, de forma mais literal, à vinda de Cristo e à sua morada na Terra: "Naquele dia, o rebento da raiz de Jessé, posto por estandarte dos povos, será procurado pelas nações e será gloriosa a sua morada", o teor de salvação e de libertação dos restantes versículos pode aludir à sua segunda vinda. Sendo este o caso, trata-se de uma elaborada estratégia de articulação entre os três grandes momentos do Cristianismo.

A vara de Jessé é, além do mais, uma afirmação da doutrina da Incarnação. Pretende demonstrar que Jesus Cristo possuiu uma natureza humana total, incluindo um corpo humano e uma alma humana, e que nasceu da sua mãe Virgem Maria[366]. Para haver Redenção, Cristo tem de ter vivido a Paixão e morrido na Cruz como homem. A importância da doutrina da Incarnação para autenticar o sacrifício e a Redenção para a eficácia dos sacramentos e para a continuidade do testemunho bíblico sugere a importância religiosa da visão de Isaías, de certa forma análoga à da

[366] TAYLOR, Michael – "A Historiated Tree of Jesse". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34 (1980-1981), pp. 125-176.

Crucifixão. São ambos a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento e a continuidade eucarística. O *carmen* B16 é, pois, exemplificativo da sua proposta de ciclo teológico, conforme o interpretou M. Perrin.

No poema a vara representa a Virgem e a flor representa Cristo, como indicados em C16[367], uma interpretação que, segundo M. Perrin, surge de S. Jerónimo[368], relacionada também com os Salmos. A moldura, espessa, de generoso trabalho pictórico, contrasta com o desenho das flores no seu interior, que a atravessam no centro, vertical e horizontalmente. Cada uma delas resulta da sobreposição de duas flores com quatro pétalas. Diferenciam-se a partir dos tons, isto é, umas pétalas em tom mais claro, azulado, contrastam com outras em tom ocre. No manuscrito a que nos reportamos, o envelhecimento do pergaminho esbate as nuances dos pigmentos e introduz lascas que parecem resultar da marcação do regramento a ponta seca. Quem sabe se o trabalho de incisão sobre a pele, para definir as pequenas quadrículas das letras, tenha originado um desbaste que acabou por perpassar os pigmentos, macerando-os pela fricção ou atrito. Ainda assim, é nítido o contorno a ocre ou avermelhado de cada uma das figuras, o uso de azuis e brancos para introduzir alternância e os tons escuros, a púrpura, para fechar a imagem e impedir que se dilua no amarelo do velo. Também aqui os *versus intextus* são redigidos com outras dimensões e cores. Acontece ainda no caso do B16, Rábano Mauro aludir especificamente ao significado da cor das flores, que M. Perrin indica serem as das tapeçarias do Tabernáculo e das vestimentas litúrgicas[369]: "Jacinto (a via celeste de Cristo entre os homens), púrpura (o sangue da Paixão), lírio (a castidade absoluta do seu corpo) e escarlate (a sua caridade superior e perfeita)"[370].

Rábano não elege a árvore, nem propriamente uma vara para a representação da passagem – o tema só se generalizará mais tarde. No Paris, BNF, lat. 2422, são catorze as flores que atravessam axialmente o quadrado. A sugestão da vara pode ser dada pela estruturação cruciforme das flores, haste vegetal e cruz como um só, *axis mundi*, eixo do livre arbítrio a partir do qual se gera o Pecado original e se desencadeia a salvação da humanidade com a morte e Ressurreição de Cristo. Esta

[367] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C16 versos 9 a 19, p. 128.
[368] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 82.
[369] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 83, nota 92.
[370] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 83.

regeneração contínua simbolizada pela Cruz é um potente símbolo da Redenção e Salvação e, por associação, figura da genealogia de toda a história divina e humana.

O ciclo teológico poético e visual de Rábano Mauro é também composto, organizado e redigido de acordo com princípios numéricos[371]. Tal é visível não só nos títulos, no assunto dos *carmina figurata*, mas na própria estrutura da obra. Trabalho de cálculo que acresce e complexifica a leitura de cada um dos poemas e do seu conjunto, fundado em interpretações bíblicas e na erudição em aritmética do autor. Rábano Mauro dominava o cálculo e o seu conhecimento em geometria indicia a leitura do *Timeu* de Platão, através da tradução de Calcídio, que interpreta e aplica à geometria divina, dizendo: "Tudo o que os filósofos escreveram que é verdadeiro e conforme a fé, especialmente os filósofos platónicos, não deve ser visto como suspeita, mas aproveitado para nosso próprio uso"[372]. Aliás, esse domínio resulta da instrução obtida no *trivium* e *quadrivium* (ciências da linguagem: retórica, dialéctica e gramática; disciplinas científicas: aritmética, geometria, música e astronomia), articulando a gramática e formas de versificação com cálculo, como bem o atestam diversos manuscritos deste período[373]. O conhecimento nesta área é também observável na obra que Rábano Mauro redige uns anos mais tarde: *De computo*, um tratado de aritmética[374]. De acordo com A. F. West, tanto no campo da dialéctica como no da aritmética, este autor ensaia já um percurso especulativo que não se cinge ao modo como as questões vinham a ser tratadas até então. A propósito de aritmética, distinguindo-se até de Alcuíno, citará Platão referindo-o como sendo "de grande

[371] É possível que Rábano Mauro conhecesse as técnicas da *gematria*, um sistema numerológico de origem judaica que consiste em atribuir significado aos valores de palavras a partir da valia numérica de cada uma das letras. Para uma reflexão sobre o interesse e conhecimento que Rábano Mauro manifesta na exegese judaica veja-se SALTMAN, A. – "Rabanus Maurus and the Pseudo-Hieronymian *Quaestiones Hebraica in Libro Regum et Paralipomenon*". *The Harvard Theological Review*, Vol. 66, No. 1 (Jan. 1973), pp. 43-75, pp. 45 e 46.

[372] Citado a partir de WEST, Andrew Fleming – *Alcuin and the Rise of the Christian Schools*. London: William Heinemann, 1893, p. 147. Tradução da autora.

[373] Veja-se o caso do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 207, datado de 779-797 e com origem em Fleury, que inclui, entre os fols. 1 e 24, alfabetos exóticos e criptográficos, tábuas pascais, *argumenta* de *computus*, uma antologia de gramática, extractos de Isidoro sobre gramática, formas literárias e dialéctica; mas também do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 611, do século VIII (?), que inclui glossários, extractos de Isidoro de Sevilha sobre as idades do mundo e as nações da terra, as origens do ciclo astronómico de 19 anos, extractos de gramática, adivinhas, pesos e medidas, um tratado anónimo de *computus*, receitas médicas, etc.; e ainda do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 336, do século IX, que inclui o *De Dialectica* de Alcuíno, taxinomia das virtudes e da filosofia e um tratado de cálculo irlandês, entre outros. Para uma descrição mais detalhada das obras citadas e uma listagem de manuscritos que incluem textos de cálculo, consulte-se:
http://digital.library.mcgill.ca/ms-17/apparatus.php?page=related_manuscripts#rm-30

[374] Rabani Mogontiacensis Episcopi. *De Computo.* Ed. e Introd. Wesley Stevens. Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM) XLIV. Turnhout: Brepols, 1979.

autoridade", embora menor do que as Escrituras, que representam a criação do mundo de acordo com harmonias e proporções[375].

M. Perrin estuda detalhadamente a simbologia numérica do *In honorem*, que considera ser determinada por uma visão filosófica e teológica do autor. Defende que esta concepção estrutura o ciclo de *carmina figurata* e está não só relacionada com a Bíblia e com a significação religiosa dos números, como beneficia também do conhecimento matemático já referido. M. Perrin contabiliza o número de letras de cada composição, o número de poemas figurados, os polígonos, etc., fornecendo conclusões surpreendentes, pois identifica uma organização lógica do conjunto de acordo com critérios numéricos, com diversas ligações internas e dividida em duas grandes partes. Há vinte e oito poemas, sendo que este é o segundo número perfeito (número inteiro em que a soma dos seus divisores próprios é igual ao próprio número). Há catorze poemas com trinta e sete letras em cada verso; sete poemas com trinta e cinco; quatro com trinta e nove; dois poemas com trinta e seis e um poema com quarenta e um, justamente os alíquotas de vinte e oito[376] – a soma dos divisores positivos de 28, excluindo ele próprio, é 1+2+4+7+14, igual, portanto, a 28[377]. Daqui se conclui que a obra terá sido composta e ordenada de acordo com o critério do número exacto, isto é, do número total que resulta da soma dos seus dividendos, assente na crença do quadrado como a figura das proporções simbólicas da perfeição. M. Perrin sublinha, no entanto, que a obra não reflecte interesses esotéricos, mas a concepção de um Deus geométrico e numerológico[378].

Essa significação religiosa dos números, mesmo que assente no seu conhecimento de cálculo, é explorada a par da interpretação de passagens bíblicas, designadamente as da construção da casa de Deus, e do estudo de autores como Beda, Santo Agostinho, Isidoro de Sevilha, S. Jerónimo, entre outros. Um tema que Rábano Mauro desenvolve na obra *De rerum naturis* (*De Universo*)[379]. No *In honorem* a simbologia dos números é visível nos capítulos, como no B10 "O número setenta e os

[375] Cf. WEST, Andrew Fleming (Ed.) – *Alcuin and the Rise*... pp. 143-146.
[376] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 36-37.
[377] Rudolfo, aluno e biógrafo de Rábano Mauro, numa entrada dos *Annales Fuldenses*, descreve a obra como uma reflexão anagógica sobre a Cruz, destaca a importância do número 28 e assinala a existência de um ciclo, em que prosa e verso constituem as unidades básicas da obra. Citado e parafraseado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 20.
[378] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 40.
[379] Hrabani Mauri. *De rerum naturis*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 111, col. 9-614, Paris, 1815-1875.

seus mistérios, a sua adequação à Cruz"; no B18 "O número quarenta e o seu mistério"; no B19 "O número cinquenta e o mistério que nele se manifesta"; B20 "O número cento e vinte e o seu significado místico"; no B21 "O número setenta e dois e o seu significado"; no B23 "O número vinte e quatro e o seu mistério"; no B24 "O número cento e quarenta e quatro e o seu significado", entre outros[380]. Mas é visível, também, nos próprios poemas. No B12, por exemplo, "Como o nome de Adão, o primeiro nascido, significa o segundo Adão e mostra a sua Paixão"[381], Rábano Mauro exercita os equivalentes numéricos das letras. Aqui, as letras gregas do nome de Adão estão dispostas de forma cruciforme e a glosa explicita que os seus equivalentes numéricos perfazem 46, o número de dias que a construção do templo em Jerusalém demorou.

Outras passagens bíblicas, nomeadamente as da construção da nova Jerusalém, podem ser relacionadas com a forma dominante nos poemas figurados de Rábano Mauro. Apesar de utilizar vários polígonos, o quadrado é o mais recorrente e a forma base de quase todas as composições. Um aspecto que facilmente se explicaria por recorrer à estrutura utilizada por Porfírio e pelos autores dos *carmina figurata* carolíngios. No entanto, o quadrado não só é a forma adoptada, como nos títulos dos poemas e nas explicações é relacionado com inúmeras referências bíblicas simbólicas, designadamente a "casa de Deus"[382]. Veja-se, a título de exemplo, os dois versos do *carmen* B5 que perfazem a cruz central e atravessam o quadrado vertical e horizontalmente: "Cruz ilustre do Senhor, fundação da Igreja de Deus"[383]. Na *declaratio figurae* é-nos dito que a formulação dos quadrados expõe a estrutura do edifício celestial, o fundamento da verdade[384]. No B5, o quadrado é relacionado com a construção da Cidade de Deus, a nova Jerusalém, vindo a propósito a passagem bíblica de Apocalipse 21:16: "A cidade formava um quadrado e o seu comprimento era igual à sua largura. Mediu, pois, a cidade com a cana; tinha doze mil estádios. O

[380] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9, pp. 23-24. Traduções da autora.
[381] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9, p. 23; B12 pp. 101-102; C12 pp. 103-105. Tradução da autora.
[382] Para um estudo estimulante sobre a relação entre o espaço (nomeadamente a arquitectura), formas e corpo no *In honorem*, veja-se L. Coon, especialmente o capítulo "Foursquare power". COON, Lynda L. – *Dark Age Bodies. Gender and Monastic Practice in the Early medieval West*. Philadelphia, Oxford: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 216-245.
[383] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, B5, p. 56. Tradução da autora. Figura 45. Anexo 2, p. 374.
[384] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C5, versos 1-5, p. 59.

seu comprimento, largura e altura eram iguais". E, se regressarmos ao prólogo, vemos que indica oferecer as suas "primícias" para honrar a Santa Cruz, entendida como "a coluna do edifício celestial, sobre o qual a Casa de Deus foi construída"[385]. Não é irrelevante que a passagem bíblica que também abre a obra, Êxodos 25, diga respeito à construção do Tabernáculo. Cada uma das formas e imagens tem significado simbólico e remete para uma visão teológica e tetragónica do mundo[386]. E em muitos outros poemas Rábano Mauro discorre sobre a vocação quadripartida da Cruz, dos elementos, das estações, das regiões do mundo, dos quartos de dias, dos ventos, estabelecendo uma ligação entre este múltiplo sistema cosmológico e Deus.

Em Rábano Mauro, as reflexões a propósito do *tetragonus*, do quadrado e da sua relação com a Cruz, são convocadas pelo próprio autor. Ao contrário dos poemas de Alcuíno e Teodulfo, ou mesmo de Venâncio Fortunato, em que as considerações sobre o recurso à forma rombóide são pertinentes dada a reflexão que estimulam, são também equívocas por refundarem uma tradição. No *In honorem* as prefigurações místicas são estabelecidas pelas figuras e pelos textos dos poemas, ainda que não esgotem as suas leituras. Pode, sim, referir-se que as interpretações poéticas de Rábano Mauro, por muito que assentem nos autores anteriores supracitados e em passagens bíblicas sobejamente conhecidas, são, a par do seu *De rerum naturis*, o exemplo mais consistente neste período do desenvolvimento de uma teoria sobre a forma quadrada. Mais plausível é que as suas obras se tornassem elas mesmas uma fonte iconográfica, em lugar de se inscreverem numa prática de reconhecimento na forma, no caso, *rombus*, uma prefiguração mística da organização do cosmos. Atentando a um dos princípios metodológicos que guia esta investigação, esta é certamente uma circunstância em que a obra e a sua recepção coeva provoca efeitos, age sobre as perspectivas dos seus leitores e observadores, constrói significados e, possivelmente, actua sobre as práticas pictóricas. Segundo R. Hinks, na primeira metade do século IX os carolíngios pouco representaram o tema da Crucifixão. Mais tarde, o tema tornou-se assaz popular o que, na sua perspectiva, se deve à influência do *In honorem*[387].

[385] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 9-13, p. 17.
[386] PERRIN, Michel – *L'iconographie...* pp. 31-34.
[387] Referenciado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art...* p. 43.

Como se vem indicando, a obra *In honorem* contém vinte e oito *carmina figurata* que incluem diversas imagens. Encontramos figuras geométricas, na maior parte dos casos dispostas ou remetendo para uma organização cruciforme (e quadriforme), como quadrados, círculos, cruzes, hexágonos, ou outras (*carmina* B2[388]; B5[389]; B6[390]; B7[391]; B8[392]; B9[393]; B10[394]; B11[395]; B13[396]; B16[397]; B17[398]; B18[399]; B21[400]; B23[401]; B24[402]; B26[403]; B27[404]); letras no macro-texto, destacadas e com *versus intextus* (*carmina* B3[405]; B12[406]; B14[407]; B19[408]; B20[409]; B25[410]); uma imagem de Cristo de braços estendidos (*carmen* B1[411]); a representação de querubins e serafins (*carmen* B4[412]); os quatro evangelistas (*carmen* B15[413]); o monograma de Cristo (*carmen* B22[414]) e, no final, Rábano Mauro ajoelhado sob / diante de uma cruz (*carmen* B28[415])[416].

[388] Figura 42. Anexo 2, p. 371.
[389] Figura 45. Anexo 2, p. 374.
[390] Figura 46. Anexo 2, p. 375.
[391] Figura 47. Anexo 2, p. 376.
[392] Figura 48. Anexo 2, p. 377.
[393] Figura 49. Anexo 2, p. 378.
[394] Figura 50. Anexo 2, p. 379.
[395] Figura 51. Anexo 2, p. 380.
[396] Figura 53. Anexo 2, p. 382.
[397] Figura 56. Anexo 2, p. 385.
[398] Figura 57. Anexo 2, p. 386.
[399] Figura 58. Anexo 2, p. 387.
[400] Figura 61. Anexo 2, p. 390.
[401] Figura 63. Anexo 2, p. 392.
[402] Figura 64. Anexo 2, p. 393.
[403] Figura 66. Anexo 2, p. 395.
[404] Figura 67. Anexo 2, p. 396.
[405] Figura 43. Anexo 2, p. 372.
[406] Figura 52. Anexo 2, p. 381.
[407] Figura 54. Anexo 2, p. 383.
[408] Figura 59. Anexo 2, p. 388.
[409] Figura 60. Anexo 2, p. 389.
[410] Figura 65. Anexo 2, p. 394.
[411] Figura 41. Anexo 2, p. 370.
[412] Figura 44. Anexo 2, p. 373.
[413] Figura 55. Anexo 2, p. 384.
[414] Figura 62. Anexo 2, p. 391.
[415] Figura 68. Anexo 2, p. 397.
[416] U. Ernst comenta os *carmina figurata* de Rábano Mauro em ERNST, Ulrich – Carmen Figuratum... pp. 222-332. Também E. Hewett apresenta uma abordagem entusiasmante, de pendor filosófico e analítico, sobre o *In honorem*. A sua abordagem "sistemática", como o próprio esclarece, oferece uma reflexão sobre o visual, o textual e o que designa como cognitivo (que decorre da relação entre texto e imagem), orientado para o seu significado e para a interpretação. O autor desenvolve e articula um complexo sistema conceptual, decompondo cada um dos elementos que identifica (títulos, comentários, *versus intextus*, depois imagens, elementos linguísticos, etc.) para então estabelecer relações na análise de cada um dos poemas – que liga ainda às fontes de Rábano Mauro e a outras questões. Cf. HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*...

Não obstante ter-se destacado a pictorialidade e figuratividade dos *carmina figurata* anteriores à obra de Rábano Mauro, mostrando como essas dimensões não podem ser percebidas como acessórias, suplementares ou subsidiárias de efeitos poéticos, o trabalho plástico no *In honorem* atinge outras proporções. Não só através das indicações explícitas no prólogo e na carta que envia a Hatto – onde lhe pede que vigie o trabalho dos copistas para se assegurar que as imagens são preservadas e colocadas em ordem "*ut figuras in eo factas et conscriptionis ordinem servare non negligat*"[417] –, mas pelas imagens em si. A perda do manuscrito autógrafo não permite discorrer sobre o modo como ele mesmo as teria desenhado. Mas as cópias do século IX, feitas sob a sua orientação ou conhecimento, são um testemunho eloquente de que o que está em causa é trabalho de pintura e desenho, mais do que o destacar por via da letra ou da cor a existência da imagem.

Os vinte e oito poemas são emoldurados, fazendo sobressair o grafismo do quadrado, que ressalta de imediato no espaço do fólio. A moldura inscreve sobre o fundo pergaminháceo um limite para conter em si mesma um único objecto, o *carmen figuratum*, que é texto e imagem. A moldura define o perímetro da acção e fá-lo, nos exemplares conhecidos, com a vividez da cor, com uma configuração espessa e alargada, à qual se soma, nalguns casos, um traço fino de contorno. No B9[418] e no B10[419] do Paris, BNF, lat. 2422, os apontamentos diagonais nos cantos do quadrado exterior sugerem volumetria, fazendo com que a moldura cresça, como caixilho que emoldura, protege e circunscreve o espaço que se aprofunda no fólio. Mas o trabalho de preparação dos *carmina figurata* começa ainda antes, com a marcação meticulosa dos intervalos que permitirão a criação da grelha. As marcas de perfuração são visíveis, como o é a delimitação das linhas interiores, determinantes para garantir uma distribuição regular das letras[420]. Sabemos já que o passo que se segue é o da delineação, pelo menos com os versos, das imagens.

O desenho e pintura seriam por certo, e como era prática corrente, concretizados apenas no final. Num quadrado em branco, talvez já delimitado, são desenhados os *versus intextus* e concebida a figura. Um polígono, letras, cruzes, a imagem de Cristo, as representações simbólicas dos Evangelistas, começam por ser

[417] Citado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 16.
[418] Figura 49. Anexo 2, p. 378.
[419] Figura 50. Anexo 2, p. 379.
[420] Figura 49. Anexo 2, p. 378.

um esboço de texto, mas sempre já figurado. Marcado com uma cor diferenciada da que irá receber o texto principal e, não raras vezes, com outro tipo de letra, este erroneamente designado segundo texto tende a ser maior, mais rasgado ou robusto na sua compleição, o que permite que jamais possa fugir ao olhar, ou diluir-se no poema. Talvez fosse, nesta fase, ainda um traçado tosco, mas seria já um vislumbre de uma forma a ganhar vida e a resistir à leitura, a esperar ser vista. Depois, as letras são, então, distribuídas isometricamente pela grelha. Repare-se que também este arranjo, como se vem defendendo, é visual. Há uma preocupação deliberada com o resultado gráfico do texto, com a sua organização num espaço específico do fólio, com a sua adequação a uma moldura, com a sua capacidade de responder às imagens que o antecedem. Um olhar demorado faz as próprias letras parecerem as quadrículas em que se inserem e, de novo, as figuras sobressaem e tomam o observador.

Até aqui, o processo de composição dos *carmina figurata* de Rábano Mauro não é muito distinto (salvo, talvez, nas molduras) dos restantes que estudámos. A diferença surge nas figuras. Não apenas nas imagens figuradas, mas também nas geométricas. No *carmen* B4 do Paris, BNF, lat. 2422[421], que representa os Serafins e Querubins em torno da Cruz, é visível o trabalho pictórico do iluminador. As asas dos Serafins são volumétricas, um efeito conseguido através do manejo entre o tom ocre e camadas de branco, e por meio do desenho fino e riscado de uma das extremidades, por contraste com a outra, sempre arredondada. Pintadas primeiro com o tom escuro, as asas são habilmente trabalhadas do interior para o exterior em pinceladas delgadas que sugerem penas, ao mesmo tempo que induzem uma textura espessa e volumosa. No desfecho, as hastes mais alongadas conferem proporção às figuras e um equilíbrio entre as suas quatro partes, diminuindo a estranheza visual dos membros diminutos. As cabeças dos Serafins, no centro das seis asas, caracterizam-se por olhos rasgados e nariz proeminente. A utilização dos mesmos tons concede a toda a figura um aspecto orgânico e vivo. Os querubins, de braços estendidos, procuram igual proporção entre todos os elementos. De destacar o trabalho de representação do corpo, em particular nas tonalidades, e o desenho dos panejamentos. Com a delimitação a uma cor mais escura e com o contraste entre tons, trabalha-se a sobreposição do tecido, os seus foles e dobras e o seu assento no corpo. A alternância entre ocres e esverdeados não só

[421] Figura 44. Anexo 2, p. 373. Para uma análise iconográfica veja-se PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 66-67.

marca a justaposição de um sobre o outro, como induz, nalguns casos, pelo uso de branco, um efeito de transparência. A paleta é enriquecida pela cruz central, a azul, que permite diferenciar com nitidez os corpos, acentuar a divisão quadripartida e, juntamente com o verde, conferir vividez ao quadro-*carmen figuratum*.

Também nas composições mais geométricas, com letras ou desenhos de polígonos, é visível o mesmo empenho no trabalho da cor e do desenho. No *carmen* B19 do Paris, BNF, lat. 2422[422], "O número cinquenta e o mistério que se manifesta nele"[423], o iluminador torneia cuidadosamente cada um dos cinco 'x' a vermelho ou a ocre e preenche o seu interior a azul. O confronto entre os dois tons, sem perder de vista o fundo, dá robustez e volume à forma e permite que esta se destaque. O desenho a amarelo do verso entretecido "*quinque iuvat apice ast sacra dicere, de cruce et haec nam est*"[424], torna-o legível e realça-o no todo do quadrado. Se a vista é primeiramente tomada pelos desenhos, as letras do seu interior, maiores e gemadas, sobressaem logo após.

Além disso, o autor leva, por vezes, o leitor a refazer com a própria leitura a imagem pintada, replicando, em abstracto, no espaço ou na mente, a sua forma e desenho, como no poema de abertura. A composição B1 é intitulada: "*De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis et de nominibus eius ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus*"[425], "a imagem de Cristo estende os seus braços na forma de cruz e os seus nomes expressam a sua natureza divina e humana"[426]. Título que é, desde logo, indicativo da discussão cristológica que pretende encetar, isto é, a natureza simultaneamente divina e humana de Cristo, a doutrina da sua união hipostática. A leitura dos versos, de acordo com a sequência proposta, obriga ao leitor / visualizador a reconstruir o percurso do corpo e da forma cruciforme: principia-se no indicativo da mão direita, contornando a cabeça até ao braço esquerdo. Desce-se pelo braço direito até ao pé direito, prosseguindo no esquerdo e terminando na mão. Segue-se o texto inscrito no pano, depois o marcado nos cabelos, depois na face, a seguir no torso, no *nimbus* e, finalmente, o que fica entre este e a cabeça, terminando

[422] Figura 59. Anexo 2, p. 388. Para uma análise iconográfica veja-se PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 85-86.
[423] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9, p. 24. Tradução da autora.
[424] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, B19, p. 150.
[425] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9, p. 23. O poema e transcrição em pp. 26-27.
[426] Tradução da autora.

com alfa, mi e ómega. W. Schipper considera que este percurso significa que o acto de leitura do *In honorem* se torna em si mesmo um acto de devoção da Cruz[427].

É certo que nenhuma destas imagens nos chega pela mão de Rábano Mauro e destacar as suas especificidades pode acrescentar pouco às propriedades visuais dos *carmina figurata* do *In honorem*. No entanto, os cuidados empreendidos pelo autor e os manuscritos seus contemporâneos atestam o comprometimento de copistas e iluminadores na elaboração das imagens. Para mais, algumas das figuras (como Cristo crucificado, o Cordeiro, entre outras) requerem, pela sua precisão, um labor complexo de desenho. O que permite afirmar que, em relação ao *In honorem*, não está apenas em causa um traçado figurado ou imagético, mas um trabalho de pintura, tão pintura como o é a iluminura. De articulação plástica entre formas, cores e fundos. Tal não reduz os efeitos e consequências do uso da imagem nos poemas figurados antes estudados, até porque há um uso deliberado da cor e das figuras sobre uma determinada superfície. Apenas reforça o argumento nuclear desta investigação, a que se regressará diversas vezes, o da importância capital da imagem, tão fundamental como o texto. Afirmar que a particularidade e unicidade do *In honorem* se deve apenas ao recurso às imagens, não seria rigoroso, considerando as especificidades teológicas, espirituais, históricas e compositivas (nomeadamente a sua vocação numérica) que aqui se elencaram. Contudo, as imagens detêm um papel fundamental na certificação dessa singularidade, pois é com elas e através delas que se constroem os textos e articulam as diversas vias de leitura possíveis.

[427] SCHIPPER, William – "Rabanus Maurus and his Sources". In ALASDAIR, A. MacDonald; TWOMEY, Michael W. – *Schooling and Society: The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages.* Leuven, Dudley: Peeters Publishers, 2006, pp. 1-22, p. 6.

2.5 Poesia figurada à luz da economia do dom

A apresentação e discussão do *In honorem* em diversos quadrantes não teve o propósito de o exaurir, detalhando e esvaziando todas as associações que deliberadamente sugere ou que hoje nele projectamos. Antes assinalar como o seu carácter complexo e erudito não esgota (ou se esgota em) leituras e frutifica com uma reflexão atenta às preocupações teológicas coetâneas, às Escrituras e outras fontes a que recorre, às práticas literárias que advertidamente reúne, aos simbolismos que convoca, à estrutura da obra congregando poesia e imagem, à problemática da sua redacção, ou mesmo ainda à iconografia das imagens.

Há outro componente do *In honorem* que vale um tratamento demorado e que permite aproximá-lo ao Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, relevante para o estudo dos processos aqui proposto, afectos às circunstâncias políticas. Tal como Alcuíno havia oferecido a obra a Carlos Magno, Rábano Mauro envia cópias do *In honorem* a diversos autores e é esse gesto, mais do que a composição dos poemas, que aqui se defende ser decisivo no entendimento do valor das obras e da sua capacidade de acção no quadro da conjuntura governativa e eclesiástica. Trata-se de um procedimento em relação ao qual não pode ser alheia a presença das imagens. Propõe-se, deste modo, uma reflexão sobre o poema figurado que Rábano Mauro dedica ao imperador Luís, o Pio, que integra um dos manuscritos *do In honorem*; uma alusão breve a um outro *carmen figuratum* dedicado à imperatriz Judite da Baviera e uma reflexão teórica sobre o acto de doação.

Para Carlos Magno, na construção do império, e na sequência da acção dos monarcas anteriores, o monaquismo adquire funções claras: a seu encargo ficava a educação e o conhecimento, agora estimulados pelas condições materiais que tinham viabilizado a reforma cultural e por diversas missões evangelizadoras que possibilitaram a integração das populações no reino[428], esbatendo assimetrias culturais e étnicas. De acordo com W. D. Hauschild, será por estas razões que promove a fundação de mosteiros (o mesmo fará Luís, o Pio, embora envolvendo-se mais directamente no funcionamento da vida monástica)[429]. Com o estabelecimento de sucessivas missões de propósito político e com o desenvolvimento cultural que não

[428] HAUSCHILD, Wolf-Dieter – *Alte Kirche und Mittelalter*... p. 306.
[429] HAUSCHILD, Wolf-Dieter – *Alte Kirche und Mittelalter*... p. 306.

era, evidentemente, alheio aos interesses de Estado, como se vem referindo, dá-se em c. 790 uma viragem na história do monaquismo[430].

Segundo R. McKitterick, os francos, bem como os que estavam sob o seu domínio, fizeram assentar o desenvolvimento governativo, legal, administrativo e religioso, bem como a respectiva matriz ideológica (que envolvia religião, uma visão do passado, uma concepção específica de monarca) numa cultura do registo e da escrita. A extensão da elite que detinha o poder e preconizava expressivamente essa cultura do escrito deve ser hoje pensada à luz dos estudos sobre literacia neste período, que dão conta de um alargamento do número de indivíduos letrados com acesso a formação e informação[431]. Instituem-se, deste modo, mosteiros régio-imperiais que se tornam centros de apoio político e governativo indispensáveis, com diversos abades, bispos e arcebispos a movimentarem-se na esfera da corte e no círculo próximo do rei, colaborando com este nas decisões mais importantes que, mesmo no caso do Adopcionismo ou da querela das imagens, não têm contornos unicamente teológicos (antes pelo contrário), como adiante se fará referência.

Considera-se, pois, que os *carmina figurata* redigidos durante a cronologia aqui estabelecida, entre c. 780 e c. 814, são parte – embora não se reduzam a – deste projecto político, complexo e multifacetado. Não que a sua composição seja liminarmente motivada por razões políticas, mas os seus processos de redacção, oferta, circulação e valorização explicam-se a par das relações e interesses que os autores dos poemas detinham para com os monarcas.

Se a vocação adulatória e o valor reconhecido aos poemas de Alcuíno e de Teodulfo poderá ter sido canalizado para firmar a sua posição no círculo de Carlos Magno, também em Rábano Mauro a circulação da obra não foi alheia às dificuldades governativas que o imperador Luís, o Pio atravessou e às consequências que daqui resultaram para a vida do monge de Fulda. Por isso se insiste numa estreita relação entre o surgimento destas formas poéticas e visuais e a formulação de uma ideologia que visava colocar em prática um projecto de governação que passava, em larga medida, pela utilização pragmática e teórica da Igreja (isto é, tanto em termos de

[430] HAUSCHILD, Wolf-Dieter – *Alte Kirche und Mittelalter*... pp. 305-310. Aqui, dá conta das medidas tomadas e dos *capitulare* emitidos para promover a reforma monástica e a integração política, cultural e religiosa.

[431] Consultou-se, sobre o tema, o conjunto de estudos reunidos na publicação McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

administração, territorial e humana, como em termos ideológicos), não obstante as inúmeras diferenças da acção régia de Carlos Magno e, depois, de Luís, o Pio. Em relação a este último,

> "(...) a urgência dos problemas públicos provoca uma actividade intelectual intensa: integração da Igreja no Estado e delimitação da autoridade real. Através de numerosos tratados de moral social como a *De institutione regia*, tenta-se constituir uma doutrina política; em conjunto com os documentos de direito canónico"[432].

D. Schaller sugere uma associação entre o desenvolvimento da poesia política, as campanhas militares de Carlos Magno em Itália nos anos de 770[433], e a (re)afirmação de Alcuíno e de Teodulfo no círculo régio; a obra de Rábano Mauro permite um exercício paralelo. Não obstante o valor teológico de que se deu conta, à semelhança do que acontecera com outros autores, a índole panegírica do *In honorem* atenderá reiteradamente a fins pessoais e políticos no seguimento das lutas pela partição do império.

O exemplar dedicado e enviado ao imperador Luís, o Pio inclui um outro *carmen figuratum* denominado "César, Luís, o Pio" (A5)[434], redigido algumas décadas mais tarde, que apresenta um retrato do rei. No período carolíngio não abundam retratos imperiais, mas a tradição romana do imperador como o produtor de leis permaneceu nos manuscritos legislativos durante o reinado de Luís, o Pio, que seguia a tradição de colocar o autor no início do texto[435].

O poema de Rábano Mauro retrata o imperador como *miles Christi*, munido de uma lança cruciforme, de um *paludamentum*, de um elmo, de uma armadura e de um escudo, estes últimos representando, segundo M. Perrin, as armas paulinas da Fé[436]. O

---

[432] ZUMTHOR, Paul – *Histoire Littéraire*... p. 49. Tradução da autora.
[433] SCHALLER, Dieter – "Karl der Große im Licht zeitgenössischer politischer Dichtung". In BUTZER, P.; KERNER, M.; OBERSCHELP, W. (Ed.) – *Charlemagne and his heritage 1200 years of civilization and science in Europe*. Vol. 1. Turnhout: Brepols, 1997, pp. 193-219.
[434] Figura 69. Anexo 2, p. 398.
[435] GARIPZANOV, Ildar – *The Symbolic Language*... p. 233 e nota 114. I. Garipzanov explora a linguagem simbólica do poder e relaciona-a com a afirmação da governação carolíngia, a que dá o nome de "autoridade carolíngia". Trata-se de uma obra de particular interesse porque investiga a liturgia, a comunicação (diplomacia, por exemplo) a expedição de leis, a sigilografia imperial, cunhagem de moedas, etc., organizadas de acordo com quatro tipologias simbólicas de "autoridade" – a iconografia real é apresentada como o quarto modelo de linguagem simbólica.
[436] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 56. É possível que a representação do imperador no poema de Rábano Mauro tenha recebido alguma influência iconográfica de um relicário de 820, feito por um dos membros da corte de Luís, o Pio. O relicário, construído sob a forma de arco, "Arco de Eginardo"

imperador, nimbado, é aqui representado como defensor da Fé, articulando o seu papel de governador e a direcção do legado cristão e divino. Uma imagem que retoma estereótipos imperiais anteriores, como a própria postura, reforçando a ligação de Luís, o Pio aos imperadores romanos. Mais expressiva é, contudo, a associação do imperador a Cristo que domina quer o texto do poema, quer *versus intextus*[437] e que era já reconhecida aos imperadores romanos e bizantinos. Porquê representar Luís, o Pio como *miles Christi*? É possível que esta representação como soldado de Cristo (a quem cabe lutar contra o mal e preservar o império, salvando-o) aluda aos episódios conturbados que caracterizaram os últimos anos do reinado do monarca (embora a primeira década de governação não tenha, também, sido pacífica, dadas as contendas com o sobrinho Bernardo de Itália), a propósito da sua sucessão e partilha do território entre os filhos. Uma hipótese que se vê corroborada por possíveis referências históricas visíveis no próprio poema e pela datação da cópia do *In honorem* que Rábano Mauro envia ao imperador, em meados de 830.

Em 817 Luís, o Pio emite o *capitulare Ordinatio imperii* para reger a sua sucessão, procurando estabelecer uma divisão do reino entre os filhos segundo o direito franco, mas com uma adaptação importante, a da indivisibilidade do título imperial. O *capitulare* perde validade em 823 com o nascimento do quarto filho de Judite da Baviera – o Futuro Carlos o Calvo – com quem o monarca casa em 819, depois da morte da primeira mulher. Mais tarde, Luís, o Pio determina por decreto unilateral a atribuição de uma parte da herança a Carlos. Além disso, Lotário, a quem tinha dado em 817 o título de co-regente do império, é enviado para Itália, pondo fim à sua co-regência.

Fruto da contestação que enfrenta devido a estes episódios, em 830 Luís, o Pio vê-se obrigado a voltar a conferir a regência a Lotário que, como punição, enclausura

(doado por Eginardo, biógrafo de Carlos Magno) do Mosteiro de S. Servatius, em Maastricht, e entretanto destruído, representa o triunfo da cristandade, agregando imagens dos Evangelistas, entre outras. Subsiste uma representação num desenho do século XVII e uma outra, mais detalhada e precisa, de c. 1700. Nos painéis inferiores encontram-se três figuras de guerreiros armados de escudo e lança, que convocam imagens da Antiguidade Tardia. D. Bullhough coloca a hipótese de poderem corresponder a Carlos Magno, Luís, o Pio e Constantino, representados como *milites Christi*. Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... pp. 65-66, pp. 123-146.

[437] Sobre a representação de Luís, o Pio por Rábano Mauro, veja-se LE MAÎTRE, Philip – "Image du Christ, image de l'empereur: L'exemple du culte du Saint Sauveur sous Louis le Pieux". *Revue d'histoire de l'église de France*, No. 68, 1982, pp. 201-212; SEARS, Elizabeth – "Louis the Pious as *miles Christi*". In GODMAN, Peter; COLLINS, R. (Ed.) – *Charlemagne's Heir: New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 605-628 e BULLOUGH, Donald A. – *Carolingian Renewal*... pp. 39-96.

a imperatriz e familiares em mosteiros e exila partidários do pai[438]. Entre 830 e 831, apesar de Lotário ter sido de novo mandado para Itália e alguns dos conspiradores perseguidos, o império franco mantinha-se frágil e os conflitos internos fortes pela revogação da *ordinatio imperii* e pela divisão do reino entre Pepino, Luís e Carlos, da qual resultava uma fragmentação da Gália. É assim que têm origem novos confrontos em 833, opondo os três filhos unidos e o pai. Contenda que Lotário aproveita estrategicamente a seu favor, envolvendo o Papa Gregório IV (827-844) com quem já vinha mantendo contactos e a quem caberá a arbitragem e a garantia do cumprimento da lei (a revogação da *ordinatio* foi entendida como ilegal).

Dá-se uma luta entre os bispos que se mantiveram fiéis a Luís, o Pio, os filhos e seus partidários, mediada algo ineficazmente pelo pontífice[439], que se viu numa posição diplomática delicada, pois não podia atacar directamente o imperador, antes devendo argumentar a favor do cumprimento do decreto. Dois exércitos, o de Lotário e o de Luís, o Pio, defrontam-se em 833 junto a Colmar e a derrota do ainda imperador permitiu que os filhos mais velhos repartissem o reino conforme os seus interesses, deixando de lado Carlos (o Calvo). Caberia a Lotário, como vencedor, determinar o destino do pai, da imperatriz e do irmão. Reúne, então, cortes em Compiègne para depor Luís, contando com o apoio de alguns dos principais conselheiros, como Ebo de Reims, Agobardo de Lyon, Lamberto, entre outros.

No entanto, e considerando que a deposição não tinha precedente jurídico, haveria que fundamentá-la e, dada a vocação cristã do cargo de imperador, competiria aos bispos encontrar argumentos. Os clérigos reúnem-se, portanto, em Soissons, ao mesmo tempo que decorrem as cortes, e redigem uma acusação, apresentada por Ebo de Reims[440]. Pepino e Luís o Germânico não reconhecem a deposição do pai e, em 833, Luís, o Pio é libertado. É na sequência desta acusação e da manipulação argumentativa a favor de Lotário que Rábano Mauro redige o *Liber de reverentia filiorum*. A posição de Rábano Mauro no conflito, partidário de Luís, o Pio, valer-lhe-á algumas agruras posteriores, eventualmente resolvidas através dos seus *carmina figurata*.

[438] EWIG, Eugen – "Culminación y nuevo rumbo de la época carolíngia (814-840)". In JEDIN, Hubert (Dir.) – *Manual de Historia de la Iglesia. De la Iglesia de la primitiva Edad Media a la reforma gregoriana.* T. III, Barcelona: Editorial Herder, 1970, pp. 195-226, p. 221.
[439] EWIG, Eugen – "Culminación y nuevo rumbo..." p. 221 e ss.
[440] EWIG, Eugen – "Culminación y nuevo rumbo..." p. 224.

O envio ao imperador do *In honorem* com uma representação sua é feito em plena crise política, circunstância em que Rábano Mauro afirma o seu apoio ao monarca e à ideia de império unificado. No poema A5, as armas com que Luís, o Pio é representado, sendo as da fé, são também as da guerra em contextos tormentosos[441] e há referências no texto que provavelmente apontam para os tumultos que o imperador experienciava[442]. O imperador, depois de deposto e perseguido pelos filhos, é novamente coroado em Metz em 835.

Os *carmina figurata* associam a Cruz e outros elementos religiosos ao governante, louvando o seu papel como regente do império terreno e celestial e firmando a sua autoridade, ao mesmo tempo que posicionam Rábano Mauro no quadro das relações de fidelidade. Aqui, mais do que procurar repor o equilíbrio numa situação de perturbação da vida do autor através da oferta da obra, como em Porfírio, trata-se de um gesto assertivo, onde Rábano Mauro estabelece oficialmente a sua posição pessoal, afirma uma aliança política e constrói a imagem de um monarca vitorioso, cristão, em nada diminuído pelas fracturantes dissidências com os filhos.

M. Perrin indica que as menções históricas presentes no poema remetem para um ambiente de estabilidade, depois do exílio e das contendas, sugerindo ainda que a entrega do manuscrito poderá ter tido lugar depois da restauração de Luís, o Pio em Saint-Denis, em 834, ou ainda após a segunda cerimónia de coroação em Metz, em 835[443]. Os versos mencionam a chegada de presentes da Pérsia, o que coincide com a vinda de legados do califa Al-Mamun à corte em 831[444] (ou 835, o que permite uma datação aproximada do manuscrito)[445]. Para H. Belting, a relação que Holter estabelece entre os versos do poema e a vinda da embaixada persa não é casual, antes retrata parte do conceito original dos *carmina figurata* de inspiração *porfiriniana*: Rábano Mauro redige um manifesto sobre o seu próprio papel de interveniente numa crise do império, com uma dimensão claramente política[446].

---

[441] PERRIN, Michel – *L'iconographie...* p. 56.
[442] A representação como soldado poderia também reportar-se à vivência militar do imperador que, em 801, esteve envolvido no saque de Barcelona, em 812 nas campanhas a sul dos Pirenéus e, em 817, foi descrito e louvado como senhor da guerra. Cf. REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute..." pp. 78-79.
[443] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxiii, nota 33.
[444] BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 67.
[445] Para uma discussão detalhada sobre as referências históricas do poema dedicado a Luís, o Pio, consulte-se Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xxii-xxiii, nota 33.
[446] BELTING, Hans – *Review der Liber de laudibus Sanctae Crucis*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 652 der Österreichischen Nationalbibliothek. Dazu

É também com estas circunstâncias políticas que se pode relacionar um outro poema figurado incluído no *Comentário ao Livro de Judite*[447]. Este *Comentário* foi composto numa cronologia próxima à do envio do *In honorem* para o imperador, em c. 834. Redigido enquanto Rábano Mauro era ainda Abade de Fulda, é seguido pelo *Comentário ao Livro de Ester*[448]. Os *Comentários* são precedidos por uma carta à imperatriz Judite da Baviera, a quem dedica as duas obras[449]. O *Comentário ao Livro de Judite* apresenta um *carmen figuratum* "*Ad Iudith Augustam*"[450] onde desenha uma figura feminina, o busto da rainha Judite, envolta em dois círculos e, sobre esta, uma mão, sugerida como sendo a mão de Deus. No interior da marcação geométrica do busto e no interior da mão, está inscrito: "*Dextra dei summi Christe*" e os versos são acompanhados da legenda "*Dona beata, da deus illi, arce coronam*" [451]. O busto de Judite, uma representação secular, é benzido, ou abençoado pela mão divina, a que tutela a sua acção e protege o seu reinado.

Judite foi a segunda mulher de Luís, o Pio, bastante interessada nas artes e na cultura e viria a ser vítima das perseguições dos filhos do marido e dos seus partidários, em particular Lotário. O nascimento do quarto filho, Carlos, está, como vimos, na origem dessas perseguições, pelas consequências que tinha nos direitos sucessórios e territoriais. Judite será mesmo um dos principais alvos da revolta de 830 (sendo acusada, por exemplo, de adultério) e, apesar de procurar refúgio em Laon, viria a ser presa juntamente com a sua família. Volta a ser presa em 833 na sequência da revolta que depôs Luís, o Pio e foi exilada[452], mas em 834 regressa à corte[453]. A

Kommentar mit kodikologischer und kunsthistorischer Einführung von Kurt Holter by Hrabanus Maurus. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, No. 41. Bd. H. 2 (1978), pp. 162-165, p. 163.

[447] Rábano Mauro ter-se-á dedicado a elaborar comentários dos livros bíblicos sem versões completas, ou recentes. Cf. LE MAÎTRE, Philip – "Les méthodes exégétiques de Raban Maur". In SOT, Michel (Org.) – *Haut Moyen-Age. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*. Nanterre, Garenne Colombes: Éditions Publidix e Éditions européennes Erasme, 1990, pp. 342-352, p. 343.

[448] Cf. SIMONETTI, Adele (Ed.) – *Comentario al libro di Giuditta,* Firenze: Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2008, p. xiii e nota 8.

[449] A. Simonetti refere que, se habitualmente as dedicatórias de Rábano são úteis fontes documentais pelas informações que nelas apresenta acerca das razões que o levam a redigir o comentário (como suprir carências em bibliotecas monásticas), neste caso, limita-se a exaltar a fé e a coragem da figura de Judite. No entanto, a mesma autora não deixa de referir na nota 13 a possibilidade de a obra estar associada à complexa situação política que se verifica na corte em c. 830. Cf. SIMONETTI, Adele – *Comentario al libro*... pp. xiii-xiv.

[450] "*Ad Iudith Augustam*" (VI). In *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. Ernestus Dümmler. MGH. München, 1999 (1ª Ed. 1884), pp. 165-166. Figura 70. Anexo 2, p. 399.

[451] Este poema figurado só se conservou em quatro códices. Cf. SIMONETTI, Adele – *Comentario al libro*... p. xvii.

[452] Não há consenso quanto ao responsável pela decisão de exílio, pois as fontes divergem: os *Annales Xantenenses* atribuem a decisão a Luís o Germânico; a *Vita de Theganus* indica que terá sido o próprio

monarca acabou por desempenhar uma função importante nas negociações sobre os direitos de Carlos nas partilhas do império, intervenção que resulta bem sucedida, uma vez que, em 837, este recebe uma parte do reino. A posição de fragilidade de Judite ou, dito de outro modo, os benefícios que a imperatriz e a sua família colheram do casamento reforçavam a necessidade de legitimar o seu lugar político e familiar[454].

É no quadro destas relações tensas que Rábano Mauro envia duas cartas à imperatriz com os seus comentários ao Livro de Ester e ao Livro de Judite e com o *carmen figuratum*. A primeira carta está datada de c. 834, louvando a vitória conseguida ante os seus inimigos[455]. P. Depreux baseia-se na sua reputada integridade e nos termos em que Rábano Mauro se lhe dirige para discutir a violação da fidelidade conjugal que poderia estar em causa[456]. No texto, o autor elogia as qualidades das figuras bíblicas, em particular da rainha Ester com quem compara Judite, exortando-a a proceder como aquela, o que também dá conta da influência que a monarca carolíngia teria sobre o próprio Luís, o Pio[457]. Mas, ao remeter para a castidade da homóloga da imperatriz através de "*castitatis exemplar*", poderia ainda estar a incitá-la ao bom comportamento, com o intuito de a defender.

O envio dos manuscritos à imperatriz e de uma cópia do *In honorem* a Luís, o Pio ocorre, pois, durante a crise política da década de 830 e garante a Rábano Mauro a confirmação pública e régia da facção que tinha decidido apoiar. Uma utilização para fins pessoais que pode ter ocorrido não só em épocas mais conturbadas, como muito antes ainda, nomeadamente no momento da redacção do *In honorem*: H. Spilling

---

Luís e Pio os *Annales Bertianiani* responsabilizam os apoiantes do imperador. Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... pp. 281-282 e notas.

[453] Luís, o Pio vê o seu poder restaurado em 834, em Saint-Denis, apesar de só ser coroado em Metz, em 835.

[454] Valafrido Estrabão, discípulo de Rábano, desempenha um papel importante neste processo. Dedica vários poemas à consorte e, através dele, subsiste um retrato íntimo da imperatriz Judite com o filho Carlos, que o poeta compara a Raquel e Benjamin. Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... pp. 279-280 e notas 5 e 14.

[455] É possível que dissesse respeito ao regresso à corte ou, como sugere P. Depreux, à 'purificação' de 831. Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... p. 281, nota 24.

[456] Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... p. 281 e ss.

[457] Judite participa activamente no governo do reino. Em 831 é colocada acima dos conselheiros do imperador, está empenhada em diversas decisões e há vários diplomas régios que fazem menção ao seu envolvimento. Aliás, será possivelmente este modelo de gestão a estar na origem da obra de Agobardo (*Libri contra Iudith*) e não tanto a luxúria ou o adultério como é mencionado. Cf. DEPREUX, Philippe – *Prosopographie de l'entourage*... p. 283 e ss.

situa-a na primeira década de 800, pouco antes da e com vista à consagração sacerdotal de Rábano Mauro[458].

Como já referido, Rábano Mauro não escreve o manuscrito para que se guarde no *scriptorium*. A informação paleográfica permite afirmar que alguns exemplares foram copiados ainda em Fulda e outros em Mainz. Sabemos que enviou o manuscrito a diversas personagens e que outras ainda tiveram uma cópia. M. Perrin relaciona os manuscritos sobreviventes do século IX e relaciona-os, bem como as dedicatórias, com os respectivos destinatários[459]. De acordo com a sua investigação, Rábano Mauro envia um exemplar do *In honorem* ao Arcebispo de Mainz, Haistulfo, entre 813 e 826. Uma entrega que poderá ter ocorrido aquando da ascensão de Haistulfo ao episcopado em 813 (ou talvez pouco antes da sua morte, em 826), por ocasião da ordenação de Rábano Mauro em 814 ou ainda quando se torna abade de Fulda, em 822[460]. Recorde-se que o Arcebispo de Mainz era o superior hierárquico da abadia de Fulda[461]; qualquer uma destas circunstâncias é admissível se vistas como um reconhecimento da cadeia de relações eclesiásticas em que Rábano Mauro estava enquadrado.

Em c. 814 envia outra cópia à abadia de São Martinho de Tours, em homenagem a Alcuíno, de certa forma para reconhecer ao mestre a sua intervenção no *libellus* de *carmina figurata*[462]. Entre 826 e 833 (depois de 826 mas talvez antes das dificuldades político-eclesiásticas da década de 830), envia o *In honorem* ao novo Arcebispo de Mainz, Otgário, a bem das relações com Fulda[463]. Entre 831 e 835 envia o manuscrito ao imperador Luís, o Pio, mas é possível que tenha sido durante a crise política de 834-835, deixando claro o seu apoio[464], como se indicou.

[458] SPILLING, Herrad – *Opus magnentii Hrabani Mauri In Honorem Sanctae crucis conditum. Hrabans Beziehung zu seinem Werk*. Frankfurt: J. Knecht, 1992, pp. 9-10.
[459] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xix-xxvi e notas; PERRIN, Michel – *L'iconographie...* pp. 20-22.
[460] M. Perrin discute na nota 30, com outros autores, as possibilidades enunciadas. Permanece alvo de controvérsia se a entrega a Otgário corresponderia a um segundo manuscrito, ou se ao mesmo enviado a Haistulfo e ainda se a forma verbal que Rábano Mauro utiliza sobre o envio (um mais que perfeito) traduz uma intenção entretanto não concretizada, dada a morte de Haistulfo – hipótese para que M. Perrin se inclina. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xx.
[461] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xx, nota 30.
[462] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxi e nota 32.
[463] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxii.
[464] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxii e nota 33.

Remete também uma cópia ao Papa Gregório IV, que se presume ter chegado depois da sua morte[465]. E, depois desta, uma outra ainda dirigida a Sérgio II (844-847), sucessor de Gregório na sede pontifícia. O poema dedicatória ao Papa (A3) não resolve as dúvidas que estes dois eventuais envios suscitam: a segunda parte do texto interpela directamente Gregório IV, enquanto a primeira parece ser mais tardia e dirigida a Sérgio II. Em todo o caso, é nesta primeira parte que M. Perrin encontra alusões aos problemas de 841-843[466]. Refere-se à batalha sangrenta de Fontenoy (841), ao juramento de Estrasburgo[467] (842) e o Tratado de Verdun (843)[468]. É depois de 842 e em função da sua lealdade a Luís e Pio, que Rábano Mauro é exilado para uma *celulla* em Petersberg, entrando em conflito com Luís, o Germânico, a quem caberia o território de Fulda. Rábano Mauro é substituído pelo seu amigo Hatto no abaciado de Fulda e retira-se em desgraça para o desterro.

Os seguintes envios de cópias dão-se neste período e é possível que tenha sido graças ao *In honorem* que não só regressa ao primeiro plano da 'cena política', como é promovido a Arcebispo de Mainz em 847. Apesar de as alusões históricas de A3 não serem específicas, M. Perrin avança que a redacção da dedicatória e o envio da obra ao Papa se dá depois da demissão de Rábano Mauro e antes da morte de Gregório IV[469]. A situação difícil em que se encontrava justificava que se dirigisse à mais alta instância eclesiástica, pedindo a título pessoal a sua protecção[470]. Um amparo que talvez conseguisse granjear-lhe a simpatia de Luís, o Germânico; a situação entretanto altera-se com o Tratado de Verdun[471].

Depois de 840, Rábano Mauro envia a obra ao Arcebispo Raul de Bruges (840-866), um dos homens chave da Aquitânia – território atribuído a Carlos, o Calvo depois do Tratado de Verdun (842-843) – e com quem o imperador manterá

[465] M. Perrin coloca aqui problemas similares à situação de Haistulfo e Otgário. Isto é, as razões que teriam levado Rábano Mauro a enviar dois exemplares, quando Gregório IV talvez não tenha chegado a receber o seu. Seria a doação feita ao indivíduo, ou ao cargo institucional? A transmissão do exemplar de Gregório IV para Sérgio II está assinalada nos *Annales Fuldelses*, mas M. Perrin considera-os incompletos e pouco fiáveis. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxiii e nota 34.
[466] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xxiii-xxiv, nota 34.
[467] Juramento de aliança entre Luís, o Germânico e Carlos, o Calvo, para fazer frente a Lotário.
[468] Tratado que estabelece a divisão do território franco entre os três filhos sobreviventes de Luís, o Pio: Lotário I, Luís, o Germânico e Carlos, o Calvo.
[469] Veja-se a discussão em Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxiv e nota 34.
[470] Veja-se a discussão em Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxiv e nota 34.
[471] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxv.

contacto[472]. Em 844, ou mais tarde (embora antes da eleição de Mainz), ao Marquês Eberhard de Frioul, descendente da poderosa família dos Unrochides, partidário de Lotário, marido de Gisele (filha de Luís, o Pio)[473]; a razão explica-a M. Perrin: "se Rábano Mauro lhe oferece o seu livro [a Eberhard], é porque procura aliados do lado de Lotário"[474]. Finalmente, envia ainda o *In honorem* à abadia de Saint-Denis. Uma das expressões que Rábano Mauro utiliza no poema dedicatória (A4) leva M. Perrin a duvidar se o envio se teria dado antes de assumir o arcebispado em Mainz, ou nessa altura[475]. O pedido de intercessão à abadia poderia explicar-se à luz da tentativa de Rábano Mauro em reconciliar-se com Luís, o Germânico, embora as conclusões não sejam definitivas, podendo esta cópia datar efectivamente do início do arcebispado[476].

M. Perrin resume as razões dos envios da década de 840 do seguinte modo: Fulda encontra-se sob o domínio de Luís, o Germânico, que entretanto se alia a Carlos, o Calvo nas lutas contra o irmão Lotário; ambos saem vitoriosos na batalha de Fontenoy, em 841. A desavença entre Luís, o Germânico e Rábano Mauro dá-se em 842, levando ao exílio deste, mas depois do Tratado de Verdun a situação política reestabelece-se. Rábano Mauro reconcilia-se com Luís, o Germânico em 845 e, dois anos mais tarde, assume o arcebispado de Mainz, depois da morte de Otgário. Algumas das ofertas podem, pois, ser entendidas como uma procura de melhorar as relações com o monarca[477].

Que poder é, afinal, reconhecido aos *carmina figurata* para que sejam capazes de agir muito para além da circunstância de redacção, de comover os leitores e de, através da sua recepção e posse, recompensarem o seu autor? Vale a pena lembrar que não é a primeira vez (nem a última[478]) que aos *carmina figurata* é identificada a

[472] Apesar de Rábano e Raul se cruzarem no sínodo de Mainz em 848, não há nenhum dado que permita avançar que a cópia lhe fora destinada. O manuscrito que entretanto acabou na posse do Bispo pode ter tido um itinerário mais complexo e vir, por exemplo, de Luís, o Pio, que o passa a Carlos, o Calvo e que, por sua vez, o oferece a Raul. Esta hipótese é simultaneamente enunciada e debatida por M. Perrin em Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxv, nota 35.
[473] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxv, nota 36.
[474] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxv, nota 36. Tradução da autora.
[475] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, pp. xxv-xxvi e notas 37 e 38.
[476] Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxvi, nota 38.
[477] Conforme indicado, parafraseia-se o argumento de M. Perrin em Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, p. xxvi.
[478] Vale a pena lembrar o caso de Milone de Saint-Amand que, para selar a sua proximidade e filiação ao imperador Carlos, o Calvo, filho de Luís, o Pio, lhe envia dois *carmina figurata* precedendo uma obra hagiográfica. Cf. ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich – *Text als Figur*... p. 35. Eugénio Vulgário, já

capacidade para garantir uma situação favorável ao autor, eventualmente por via da sua singularidade compositiva. Terá sido o caso do *carmen* V.6 de Venâncio Fortunato entregue ao Bispo e, eventualmente (ou pelo menos assim se pensava), o de Porfírio com a doação ao imperador Constantino. Como pode, então, uma obra deste cariz firmar alianças, garantir protecção, autorizar o perdão, operar, enfim, sobre os contextos de uso? A este propósito importa convocar algumas reflexões sobre o que se convencionou designar como economia do dom (ou da doação) depois da obra de M. Mauss[479]. A investigação de M. Mauss e os inúmeros estudos subsequentes que motivou expõem, através da oferta e da troca, um complexo sistema de relações sociais e económicas, a sua respectiva organização, hierarquização e codificação e o conjunto de princípios que, a partir desse mesmo sistema, define os processos de valorização do objecto oferecido ou transaccionado:

> "Nesses fenómenos sociais 'totais', como nos propomos designá-los, exprimem-se, de cada vez ou ao mesmo tempo, toda a espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais – e estas simultaneamente políticas e económicas – que supõem formas particulares de produção e de consumo, ou de preferência de prestação e de distribuição; sem contar com os fenómenos estéticos, que conduzem a estes factos e fenómenos morfológicos que estas instituições manifestam"[480].

O dom, ao mesmo tempo que reconhece, firma e eventualmente louva a autoridade do destinatário, permite integrar o doador no seio das ligações sociais. Estas ofertas, teoricamente voluntárias, expõem uma estrutura de alianças e prestações hierárquicas sujeitas a normas de

> "(…) carácter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e no entanto afectado e interessado (...). Esse [carácter] revestiu quase sempre a forma do presente, da prenda generosamente oferecida mesmo quando, nesse

no século X, depois de encolerizar o Papa a ponto de vir a ser enclausurado em Roma, também lhe oferece *carmina figurata*, conseguindo deste modo a sua libertação.

[479] MAUSS, Marcel – "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives". *L'Année Sociologique*, Sec. sér., 1923-1924. Ed. actualizada de Jean-Marie Tremblay, 2002: "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", s/ p. [Em linha]. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf

[480] MAUSS, Marcel – "Essai sur le don..." p. 7. Tradução da autora.

> gesto que acompanha a transacção, existe apenas ficção, formalismo e mentira social, o que há, no fundo, é obrigação e interesse económico"[481].

A oferta é concomitantemente livre e constrangida, pois a dinâmica das relações sociais subentende o estabelecimento, ou o reforço de alianças e laços através dessas doações. Estas são feitas, portanto, de acordo com princípios de reciprocidade que deixam o destinatário na obrigação não só de receber, como de retribuir. Dar não é, pois, unívoco.

Estudos mais recentes, revendo uma certa essencialização ou estatização dos pressupostos colectivos implicados nos actos de doação, promovem o reconhecimento do fenómeno como polivalente. Uma perspectiva que é sensível aos contextos e às dinâmicas próprias de cada doação, situando o seu estudo no complexo das relações sociais, económicas e de poder[482]. Nas últimas décadas (desde meados dos anos de 1980[483]), diversos estudos têm focado a sua atenção na economia do dom na Idade Média, congregando abordagens antropológicas, sociológicas, históricas e jurídicas. Nota-se uma maior atenção à problemática relação entre a semântica, e principalmente a pragmática, e a organização social. Isto é, um cuidado em não perder de vista as circunstâncias em que os conceitos associados à oferta (como *munera* ou *dona*) são utilizados e as implicações relacionais que encetam[484].

J. Nelson discute a aparente estabilidade de uma linguagem formal legal de doação no período de Carlos Magno, que defende ser complexa e sujeita a contestação. Argumenta que as ofertas surgem imbuídas nos laços sociais e de autoridade política, num processo relacional que envolve não só indivíduos, como poderes sobrenaturais, mais concretamente espirituais[485]. Isto é, os actos sociais e

---

[481] MAUSS, Marcel – "Essai sur le don..." p. 7. Tradução da autora.
[482] TESTART, Alain – "Uncertainties of the 'Obligation to Reciprocate': A Critique of Mauss". In JAMES, W.; ALLEN, N. (Ed.) – *Marcel Mauss: A Centenary Tribute.* Oxford: Berghahn Books, 1998, pp. 97-110.
[483] BIJSTERVELD, Arnould-Jan – *Do Ut Des: Gift Giving, Memoria, and Conflict Management in the Medieval Low Countries*. Hilversum: Verloren, 2007.
[484] JUSSEN, Bernhard – "Religious Discourses of the Gift in the Middle Ages". In ALGAZI, Gadi; GROEBNER, Valentin; JUSSEN, Bernhard (Ed.) – *Negotiating the Gift: Pre-modern Figurations of Exchange*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, pp. 173-192, pp. 191-192.
Veja-se também o ensaio de FOURACRE, Paul – "The use of the Term *beneficium* in Frankish Sources: a Society based on Favours?". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 62-88.
[485] NELSON, Janet – "The Settings of the Gift in the Reign of Charlemagne". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 116-148, pp. 116-117.

políticos da doação eram vividos e entendidos pelos agentes e pelas audiências de acordo com normas convencionadas, da tradição, legislativas e cristãs[486].

No período carolíngio a prática de doações era frequente e regular (entre mosteiros e soberano, por exemplo) e está documentada a existência de uma assembleia anual no período de Carlos Magno onde se trocavam ofertas consideradas de valor[487]. De acordo com o que vem descrito nas crónicas, os *dona* eram oferecidos em público e envoltos num cerimonial. E T. Reuter indica que as doações (referindo-se às dos mosteiros, embora não só), como tributos, não podem ser propriamente descritas como voluntárias[488]. Tinham uma função política, não só no que designa como *Selbstverständnis* (compreensão de si próprio), mas também na criação ou reforço de ligações políticas e fortalecimento do poder[489].

De acordo com J. Nelson, os *annua dona*, as doações anuais, são esparsamente referidas na documentação não porque fossem raras, mas precisamente por serem rotineiras. A doação de bens a Carlos Magno numa ocasião pública de demonstração de doação ocorria geralmente ou na corte, ou numa assembleia régia. Esta circunstância conferia visibilidade ao objecto oferecido e às relações sociais que simbolizava[490]. As doações em assembleias envolviam procedimentos codificados e cuidadosamente ensaiados[491]; nestas cerimónias verificava-se uma transferência de riqueza, apresentadas para e com os *fidele*s francos que, mais do que observadores, eram intervenientes activos que testemunhavam a ocasião e confirmavam o princípio de participação nas relações sociais, ao mesmo tempo que tomavam parte na valorização do objecto. Frequente era também o envio de *eulogiae* que os letrados deveriam compor para uso dos seus senhores[492]. Enquadrado ou não numa obra literária, o poema eulogístico era redigido na expectativa de uma retribuição (referido, por vezes, como pequeno presente, *munusculum*), ou oferecido como agradecimento por algo. E poderia ser considerado de valor, como é visível na obra de Alcuíno[493].

---

[486] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." pp. 116-117.
[487] REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute..." p. 81 e nota 36 e NELSON, Janet – "The setting of the gift..." p. 140 e ss.
[488] REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute..." p. 86.
[489] REUTER, Timothy – "Plunder and Tribute..." p. 87.
[490] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." p. 146.
[491] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." p. 147 e nota 100.
[492] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." pp. 140-141 e nota 79.
[493] WICKHAM, Chris – "Conclusion". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 238-261, p. 251 e nota 22.

Desconhece-se a situação em que o manuscrito contendo os *carmina figurata* de Porfírio, Alcuíno, Josefo Escoto e Teodulfo é oferecido a Carlos Magno. Não é, portanto, possível especular se teria sido entregue numa assembleia régia, embora seja inquestionável que o fora na corte. Mesmo que à entrega não tenha estado associada uma cerimónia, a oferta dificilmente terá sido feita sem assistência, sem qualquer gesto de performatividade que permitisse veicular e tornar visível o gesto de confirmação de aliança e de prestação de fidelidade entre os doadores e o monarca[494]. A dedicação a Carlos Magno que é, de resto, tema de algumas composições, como vimos, assegura, em todo o caso, o seu enquadramento na dinâmica de doações de que aqui se deu brevemente conta. Pois em relação aos intelectuais, os escritos oferecidos não só perpetuavam laços e afirmavam as posições sociais e políticas de ambos os intervenientes (doador e receptor), como constituíam prova das suas capacidades poéticas ou outras. Eram registos materiais que permitiam renovar o reconhecimento oficial destes indivíduos e que validavam os seus cargos como eclesiásticos e como conselheiros. Neste sentido, é legítimo assumir que a doação não seria inteiramente livre, mas estava condicionada pelas obrigações implícitas aos cargos e às relações interpessoais (e, por certo, determinada pela demanda de compensações materiais).

Aos letrados cabia um lugar decisivo na construção das representações do monarca, da sua acção governativa e de uma ideia de reino / império, como antes se apontava. Nada exigia, porém, que as ofertas de obras (canções, poemas e outros) ou dedicações das obras devesse transcender a tradição e as convenções e apresentar o inteiramente inesperado. É, pois, por esta razão, que os *carmina figurata* constituem uma ocasião particular. Não estava só em causa o valor material dos objectos, mas as circunstâncias em que esse valor era reconhecido, o propósito e esforço do doador, ou mesmo a unicidade da peça. Sem perder de vista o espaço autorizado da poesia, o Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 apresenta uma junção de texto e imagem suficientemente distinta e inédita, confirmada pela autoridade e mestria de um antecedente também ele cortesão e imperial mais do que régio, o panegírico para Constantino (e recorde-se que no manuscrito a obra de Porfírio precede as composições carolíngias), para uma oferta a um tal dignitário. Mais do que firmar

[494] Sobre os rituais de poder, continuidades, mudanças e implicações no funcionamento social na Alta Idade Média e respectivas representações e sobre a impossibilidade em apresentar uma análise conjunta e homogénea de qualquer noção de poder, veja-se THEUWS, Frans; NELSON, Janet (Ed.) – *Rituals of Power: From Late Antiquity to the Early Middle Ages*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000.

alianças, reproduz-se performativa e simbolicamente uma circunstância, recriando o gesto de dedicação porfiriano, fazendo de Carlos Magno, ainda antes de o ser, imperador, como o era Constantino.

Os *carmina figurata* entram pela mão de Alcuíno novamente em contexto de corte, definindo um sentido essencialmente panegírico e votivo. Ao recuperar parcialmente um modo de fazer prévio, já autorizado no seio dos meios régios e com provas dadas quanto à sua vocação poética, escolhe-se homenagear a tradição mas, ao mesmo tempo, dotá-la de algo próprio e único. Exprimir-se em verso implicava dominar todos estes saberes, partilhar e comungar da principal via de comunicação entre os vários membros que integravam o meio cortesão. Tratava-se, enfim, de uma mestria essencial à *paideia* carolíngia[495]; um modo de expor que se pertencia ao conjunto, que se dominava as artes do *trivium*, que se possuía inexcedíveis qualidades.

O verso, ou o poema, "era também o meio em que o pessoal se encontra com o político, a forma indicada para expressões de panegirismo, amizade, adulação e consolação e, ocasionalmente, sátira e nostalgia"[496]. Esta era uma cultura literária e educativa que, apesar de poder privilegiar a autoridade e o exemplo, estava também ligada às experiências individuais e interesses de cada autor[497], o que autorizava algum espaço para o que não estava sujeito a codificações prescritivas e para o que poderia ser considerado inabitual ou mesmo invulgar, por dispor inventivamente as formas poéticas comuns ou expectáveis.

Assumindo que a especificidade do contexto político interferia no valor reconhecido ao objecto[498], o interesse em fortalecer a imagem de Carlos Magno, a definição do seu projecto de império em curso e as funções e desempenho da sua academia de corte teriam criado condições propícias à redacção e apresentação de uma obra de *carmina figurata*. O que possibilita que a obra se constitua como agente desse projecto – o seu valor e interesse (político e artístico) não se desvanece na sua circunstancialidade. Disso é exemplo a cópia posterior que origina o Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, a obra de Rábano Mauro, e todas as instâncias seguintes,

[495] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 64.
[496] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 65. Tradução da autora.
[497] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 67.
[498] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." p. 147.

poéticas, visuais ou críticas que a elegem como campo de estudo ou de trabalho, depois de perdidos os referentes do enquadramento em que surge e em que participa.

Já no caso do *In honorem*, o sucessivo envio de cópias a diversos destinatários, além até dos interesses pessoais, implica ter presente que o próprio autor reconhece ou projecta na obra um qualquer elemento de excepcionalidade. Isto é, Rábano Mauro assume que as suas composições são únicas e dotadas de suficiente valor para que possam receber poemas dedicatória adequados aos destinatários previstos e continuamente remetidas em ocasiões que lhe pareceram propícias. Ou não fora ter supervisionado diversas cópias e conservado consigo um exemplar autógrafo ao longo de toda a sua vida. Trata-se de uma circunstância rara e suficientemente particular para merecer atenção. Este gesto de tutela e preservação expõe com agudeza uma consciência de autoria, presente também na própria obra (quer no poema assinatura de abertura A.8, quer no último, onde se representa a si mesmo B.28) que permite rever ideias estabelecidas quanto ao lugar do autor ou artista na Idade Média. E repare-se que alude à composição dos poemas, não nos termos em que havia feito Venâncio Fortunato, é certo, para quem a articulação entre texto e imagem deve ser vista com a liberdade que assiste ao criador, mas: "*mente et calamo* e *confeci librum mente manuque simul*..."[499]. Para Rábano Mauro, a composição de uma obra simultaneamente plástica e textual não tem associada uma diminuição de nenhuma das artes, convocando ambas, pintura e poesia, o exercício da mente e da mão.

Os interesses teológicos de Rábano Mauro são assunto e matéria da composição e estruturação do *In honorem* (no que diz respeito ao número e suas simbologias, por exemplo), o que não impossibilita que se sagre inequivocamente como autor, que o marque textual e figurativamente na obra, conferindo-lhe uma apreciação independente da recepção coeva e posterior. Sendo Deus o destinatário primeiro e final, e o propósito o louvor à Santa Cruz, Rábano Mauro dispunha de ensejo para, não questionando a vocação espiritual do *In honorem*, usá-la a seu favor. O envio não implicava exclusividade e Rábano Mauro reconhecia a si mesmo não só o direito de alterar a obra como lhe aprouvesse (e já vimos que o fez), como de oferecê-la reiteradamente, ajustando o volume ao destinatário em questão. O *In honorem* permanecia seu e, insatisfeito, corrigiu o manuscrito autógrafo até à sua eventual mutilação.

[499] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 17-18.

Os sucessivos envios da obra assentam na convicção de que também a comunidade aquiescerá no seu reconhecimento e, a partir daqui, de que a oferta poderá firmar laços, esclarecer quanto a alianças de fidelidade e, eventualmente, permitir recompensas. Há inúmeras particularidades em cada envio que os distinguem da doação a Carlos Magno preconizada por Alcuíno e, talvez, Josefo Escoto. Para além das diferenças circunstanciais, o *In honorem* é explicitamente devotado à Santa Cruz e o primeiro exemplar, mesmo que possa ter sido pensado para certificar as qualidades de Rábano Mauro e assegurar a sua consagração sacerdotal, não tem outro destino a não ser a sua redacção. Ainda que tenha sido Alcuíno a incitar à sua redacção, o *In honorem* não surge por comenda régia, nem é dirigido a nenhum destinatário em particular. É o uso posterior e não a composição da obra que revela a dinâmica das ofertas e possíveis benefícios associados.

O que pode o vocabulário coetâneo transmitir sobre estes processos de doação? A terminologia das relações de doação entre os francos é vasta; encontramos *dona*, descrevendo bens dados a senhores, juntamente com *donare*, doar; *census* ou *servitium* para designar tributos, obrigações ou pagamentos e *solvere* ou *facere* em circunstâncias em que se espera uma retribuição ou pagamento[500]; finalmente, em textos religiosos, *munera* descreve com frequência ofertas ao Senhor, e *dona* as dirigidas a Deus[501]. No entanto, o uso destes termos não permite observações conclusivas, pois são usados amiúde indistintamente ou como sinónimos, o que condiciona análises etimológicas ou semânticas que descurem o uso da linguagem no contexto onde se estabelece e convenciona o seu significado, ou significados. Apesar de Rábano Mauro utilizar frequentemente o termo *munus* / *munera* para se referir a ofertas,[502] no *In honorem* emprega maioritariamente *dona* não só para as oferendas dadas "ao Senhor" (prólogo), mas também para descrever o acto de oferta a Otgário (A1), ao Papa (A3) e a Luís, o Pio (A5). No poema dedicado ao Papa (A3) é possível

[500] Recorde-se que *solvo* é o termo que Venâncio Fortunato emprega no *carmen figuratum* enviado ao Bispo. A. Tyrrell apresenta uma breve reflexão sobre os termos relacionados com doação usados por este autor. Cf. TYRRELL, Alice Vida – *Merovingian Letters*... p. 211 e ss.

[501] NELSON, Janet – "The setting of the gift..." p. 117. Ver também JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*: idéologie du don, hiérarchie et politique". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 407-422, p. 408.

[502] R. Jan parte do termo *munus* para estudar o fenómeno do dom em Rábano Mauro. Embora o objectivo do texto seja uma análise do comércio das relíquias em que Rábano Mauro esteve envolvido, o enquadramento teórico que faz é pertinente não só para o que aqui se enuncia, mas também para um estudo mais geral sobre as relações implicadas nos actos de oferta e doação no período carolíngio. Cf. JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*..." p. 408 e ss.

ler que lhe oferece os seus dons, ou seja, a obra que redigiu em tempos para glorificar a Deus (*offert* e *dona*)[503]. No poema dedicado a Luís, o Pio (A5) Rábano Mauro utiliza o verbo dar e oferecer. Isto é, oferece o seu livro com prazer, escrito em verso e em prosa[504]. Torna-se difícil, deste modo, ter, através do estudo dos termos, uma ideia precisa da natureza das doações, dos eventuais princípios de obrigação implícitos, dos acordos tácitos ou expectáveis quanto à reciprocidade ou compensação, ou mesmo ao seu potencial unilateral, isto é, de dádiva que não afecta a qualquer princípio de retribuição.

Todavia, numa outra obra sua, o *Comentário aos Livros de Reis*, Rábano Mauro apresenta, através de textos bíblicos, uma visão do poder hierárquico e do modo como as oferendas integravam as ligações sociais, reforçando, ou permitindo, a existência de alianças[505]. O que é visível quando relata como Marduc, filho do rei da Babilónia, envia cartas e presentes ("*litteras et munera*") a Ezequiel, doente, através dos seus embaixadores[506]. Ou quando descreve como Salomão, frequente modelo de governação para os carolíngios, era um rei magnífico pela sua riqueza e sabedoria, que ultrapassou todos os reis da terra e que recebia presentes de toda a parte ("*munera*"), vasos de prata e ouro, vestimentas e armas para a guerra[507]. Rábano Mauro refere-se concretamente a ofertas régias pelos súbditos, o que mais facilmente permitiria associações com a organização das assembleias anuais e com os deveres dos *fideles* diante do soberano, do que com a circunstância que nos ocupa[508].

Em todo o caso, os *munera* oferecidos ao monarca, como de resto os dons a que alude no prólogo do *In honorem* ("A lei divina exorta-nos a oferecer dons ao Senhor; Ele não repele ninguém, mas recebe oferendas espontâneas de todos"[509]) parecem indicar um grau de comprometimento no acto de dar, menos voluntário e mais sujeito às obrigações quer do complexo social, quer do serviço que deve ser

[503] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A3, verso 29, p. 8.
[504] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A5, verso 43 e verso 50, p. 12.
[505] JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*..." pp. 409-410.
[506] JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*..." pp. 409-410, parafraseando o *Comentário aos Livros de Reis*.
[507] JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*..." pp. 409-410.
[508] Refira-se que alguns autores deste período, entre os quais Rábano Mauro, tecem considerações sobre a diferença entre bons e maus presentes, ou sobre as ocasiões legítimas para os receber e as apropriadas para os dar. Cf. JAN, Régine Le – "Raban Maur et les *munera*..." pp. 411-412.
[509] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 1-3, p. 17. Tradução da autora.

prestado a Deus[510]. Não parece ser o caso dos sucessivos envios do *In honorem*, excepção feita talvez para o envio a Luís, o Pio. Todavia, o acto voluntário de dar, se não exibe a sua índole obrigatória, revela certamente, como antes indicado (e a que não podem ser alheias as circunstâncias que se descreveram), que o envio agia sobre os intervenientes e em benefício do remetente. Isto é, que os códigos da doação estariam claros para todos os envolvidos.

A repetição do gesto aclara-se se a pensarmos à luz do que A. Weiner define como sendo a posse inalienável, o paradoxo de preservar ao mesmo tempo que se dá[511]. É a ideia da obra já dedicada à Santa Cruz que Rábano Mauro reserva como sua e como património religioso escrito, se assim se pode dizer. O que dedica são símbolos (partes de) materiais da obra. A motivação para a reciprocidade foca-se não apenas no presente em si[512], mas na autoridade em manter a possessão do bem pelo significado sagrado que detém e pelo que representa quanto à identidade do grupo envolvido. O controlo da obra permite a sua oferta consecutiva.

As doações são usadas para prestar homenagem, para pedir protecção, para conquistar simpatia, para gerar e suster a hierarquia, para fazer uma marcação de poder; ao mesmo tempo que Rábano Mauro se posiciona no complexo das relações sociais (nalguns momentos fragilizada, como vimos), reconhece a escala do seu funcionamento hierárquico. Através da doação honra-se o destinatário, admite-se a sua superioridade e apresenta-se o doador na sua respectiva, ou projectada (quando é afastado para Petersberg, por exemplo), posição. As ofertas são marcações do poder e da diferença, frequentemente envolvidos naquilo que A. Weiner designa como autenticação cósmica (referindo-se a deuses e antepassados) que, no caso, está afecta à religião e à tradição, como antes se expunha[513]. Depois da primeira oferta, o processo gera permanente significado e a obra conserva, além do valor literário e

[510] De acordo com R. Jan, o *Comentário aos Livros de Rei*s não só oferece um modelo de relações políticas e sociais hierarquizadas, mas teoriza, em termos eclesiásticos, o sistema de troca. Os *munera* oferecidos ao rei que Rábano descreve comutam-se em *obsequia* (em serviço) se vistos no quadro das relações com Deus, detentor da verdadeira riqueza; sendo os homens sempre pobres diante de Deus, não é o valor da oferta que é relevante, mas a devoção e a humildade, resultado de um labor justo. Cf. JAN, Régine le – "Raban Maur et les *munera*..." p. 412. Com efeito, este é o teor da reflexão que Rábano Mauro desenvolve no prólogo do *In honorem*.
[511] WEINER, Annette – *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press, 1992.
[512] WEINER, Annette – *Inalienable Possessions*... p. 40.
[513] WEINER, Annette – *Inalienable Possessions*... p. 40.

artístico, um "depósito simbólico"[514], pois representa, através dos sucessivos envios, a legitimidade do processo de dar e a valorização do objecto enquanto dádiva. Do mesmo modo, as ofertas consecutivas intensificam a relação de identidade que se estabelece entre a obra e um determinado grupo de indivíduos, ou seja, a elite clerical, eclesiástica e régia.

A partir de um dado momento, trata-se da obra oferecida aos arcebispos de Mainz, a S. Martinho de Tours, ao imperador, aos papas, acumulando em si mesma um valor acrescido pelos dignitários receptores e pelos gestos do autor. O *In honorem* torna-se, também, uma representação desse grupo, com o qual o destinatário se identifica e do qual deseja fazer parte. A posse do objecto passa a ser um elemento distintivo e um instrumento de participação na sociedade. Aquilo que a obra vale, além de decorrer das suas características físicas e materiais, é estabelecido pelas relações sociais em que é envolvida. Firma-se a posição de Rábano Mauro face aos destinatários e a sua responsabilidade retributiva.

A importância da obra resulta, enfim, dos processos de interacção social que a doação envolve, da visibilidade que obtinha e da posição política e social dos destinatários. Mas o que quer dizer que o seu valor decorria também das suas características físicas e materiais? Como já antes se enunciou, os inabituais protocolos de leitura e visualização implicados na composição do *In honorem*, a sua dimensão espiritual e as múltiplas referências que convoca conferiam-lhe características únicas que o retiram do espaço restrito da poesia, ou da escrita, ou do comentário teológico, ou ainda da pintura. Articulam-se, num só manuscrito, todas estas valências.

[514] A. Weiner recorre à expressão na sequência da breve análise que faz da riqueza na Idade Média, em particular a terra, em termos legislativos e filosóficos. WEINER, Annette – *Inalienable Possessions*... p. 33.

Epítome

Até este ponto foi possível sinalizar historicamente as alterações que distinguem as particularidades da poesia figurada, diferenciando aquilo que em sentido estrito é *technopaegnia*: a) um texto disposto graficamente onde o comprimento dos versos estabelece uma imagem que pode aludir ao tema tratado; b) e os *carmina figurata* em que uma determinada imagem (figurativa ou não) é ou delineada através de *versus intextus* (destacada com contorno, cor ou dimensão das letras), ou desenhada e depois preenchida, em ambos os casos como uma urdidura a partir da qual o remanescente do texto é entretecido, como se de trama se tratasse. Mas pode, sobretudo no segundo caso, falar-se de género? E podem, a par, reconhecer-se propriedades únicas aos *carmina figurata* carolíngios? Mesmo conhecendo a obra de Porfírio e a possibilidade de perfazer formas através da dimensão dos versos e da métrica, os autores carolíngios estabilizaram a sua prática no *carmen cancellatum*, o que contribui para uma noção de conjunto no qual se integrariam também as composições de Venâncio Fortunato. Porém, nenhum dos autores carolíngios faz qualquer menção aos seus poemas figurados. Já na carta que precede a composição V.6 Venâncio Fortunato reivindica a sua originalidade e também não reconhece qualquer ligação a Porfírio. Há, contudo, proximidades formais e temáticas e já antes se expôs como este contacto é mais ou menos certo. Para D. Schaller, os J3, J5 e J6[515] de Josefo Escoto não seguem nenhum modelo de Porfírio, enquanto o J4[516] poderia resultar do *carmen* X[517], embora bastante modificado. O A7[518], de Alcuíno, não teria também recorrido a nenhum exemplo. Mas, de acordo com D. Schaller, é possível reconhecer uma certa continuidade e tradição formal entre o *carmen* XVIII[519], de Porfírio, o V.6[520] de Venâncio Fortunato, o A6[521] de Alcuíno e o T23[522] de Teodulfo, que resultariam de uma simplificação da forma rombóide.

[515] Figuras 34, 36 e 37. Anexo 2, pp. 363, 365 e 366.
[516] Figura 35. Anexo 2, p. 364.
[517] Figura 14. Anexo 2, p. 343.
[518] Figura 38. Anexo 2, p. 367.
[519] Figura 20. Anexo 2, p. 349.
[520] Figura 30. Anexo 2, p. 359.
[521] Figura 33. Anexo 2, p. 362.
[522] Figura 39. Anexo 2, p. 368.

Em relação ao *In honorem*, verificam-se semelhanças entre o *Chi rho* representado por Porfírio nos *carmina* VIII[523], XIV[524] e XIX[525] e o Rábano Mauro B22[526], embora este último seja delineado pelas letras e não pelo traço. Similar é ainda o *carmen* III[527] de Porfírio e o B8[528] de Rábano Mauro. O quadrado com trinta e cinco letras e versos, empregue nos J3, J4 de Josefo Escoto e no A7 de Alcuíno foi o mais utilizado por Porfírio e o que Venâncio Fortunato utilizou em II.4[529] e II.5a[530]. O comprimento de trinta e sete versos só aparece uma vez em Porfírio no *carmen* XXII[531], mas é o utilizado nas composições do manuscrito oferecido a Carlos Magno, ou seja, o A6, J5, J6 e T23. Verifica-se, pois, uma preferência pelas trinta e cinco ou trinta e sete linhas, o que se justifica por representar o intervalo normal de variação do número de letras de um hexâmetro[532]. Ora esta aproximação formal, à luz do que se foi desenvolvendo, não se inscreve numa visão genealógica e evolutiva da poesia figurada, ou de qualquer outra, antes sublinha a contaminação e o diálogo e a riqueza que daí dimana. E não perde de vista que uma aproximação pelas formas decorre, em vários casos, de uma operação deliberada.

Todavia, para essa noção de conjunto, que certificaria a legitimidade do reconhecimento de um género poético-visual, concorrem outros aspectos, que não os exclusivamente formais. A composição, circulação e oferta dos *carmina figurata* opera num espaço de corte ou de instâncias de poder e origina dinâmicas sociais de valorização quer do dador, quer do destinatário. Uma perspectiva que permite ligar as composições de Porfírio, o *carmen* de Venâncio Fortunato ao Bispo (V.6) e os poemas figurados carolíngios. Por vezes, esses registos dos sistemas sociais e políticos nos quais a obra se inscreve surgem em espaços outros que não os poemas, como a carta que acompanha o V.6 ou as dedicatórias que Rábano Mauro envia aos seus destinatários. Os manuscritos do *In honorem* copiados ainda em vida do autor, provavelmente sob a sua direcção, em Fulda e em Mainz, não raras vezes guardam essas dedicatórias anteriores, ou algumas delas, como estratos que contam a sua

[523] Figura 12. Anexo 2, p. 341.
[524] Figura 18. Anexo 2, p. 347.
[525] Figura 21. Anexo 2, p. 350
[526] Figura 62. Anexo 2, p. 391.
[527] Figura 8. Anexo 2, p. 337.
[528] Figura 48. Anexo 2, p. 377.
[529] Figura 27. Anexo 2, p. 356.
[530] Figura 29. Anexo 2, p. 358.
[531] Figura 24. Anexo 2, p. 353.
[532] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 24.

história. O *In honorem* é já, naquele tempo, uma parte da sua história – o conjunto de poemas mais as suas dedicatórias e iluminuras adicionais.

Mas há, ainda, outros aspectos dignos de menção. Reconhece-se uma certa disposição autógrafa dos autores dos *carmina figurata* que não pode ser menorizada, pois revela uma consciência aguda quanto à importância em registar a ligação entre criador e objecto criado. E uma valorização em marcar a sua própria passagem e contributo na história da criação, aqui poética e imagética, o que denota um entendimento perspicaz da sua própria historicidade. Mesmo não sendo específico dos *carmina figurata*, não deixa de ser significativa a exploração de técnicas para assinalar a autoria das composições, testemunho também da singularidade e excepcionalidade que lhes reconhecem. Tal é expressivo em Porfírio, Venâncio Fortunato, Ansberto, Teodulfo e em Rábano Mauro.

Além do mais, Porfírio, Venâncio Fortunato, Teodulfo e Rábano Mauro introduzem nas respectivas obras, de modo variável, observações sobre as dificuldades compositivas que decorrem da articulação dos versos e da imagem, expondo o ponto de vista poético-imagético dos autores, tornando-o, em diversos casos, matéria do texto, como se não se pudesse diferenciar a prática da sua própria reflexão. O *carmen figuratum*, ao mesmo tempo que age com as suas condições históricas, vira-se para si mesmo e questiona os limites do texto, da poesia, as suas constrições formais e a imagem, num exercício meta-poético e, talvez, meta-imagético. Estas composições abrem uma perspectiva única, pois o seu estatuto não diz apenas respeito à linguagem ou à poesia como exercício da linguagem.

Porfírio, Venâncio Fortunato, Alcuíno[533], Josefo Escoto[534] (talvez Teodulfo com a expressão a *prolacto... tatu*) e sobretudo Rábano Mauro, mencionam explicitamente no corpo dos textos aspectos que convidam à visualização do poema, para além da sua leitura. Referimo-nos ao próprio quadrado (pelas alusões ao número de versos e letras), o primeiro enquadramento visual do poema, ao intervalo entre as letras, às cores utilizadas, e às formas desenhadas. A visualidade não se reduz à figuração. Diz respeito ao espaço definido para o poema, o quadrado, concretamente

[533] A.6 verso 37 "*rubicundam coronam*"; A.7 verso 11 "*picto... colore*"; A.7 verso 33 "*flores... rubentes*". Cf. *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 224-225 e p. 226.
[534] J.4 verso 23 "*rubro... colore*". Cf. *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler. MGH, pp. 154-155.

definido no fólio, ao modo de dispor as letras, às estratégias usadas para as diferenciar (através de quadrículas; de diferentes tipos de letras, como as unciais; do espaçamento e dos pigmentos) e ao trabalho de criação de contrastes que convocam o fundo e com ele assinalam o ritmo, a figuração, a cor, a sua pictorialidade. Estes aspectos são, de facto, comuns a todos os *carmina cancellata* aqui em estudo.

Contudo, deve referir-se que a constituição de um género resulta de uma operação subjectiva que decorre da valorização de determinados critérios. E que pode incorrer na afirmação dos *carmina figurata* como um corpo exógeno, alheio à historicidade em que se inserem, com a qual dialogam e que, efectivamente, modificam. Mas, se não se perderem de vista os processos históricos em que estão articulados, que lhes conferem valor, reconhecimento e significado, pode lidar-se com legitimidade com uma certa noção de conjunto.

Falar, portanto, de uma especificidade carolíngia é uma forma de valorizar a afirmação dos *carmina figurata* nesses mesmos processos, destacando o que neles reflecte uma conjuntura, mas também os efeitos que provocam, como aqui se procurou fazer. Nestas operações, Alcuíno foi uma figura chave. Aliás, este autor não só dá a conhecer Porfírio à corte e a Rábano Mauro[535], organizando o volume para Carlos Magno, como é responsável pela difusão do género, que motivará outras composições mais tardias, não envolvidas neste estudo. O manuscrito Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212 parece articular o trabalho de um escriba de Mainz com um outro que escreve com o estilo característico de Saint-Amand, permitindo supor que terão trabalhado no mesmo sítio[536]. As relações entre Alcuíno e esta abadia eram próximas, pois não só detinha relações de amizade com o abade Arno de Salzburgo (782-785), como apoiou o crescimento da comunidade através do envio de manuscritos – entre o espólio da abadia de Saint-Amand estão diversas obras de Alcuíno, originalmente dedicadas ao próprio Carlos Magno[537]. D. Schaller afirma poder provar-se que, no século IX, não só haveria em Saint-Amand poemas figurados,

[535] Embora não se possa afirmar com toda a certeza que é Alcuíno quem leva a obra de Porfírio até à corte, esta hipótese é plausível, uma vez que Porfírio era conhecido em contexto anglo-saxónico. Existem registos da sua presença e uso, em meados do século IX, em Fulda e em Lorsh. Como terá chegado a Fulda, está também sujeito a especulação. Poderá ter sido Rábano Mauro a levá-lo depois da estadia em Tours, ou o próprio Alcuíno. Cf. SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." pp. 46-47.
[536] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." pp. 44-46.
[537] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 44.

como a colecção oferecida a Carlos Magno era aqui conhecida[538]. Os poemas figurados de Milo de Saint-Amand indiciam, até por via paleográfica, ter tido como modelo não só Venâncio Fortunato e Porfírio, como os poemas do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212[539]. E, de certa forma, as composições figuradas posteriores têm rastos (não necessariamente textuais), mais ou menos directos, de alguma ligação a Alcuíno. Este vínculo propagará, durante anos, determinadas características, nomeadamente as sociais e ideológicas que antes se descreveram, conferindo uma unidade – é certo que aparente e construída – aos *carmina figurata* carolíngios. De qualquer modo, a questão do estatuto e funcionalidade destas composições, se vincula a ideologia e sublinha as capacidades dos objectos para agir, não resolve o problema seminal da sua identidade plural, visual e textual e suas implicações teóricas, ou mesmo as suas ressonâncias supratemporais que hoje nos tocam. O problema teórico e crítico que toma este estudo e que decorre da análise dos processos de composição, circulação e recepção dos poemas.

No Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, os autores não empregam uma terminologia específica para designar as suas composições. Recorrem normalmente a *carmina*, *camena* (Alcuíno e Josefo Escoto), e Alcuíno usa no A.7 vocabulário dos bucólicos como sinónimo de poesia, poema, escrita e verso[540]. No entanto, Rábano Mauro faz alusões explícitas à utilização da imagem no prólogo do *In honorem* e, por todas as razões elencadas, não parece que os seus autores desacreditassem o carácter plural das composições. Considerar os *carmina figurata* como desenvolvimento de jogos poéticos é limitá-los ao universo da Literatura. Princípio semelhante subjaz à obra de D. Norberg[541] que afirma ser curto o caminho desde os jogos de letras complexos – que, depois de Porfírio, se tornam comuns para Venâncio Fortunato e Bonifácio, entre outros – até aos *carmina figurata*

> "A Idade Média herdou da Antiguidade Tardia o seu gosto por dispositivos métricos. Um dos dispositivos mais comuns é a prática de fazer o que é designado acróstico com as primeiras letras de cada verso ou de cada estrofe. É muito frequente dar-se a conhecer desta forma em epitáfios o nome do

[538] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 45.
[539] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 45.
[540] SCHALLER, Dieter – "Die karolingischen Figurengedichte..." p. 32.
[541] Para um estudo mais geral acerca da versificação medieval de base latina veja-se NORBERG, Dag – *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington: The Catholic University of America Press, 2004, p. 48 e ss.

> falecido e, na poesia litúrgica, o nome do santo cuja festa é celebrada. (...) Podia-se, naturalmente, usar o acróstico para outros propósitos. Assim, nos seus pequenos enigmas em hexâmetros, Bonifácio usa as primeiras letras dos versos para fornecer a resposta ao enigma. (...) O acróstico pode ainda estar ligado a um teléstico ou mesmo um mesóstico. Não é um grande passo desde um tal jogo de letras complicado até aos *carmina figurata* que, depois de Porfírio Optaciano, suscitaram muito interesse em Fortunato, Bonifácio, Josefo Escoto, Alcuíno, Eugénio Vulgário e muitos outros poetas do período carolíngio que se divertiam a fazer poemas em cruz e pirâmides, ou mesmo a formar figuras mais ou menos complicadas"[542].

A imagem seria, pois, como que uma evolução natural e orgânica primeiro dos acrósticos, depois das formas geométricas, e manter-se-ia, por isso, subsidiária da Literatura. Como se verificou, um estudo que apenas considere os artifícios métricos e poéticos destas composições não cobre tudo o que as envolve. Sendo certo que poesia figurada recorre a uma série de dispositivos métricos, estas composições não constituem apenas exercícios poéticos, mas unem, com efeitos plásticos inquestionáveis, a imagem[543].

Certo é que a compleição do objecto permaneceu paradoxal, sujeita a tensões, apropriações, retomas e recusas, constituindo ainda hoje terreno para discutir os próprios termos das disciplinas modernas. A tendente menorização da imagem no seio das composições não é apenas devedora das investigações que justificam os seus desenvolvimentos formais apenas em processos literários. A história é mais recuada e está estritamente ligada à recepção dos poemas no século XVIII. Aqui, veremos os autores a criticar a artificialidade destas composições por afectarem a qualidade e pureza que seriam devidas à Literatura. Na Parte III, a partir de um breve esboço sobre a recepção destas composições, será sondado como esses pressupostos modernos podem ter condicionado os estudos que estas composições originaram até aos nossos dias, pensando ainda de que modo impediram o reconhecimento da sua integrante visualidade.

[542] NORBERG, Dag – *An Introduction to the Study*... pp. 48-50. Tradução da autora.
[543] MAYER, Kenneth – "The Golden Line: Ancient and Medieval Lists of Special Hexameters and Modern Scholarship". In LANHAM, Carol Dana (Ed.) – *Latin Grammar and Rhetoric. From Classical Theory to Medieval Practice*. London: Leicester University Press, 2003, pp. 139-179, p. 163.

Os *carmina figurata* são composições que proporcionam um encontro entre o verbal, o visual e o acústico e que desafiam a relação com as convenções de leitura e com o próprio 'tempo'. Desafiam mesmo a noção estável do que é visual e do que é imagético. Está-se perante uma modalidade de produção intelectual de carácter altamente erudito, que não fixa fronteiras entre diversas manifestações culturais (Literatura, poesia, imagem visual ou mental, iluminura…). Há uma simbiose entre o verso, a métrica e a imagem visual. Esta 'assimilação' concorre para um apelo simultâneo dos sentidos da audição (a rima, a métrica) e da visão (a escrita, a imagem tanto visual como literária), além de convocar o intelecto (o raciocínio) para múltiplas possibilidades de leitura e ou interpretação. É, de facto, uma 'arte' poético-visual e uma concepção que pretende ser global ao articular o texto poético, a imagem-iluminura e a audição. E a isto acresce o sentido pragmático-utilitário – político, se se quiser – das composições. Por esta altura é já possível afirmar que mais do que *carmina figurata* se trata, nos casos analisados, de imagens poetizadas, sobre e com as quais é construída a versificação, não sendo possível, até do ponto de vista compositivo, reduzir a imagem a adorno ou efeito sobre os poemas ou, principalmente, a um elemento textual.

Discutidas as características formais e composicionais das obras a par dos processos sociais e políticos em que surgem e onde actuam, pretende-se agora confrontar o uso da figuração nestes poemas, em particular no *In honorem*, com a concepção de imagem geralmente imputada aos carolíngios. Isto é, dá-se como adquirido, será demonstrado em que circunstâncias, que a proposta visual da obra de Rábano Mauro, e de algum modo as composições de Alcuíno e Teodulfo, comunicam com o debate sobre imagens que toma a corte carolíngia durante o reinado de Carlos Magno, e que volta a surgir na governação de Luís, o Pio. As imagens do *In honorem* constituiriam, nesta perspectiva, uma comprovação material não da sua figuração, mas de uma submissão à escrita e mormente às Escrituras e uma prova espiritual das preocupações teológicas que tomavam a corte. Esta ideia é, na verdade, uma aporia, que expõe a incongruência de comparar o incomparável. Mas está de tal modo enraizada que a sua discussão implica atentar ao que opera a montante, isto é, o debate iconoclasta bizantino e os argumentos carolíngios sobre imagens, para que seja possível, enfim, voltar aos *carmina figurata*.

Parte II.

"Desaparece imagem da incapacidade de captar o ilimitado!"

II Acto. *Moses und Aron*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1973)

Preâmbulo

"Os Santos Padres ensinaram-nos que ver e mostrar não chegam para esgotar a definição de imagem e de visibilidade"[544].

M.-J. Mondzain

As razões pelas quais os *carmina figurata* foram objecto de estudo privilegiado da Literatura dizem respeito (embora não só) ao modo como se foram propondo e desenvolvendo os argumentos da sua origem, esta fundada na derivação formal textual, que geraria tambem a imagem. No entanto, a ideia que daqui decorre, de maior importância dada ao texto, ou mesmo de subordinação ou menorização da imagem, pouca disputa suscitou entre especialistas do período carolíngio, o que se ficou a dever a outras razões que interessa agora explorar.

Através do estudo do funcionamento das chancelarias, da emissão de leis e dos documentos de Estado na afirmação do poder e autoridade carolíngias, R. McKitterick faz radicar a constituição e fortalecimento do império na importância da palavra escrita e, sobretudo, no livro. Os intelectuais carolíngios, mais do que os seus antecessores merovíngios, elevavam todos os livros a uma categoria especial, o que deve ser relacionado com o modo como destacavam a importância da palavra e com o esforço intelectual envolvido na concepção e redacção de uma obra, como bem o testemunhariam os poemas de Alcuíno e de Rábano Mauro sobre os escribas, ou os versos dedicatória de uma das *Bíblias de Teodulfo*[545]. De acordo com esta autora, a superioridade da escrita afirma-se a par do projecto de promoção do Cristianismo segundo o modelo de Roma, como implementado pelos monarcas carolíngios[546].

[544] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 175.
[545] MCKITTERICK, Rosamond – *The Carolingians and the Written*... p. 150 e ss. Sobre a designada *Bíblia de Teodulfo*, veja-se ainda *Trésors carolingiens*... pp. 161-162.
[546] Cf. McKITTERICK, Rosamond – *The Carolingians and the Written*... M. Mullett, num estudo sobre a importância social do documento (que faz equivaler a *status* social), mostra como os livros, a palavra

Deste modo, as relações entre imagem e texto na iluminura carolíngia são, para R. McKitterick, uma manifestação visível do uso e da importância da palavra e uma consequência da literacia que um vasto conjunto de intelectuais detinha[547]. Apesar de estes considerarem a imagem como uma literatura para os menos instruídos, partindo da Carta de Gregório Magno a Sereno, Bispo de Marselha (referindo-se concretamente a Valafrido Estrabão), só muito ocasionalmente uma imagem poderia reforçar a fé em lugar de a distrair[548]. É, pois, "no seio de uma aceitação cautelosa do valor didáctico das imagens e na convicção de que a escrita era mais fiável, mais verdadeira e inequívoca, que a iluminura Carolíngia deve ser vista"[549]. Em muitos manuscritos as iniciais formam imagens em si mesmas, o que leva a autora a interpretá-las como símbolos portentosos não visuais, mas do poder da palavra escrita[550]. R. McKitterick explora ainda as razões e respectivas consequências pelas quais Rábano Mauro, num poema que presumivelmente envia ao seu colega Hatto, "*Ad Bonosum*", estava convencido da superioridade da escrita. Uma posição que, segundo a autora, partilhava com muitos outros, fundamentando-o com a passagem dos *Libri Carolini* onde Teodulfo afirma que aquilo que é apenas perceptível pela mente não pode ser mostrado ou captado pelos pintores, mas somente pela escrita, enfatizando a Revelação de Cristo, como é apresentada pelas Escrituras[551]. Esta

---

e a comunicação escritas não eram tidas por garantidas, embora desempenhassem uma função capital em termos políticos e ideológicos, nomeadamente para o papado.
Cf. MULLET, Margaret – "Writing in Early Medieval Byzantium". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 156-185. A este propósito, diz também R. McKitterick: "(..) literacia não era só uma questão de quem podia ler ou escrever, mas a forma como as capacidades para ler e escrever funcionavam, ou os ajustamentos – mentais, emocionais, intelectuais, físicos e tecnológicos – necessários para acolhê-las, e o grau em que capacidades especiais e o conhecimento estavam envolvidos (...). Na medida em que as sociedades desenvolveram os tipos e o alcance de literacia que precisaram, literacia pode ser abordada por um prisma exclusivamente funcional, como a exploração da literacia pelo papado na Alta Idade Média bem o ilustra. Mas literacia na Alta Idade Média não era apenas uma questão quantitativa em relação a quem podia ler e escrever ou um tipo de tecnologia. Era também uma mentalidade, uma forma de ideologia através da qual o poder podia ser construído e a influência exercida, um quadro mental e uma modelação das mentes; era simultaneamente a consequência de, e tinha como consequência práticas sociais específicas". McKITTERICK, Rosamond – "Conclusion". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 319-330, p. 320. Tradução da autora.

[547] McKITTERICK, Rosamond – "Text and Image in the Carolingian World". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 297-318, p. 297.

[548] E que corresponde, de modo geral, à ideia que H. Kessler defende em KESSLER, Herbert L. – *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, p. 116 e ss.

[549] McKITTERICK, Rosamond – "Text and Image..." p. 300. Tradução da autora.

[550] McKITTERICK, Rosamond – "Text and Image..." p. 306.

[551] McKITTERICK, Rosamond – "Text and Image..." p. 300.

valorização da escrita face à imagem radicaria no próprio Cristianismo, como religião do *Livro*, uma religião revelada pela Palavra das Sagradas Escrituras – o problema epistemológico enunciado nos começos desta investigação.

W. Diebold, no capítulo que intitula como "The Crisis of Word and Image", declara que os carolíngios estavam como que numa encruzilhada, impossibilitados de resolver o paradoxo da necessidade e inevitabilidade das imagens (diante, inclusivamente, da tradição pictórica mediterrânica) e da sua recusa. É assim que perfilam diversas soluções para controlar as imagens, principalmente o seu poder[552]. Divisam, neste sentido, a deliberação de as submeter à Palavra, em acordo com Santo Agostinho:

> "Mas, tal como se fôssemos inspeccionar um escrito belo nalgum lugar, não nos chegaria louvar a mão do escritor por ter formado letras iguais, equânimes e elegantes, se não lêssemos também a informação que transmitiu através dessas letras; assim, aquele que apenas inspecciona este acto pode deliciar-se com a sua beleza e admirar o executor, mas aquele que o compreende, como devido, lê. Pois uma imagem é vista de forma distinta daquela em que um escrito é observado. Quando tiveres visto uma imagem, vê-la e louvá-la é tê-la visto toda; quando vês a escrita, não é o todo, uma vez que és impelido a lê-la também"[553].

Os autores carolíngios concordariam unanimemente com este autor, pelo facto de a palavra, e mormente a Palavra, ser superior à imagem. W. Diebold recorre ao mesmo poema de Rábano Mauro a Hatto para dar conta de que se denigre o visual em favor do verbal, o que parece contradizer, como bem indica, a abundante produção de imagens que se verifica durante a 'renascença carolíngia' e a actividade de mecenato que Rábano Mauro, como aliás Teodulfo, preconizam[554]. A desvalorização da imagem, ou a sua subordinação à palavra, tipicamente carolíngia, decorreria de um agudo reconhecimento do seu poder[555]. Mas regressaremos a este aspecto adiante.

Para T. Noble, a obra que Rábano Mauro compõe com vinte e oito poemas figurados, o *In honorem*, poderia constituir um paradoxo, ou mesmo uma refutação

[552] DIEBOLD William J. – *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*. Colorado: Westview Press, 2000, p. 103.
[553] Santo Agostinho. *Homilias no Evangelho de São João* 24:2. Citado a partir de DIEBOLD William J. – *Word and Image*... p. 106. Tradução da autora.
[554] DIEBOLD William J. – *Word and Image*... p. 106 e ss.
[555] DIEBOLD William J. – *Word and Image*... p. 110.

desta ideia corrente, por reunir de forma inesperada a imagem e o texto. No entanto, T. Noble não encontra qualquer contradição entre as palavras de Rábano Mauro e esta obra, uma vez que, no mesmo poema dirigido a Hatto, assevera-se a importância da palavra escrita sobre a imagem[556]. Com efeito, o próprio *In honorem* é, para T. Noble, um exemplo da utilização de um *medium* antigo, a poesia (certificado e conforme à *traditio*), para subordinar as imagens às palavras, ou mesmo para tornar as imagens em palavras. Não sem deixar de reconhecer a originalidade, as qualidades e mestria que a vários níveis a obra denota (nomeadamente em termos poéticos e teológicos – como vimos, Rábano Mauro reintegra e trabalha habilmente sobre a Patrística e exegese precedentes, mas inclui a poesia clássica e religiosa e torna-a parte dos textos canónicos), entende que o autor carolíngio submete as imagens às palavras usando alternadamente *videre*, *ruminare* e *legere* como sinónimos. Isto é, e do que se infere da afirmação de T. Noble, sem assinalar nenhum gesto específico para o 'ver'. E apesar de Rábano Mauro invocar o velho debate dos sentidos, a vista é controlada pelas palavras fazendo equivaler signo e escrita, imagem e texto[557]. O poema endereçado a Hatto revelaria a diferença constitutiva entre imagem (*imago* e *pictura* como equivalentes para T. Noble, embora Rábano Mauro no poema recorra a *pictura*) e signo: a imagem, incapaz de alcançar a esfera do sagrado e ilusória, o signo indicador de uma realidade além de si mesmo, equivalente às palavras e capaz de ensinar o verdadeiro[558].

P. Weitmann afirma também que o *In honorem* mostra uma continuidade de pensamento com os *Libri Carolini*, que expõem uma desconfiança em relação às imagens e a sua subordinação ao texto[559]. Os *carmina figurata* seriam, deste modo, a expressão visível da subjugação da palavra à imagem. A comprovação irrefutável de que o uso da imagem só seria concebível numa lógica hierárquica, e que a utilização da figura procederia e serviria esse entendimento da soberania da escrita e da Palavra.

G. D'Onofrio dirá ainda que o *In honorem* cumpre o programa dos *Libri Carolini*, na medida em que o uso das imagens tem um intento estritamente

[556] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009, pp. 348-349.
[557] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 350.
[558] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 350.
[559] WEITMANN, Pascal – *Sukzession und Gegenwart: zu theoretischen Äußerungen über bildende Künste und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus*. Wiesbaden: Reichert, 1997, p. 208.

anagógico, de interpretação mística[560]. O facto de Rábano Mauro instruir o leitor no prefácio quanto à ordem de leitura dos versos e observar as imagens significa, para este autor, que as imagens estão subordinadas ao texto e não têm existência autónoma[561].

Numa das obras sobre o *In honorem*[562], M. Perrin contextualiza a controvérsia iconoclasta que atravessa o mundo cristão nos séculos VIII e IX, entre Bizâncio, Roma (papado) e a corte carolíngia, para explorar a posição de Rábano Mauro sobre as imagens. Parafraseando a ideia de M. Perrin, em Rábano Mauro a imagem possibilita ao fiel transitar da esfera do visível para o invisível e está afecta apenas ao plano teológico. Actua como um apelo aos sentidos para conduzir o crente à vida eterna. Tem, nesta acepção, valor de comentário teológico, não é representação pura, é inteiramente funcional[563]. E prossegue, citando O. Boulnois, dizendo que na Idade Média a imagem não procurava provocar prazer estético, mas o conhecimento da verdade[564]. Firma os seus argumentos nos textos do *In honorem* e associa a visão de Rábano Mauro à do Papa Adriano, que tem um papel fundamental na interacção com os carolíngios a propósito da querela iconoclasta.

Apesar de parecer que em todos os casos citados se lida com uma subjugação da imagem à palavra, as visões destes autores têm distintas matizes que será proveitoso discutir. R. McKitterick aponta ao longo da sua obra a importância constitutiva da escrita para a afirmação e consolidação da monarquia carolíngia, o que é incontestável. Porém, parece demasiado arrojado supor a partir daqui que o fulgurante desenvolvimento da iluminura carolíngia decorre, ou assenta, nos desenvolvimentos da literacia deste período, como talvez precipitado seja julgar a iluminura como uma derivação da escrita. Também refere que muitos intelectuais carolíngios considerariam a imagem como literatura para os menos instruídos, reportando-se ao argumento pedagógico de Gregório Magno, tão caro à historiografia da arte. Contudo, e como adiante se desenvolverá, este argumento não é subscrito pelo documento oficial carolíngio, os *Libri Carolini*. Veremos também em que medida se pode dizer

[560] D'ONOFRIO, Julio – "La teologia della croce in epoca carolingia". In BORIS, Ulianich (Ed.) – *La croce: iconografia e interpretazione: secoli I-inizio XVI*. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre. Napoles: Elio de Rosa, 2007, pp. 271-330.
[561] D'ONOFRIO, Julio – "La teologia della croce..." p. 284 e ss.
[562] PERRIN, Michel – *L'iconographie*...
[563] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... pp. 25-28.
[564] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 28.

que o *In honorem* cumpre o programa dos *Libri Carolini*, como sugere G. D'Onofrio e já desde a Parte I que vimos rebatendo essa ideia, fulcral na presente investigação, de que as imagens no *In honorem* estão subordinadas ao texto e não têm existência autónoma.

A interpretação de W. Diebold de que a escrita era mais cautelosa e fidedigna, mais verdadeira, corroborando-o com as palavras de Santo Agostinho, constituindo-se como a possibilidade da Revelação de Cristo, fazendo opor signo a *pictura* e imagem, verdade a falsidade, será retomada com detalhe. Esta proposta deve, porém, ser diferenciada da de M. Perrin, que faz justamente assentar na imagem a possibilidade de elevação teológica. Como interessa, finalmente, expor a relação intrínseca destas putativas medidas de subordinação da imagem à palavra com o reconhecimento do seu poder e, ainda antes disto, com as contendas políticas e religiosas que as podem ter determinado.

É com este legado historiográfico que se pretende dialogar, embora não só, e foram estas as premissas que ditaram as interrogações a que se procura dar resposta na Parte II: a que ideia de imagem se reporta a historiografia? Como e porquê se constitui e em que registos afirma a sua formulação? Pode falar-se numa única teoria da imagem carolíngia? E coincide a visão de Rábano Mauro no poema a Hatto e no *In honorem* com a proclamada nos *Libri Carolini*?

O capítulo 3 da Parte II desta investigação invoca as circunstâncias em que a corte franca proclama oficialmente a sua posição sobre imagens. Para que esta se torne perceptível, nomeadamente em termos conceptuais, apresenta-se o chamado debate ou querela iconoclasta bizantina que, não obstante ter lugar no Oriente, origina uma resposta da parte dos francos, como se vem referindo. O que implicou considerar e discutir, ainda que de forma abreviada, alguns dos documentos, actas de concílios, mas principalmente os principais argumentos dos *Libri Carolini*, tratado de resposta à recepção na corte de Carlos Magno das actas do segundo Concílio de Niceia. E diferenciar a visão bizantina e respectiva argumentação teológica; a intervenção dos papas, em particular a do Papa Adriano, pela relação que é estabelecida por M. Perrin com a obra de Rábano Mauro; e, finalmente, a acção dos francos. Ora, é justamente o conjunto de circunstâncias em que os carolíngios se pronunciam sobre a querela iconoclasta que constituiria o estabelecimento de uma teoria da imagem, cujo

principal traço distintivo seria a dominância da Palavra ou, como vimos, da cultura escrita.

No Capítulo 4, depois de reflectir sobre os processos e principais argumentos da querela iconoclasta, discutir-se-ão os considerandos historiográficos acima citados através de três instâncias distintas, cuja cronologia coincide grosso modo com a composição dos *carmina figurata* (c. 780 a c. 814): os principais argumentos da obra *Opus Caroli regis contra synodum*, conhecida também como *Libri Carolini*, escrita por Teodulfo; o poema "*Ad Bonosum*" de Rábano Mauro que se vem indicando, onde estabeleceria a superioridade da escrita face à imagem e que justificaria o modo como no *In honorem* as imagens são como texto (relacionado com outro poema com a mesma designação); e, finalmente, algumas passagens do *In honorem*, quer do prólogo, quer dos poemas, onde Rábano Mauro fala de imagem.

O trabalho historiográfico das últimas décadas sobre este período permitiu identificar uma justa pujança reflexiva em torno da questão da imagem com consequências filosóficas, especulativas, teológicas, sociais e políticas muito diversas. De tal modo assim é, que se considerou essencial neste trabalho não restringir a reflexão apenas ao que nos *carmina figurata*, ou nos seus processos de composição e de apropriação e circulação social e política parece apontar para um reconhecimento da imagem além da sua existência enquanto subsidiária da poesia, conforme explorado na Parte I. Mas incorporar também uma análise das questões que teriam dado origem à formulação de um conjunto de princípios fundamentais sobre imagem. Dito de outro modo, pretendendo reflectir sobre que ideia de imagem é proposta com os *carmina figurata*, haveria que a confrontar com uma eventual teoria da imagem carolíngia e, antes ainda, com os eventos que parecem ter estado a montante da sua constituição. Não é a despropósito que vemos autores como C. Chazelle ou M. Perrin sublinharem que a querela das imagens desperta, no Ocidente, um debate teológico de que os *carmina figurata* também dariam eco na sua portentosa afirmação da teologia Trinitária e da Cristologia (em Alcuíno e Rábano Mauro). Trata-se, então, de relacionar eventos que envolvem três facções, Bizâncio, papado e corte franca, com os seus escritos sobre as imagens, portanto maioritariamente focados na primeira fase do iconoclasmo, de 726 a 787, com alguns apontamentos sobre a segunda, de 815 a 842. Os episódios a que aqui se vem aludindo como querela iconoclasta incluem, desencadeiam, são motivados e manifestam-se através de factos e incidentes

diplomáticos, correspondência e embaixadas entre os papas, os reis francos e os monarcas bizantinos. No entanto, cartas, actas de concílios, obras produzidas ou apenas passagens de alguns livros assumem um tom falso de narrativa sequencial, pois esta contenda deve ser vista, a Ocidente como a Oriente, enquanto série de decretos e documentos intercalados, com origens e propósitos muito diversos, sempre assimétricos e de modo nenhum contínuos discursivamente. Isto é, os eventos e respectiva argumentação não são apresentados como se procurassem traduzir toda a realidade ou a sua efectiva verdade, nem tão pouco entendidos como meros resultados de uma ou várias causas. Não se defende, pois, que estes intervalos cronológicos correspondem a um processo linear onde o lugar da imagem e da produção artística se manifesta como decorrente de uma ideologia pré-existente. Esta relação é artificial e fruto de uma articulação subjectiva, que segue de perto a bibliografia especializada, e assume, por razões operativas, a definição desse espaço geográfico e cronológico como marcos entre os quais se relacionam factos e circunstâncias que citam, expõem ou apresentam argumentos que concorrem para a definição de uma possível teoria da imagem carolíngia, elaborada e difundida no seu círculo régio e imperial. No caso dos *Libri Carolini*, apesar de a redacção ser atribuída a Teodulfo (com eventual colaboração de Alcuíno), a apresentação formal do documento envolveu o círculo de intelectuais de Carlos Magno. O que talvez possa representar uma concordância geral relativamente aos seus pressupostos. Uma ideia que se afirma desde já ser problemática, pois em nenhuma circunstância, a não ser pela sobrevivência de um discurso oficial protegido pela elite dominante, se pode incorrer no erro de reconhecer uma total convergência de pensamento a uma comunidade.

Finalmente, procura-se neste trabalho pensar na questão da imagem a par do projecto governativo e político dos francos, envolvendo bispos e outros membros do clero que actuavam na esfera ou na orla do poder. Um lugar que pode ou deve mesmo ser equacionado como parte da organização do reino e do império, da fixação da sua ideologia imperial, da justificação de um monarca teocrático e dos jogos de força que se estabelecem com o papado ou, ainda, das circunstâncias análogas e distintas que pontuam as ambições bizantinas. Tal como se apontou em relação ao caso particular dos *carmina figurata*, a imagem é um factor e instrumento de poder e expõe as fragilidades e forças dos centros que se arrogam como capazes de a legitimar.

Capítulo 3: A querela iconoclasta e a reacção dos francos

3.1. Interdição das imagens sagradas

Carlos Magno, através das medidas que aplica e da profícua documentação que as enquadra e lhes dá força de lei – isto é, através da actividade regular das suas chancelarias e das obras dos seus conselheiros, sobretudo bispos e outros clérigos – dá expressão a um conceito de monarca cristão, que chama a si a ordem da Igreja, a reforma litúrgica e da educação, da moeda e dos tribunais. A jurisdição de Carlos Magno dizia respeito a três grandes domínios: o culto, a justiça e o exército (apesar de haver especificidades jurídicas em comunidades que escapavam ao domínio régio), congregando na sua figura o poder oficial relativo à religião, à política e à sociedade[565]. Já antes se referiu o modo como clérigos e leigos laboram na afirmação de um coerente sistema político-religioso. Quando, em 787, se dá o segundo Concílio de Niceia sem a presença dos francos (pouco depois de uma embaixada sua se deslocar ao Oriente), a concordância do papado com as actas parece fazer abalar a proximidade cúmplice (de ajuda mútua) que se vinha desenvolvendo desde Pepino, o Breve, e que se manterá, mesmo depois deste episódio. No entanto, permanecia claro no discurso oficial carolíngio que a matéria de fé era da competência do papado, a quem caberia sempre a palavra final, o que é visível pela documentação redigida a mando do imperador, de que os *Libri Carolini* são claro exemplo. Uma autonomia que interessava às duas partes, mas mais imbrincada na sua concretização do que uma observação superficial poderia deixar ver. A tarefa do rei era decidir quais destas matérias eclesiásticas deveriam ser objecto de legislação, ter força de lei e ser ministradas pelo poder secular, o que constituía uma diferença substancial entre a governação bizantina e a franca[566].

Não sendo aqui o lugar para dar conta da totalidade das reformas religiosas, administrativas, jurídicas, litúrgicas, educativas, etc., que os francos empreenderam, nem tampouco das suas campanhas militares, cujos saques providenciam as condições materiais para levar a cabo o projecto de renovação acima brevemente descrito,

[565] Cf. EWIG, Eugen – "La Época de Carlomagno (768-814)" p. 186.
[566] Cf. ULLMAN, Walter – *Historia del Pensamiento Político en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013, p. 68.

cumpre dizer que a resposta franca às actas nicenas também está profundamente ligada às principais preocupações políticas, administrativas, territoriais e de reconhecimento de poder entre 780 e 800, até à sagração imperial. Como o estará, embora numa escala distinta, o novo envolvimento de Luís, o Pio nesta querela, já na segunda fase do iconoclasmo (na década de vinte da centúria seguinte), depois de interpelado pelo imperador bizantino Miguel II. Justifica-se, então, perguntar com M.-J. Mondzain se não é revelador que de cada vez que surge uma grande convulsão do pensamento religioso e político, a questão da imagem seja novamente levantada[567]. O que esta autora refere, no caso do iconoclasmo bizantino, é adequado para o que suscita a Ocidente, no sentido em que será insuficiente, porventura erróneo, pensar que se verifica simplesmente uma espécie de regresso às fontes escritas e se retoma uma perspectiva de exegese bíblica, de supremacia da Palavra, que obscurece a potência de uma discussão aprofundada sobre o valor da imagem. E que esta é, também – embora não só –, uma discussão acerca da separação (ou união) entre o poder espiritual e o poder temporal e do uso da imagem como um dos mais fortes instrumentos de poder[568]. O iconoclasmo bizantino é uma ocasião privilegiada para analisar como não um, mas três centros de autoridade emitem uma matriz sobre o sistema de produção e organização da imagem, indelevelmente associado às estruturas de governação e de organização social e cultural. O que implica reconhecer a produção de pensamento como parte desse mesmo sistema organizacional, determinando o que é apropriado, permitido, tolerado e, consequentemente, mesmo que não de modo explícito, o que é condenado e interdito.

A historiografia diverge sobre a origem da querela iconoclasta, havendo historiadores que defendem razões exclusivamente teológicas para o despertar da contenda, enquanto outros reclamam, com a mesma convicção, que se deve a razões políticas ou, pelo menos, de gestão do poder e de esferas de influência. Em função da bibliografia consultada e da leitura crítica dos textos e excertos que se apresentarão, considera-se nesta investigação que a resposta é mais complexa e não dispensa nenhuma das perspectivas. Aliás, como diz H. Belting, "sendo este certamente o capítulo mais discutido na história do ícone, originou muita literatura com avaliações

[567] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 5.
[568] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 152.

controversas dos eventos, o que não autoriza qualquer explicação mono-causal"[569]. É por esta razão que, a partir dos textos conciliares e de referências às apologias em defesa das imagens, se enunciarão algumas questões relativas às disputas pelo poder, às divergências culturais – e até étnicas – dos seus diversos intervenientes, dando conta, antes de mais, da importância e complexidade doutrinária e teológica do debate.

Pese embora a míngua de fontes relativamente ao conjunto de acontecimentos históricos de hostilização das imagens, o facto de semelhante discussão ter gerado dissensão junto do papado e da corte carolíngia – que se vê obrigada a tomar uma posição pública sobre a questão e a divulgá-la –, acentua a sua vocação simultaneamente política e teológica. No substrato do debate vêem-se fragilizadas, ou questionadas, as alianças políticas entre as partes envolvidas e torna-se patente a luta entre centros de poder, pois tratava-se de afirmar o foco a partir do qual se podia ou não emitir doutrina. Em toda a correspondência trocada, nas obras que abordam directamente a questão, e mesmo nos escritos cuja relação com o iconoclasmo decorre de interpretações historiográficas – é o caso de Rábano Mauro e de outros intelectuais da corte carolíngia –, o que está em causa não é apenas o que é redigido, mas em que medida tal interfere com a produção de objectos religiosos, ou conduz a uma definição de campos e estabelecimento de tipologias da imagem. Assim se justifica, finalmente, que se fale na constituição de uma teoria da imagem.

Autores como T. Noble ou L. Brubaker e J. Haldon, combatendo a cristalização historiográfica que classificava o iconoclasmo como um longo período, propõem uma revisão dos seus contornos e dividem-no em duas fases: uma primeira de cerca de 726 até 787 e uma segunda de 815 a 842[570]. A primeira fase é protagonizada pelos imperadores bizantinos Leão III, o Isaurino (717-741), pelo seu filho Constantino V (741-775) e por Constantino VI (780-797). Cronologicamente envolve ainda Artabasdo (742-743) e Leão IV (775-780). O reinado de Constantino VI é seguido

[569] BELTING, Hans – *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994, p. 146. Tradução da autora.
Veja-se a discussão desta obra proposta por J.C. Schmitt, para quem não faz sentido a distinção entre arte e culto como sugerida por H. Belting, pois entende-os como complementares e conjuntos. Discorda de que a essa separação corresponda um período cronológico, oposto à época Moderna, quando noções de culto não desaparecem nas centúrias seguintes. Cf. SCHMITT, Jean-Claude – *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2010, pp. 51-53.
[570] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*...; BRUBAKER, Leslie; HALDON, John – *Byzantium in the Iconoclast Era, (ca. 680 – ca. 850): The Sources*. Aldershot, England: Ashgate, 2001.

pelo de Irene (797-802), sua mãe, responsável por restaurar o culto aos ícones no segundo Concílio de Niceia. A segunda fase, já dinastia dos Focas, envolve os reinados em Bizâncio de Leão V (813-820), Miguel II (820-829), que interpela Luís, o Pio e Teófilo (829-842).

Aos períodos iconoclastas correspondem, a Ocidente, os reinados de Pepino, o Breve (751-768), de Carlomano (768-771), mas principalmente de Carlos Magno, primeiro como rei (768-800), depois como imperador (800-814) e de Luís, o Pio (814-840), seu filho. Em Roma, envolvem o papado de São Gregório II (731-741), São Zacarias (741-752), de Estevão II (*tertius*) (752-757), de São Paulo (757-767), de Estevão III (*quartus*) (767-772), de Adriano (772-795), de São Leão (795-816), de Estevão IV (*quintus*) (816-817), de São Pascal (817-824), Eugénio II (824-827), Valentino (827) e Gregório IV (827-844). Como indicado acima, serão enunciados e brevemente discutidos os principais eventos relativos à primeira fase do iconoclasmo (de 726 a 787) com especial incidência para os ocorridos durante o reinado de Carlos Magno, não sem deixar de referir alguns desenvolvimentos posteriores já no governo de Luís, o Pio.

Em 726 foi destruído o ícone de Cristo, imagem que existia na entrada principal do palácio de Chalke, tendo sido colocada uma cruz em seu lugar, a mando do imperador Leão III – episódio que convencionalmente, ou de modo simbólico, assinala o início da querela iconoclasta[571]. O imperador ordena a substituição da imagem por uma cruz com uma inscrição que corresponderia eventualmente ao cânone LXIII de Trulo[572]. Nesta inscrição podia ler-se que Cristo o Senhor estava representado por matérias terrenas, desprovido de sopro e de voz[573]. Esta é possivelmente a primeira grande proclamação oficial de que o ícone representava um

[571] Trata-se de um episódio que assinala simbolicamente o início da querela. Ainda antes da destruição da imagem do palácio de Chalke, em 711, Filípico, um oficial que assassina o imperador Justiniano II (685-695 e 705-711), convoca um sínodo em 712 onde rejeita as decisões do Sexto Concílio Ecuménico de Trulo e estabelece o Monotelismo como religião oficial do império. Filípico destrói, além disso, a representação do Sexto Concílio Ecuménico no palácio imperial, remove uma inscrição também relativa ao Concílio na porta de Milton e assegura a sua autoridade através da colocação, nos mesmos locais, de um retrato seu e de um outro do Patriarca Sérgio. A doutrina ortodoxa é reestabelecida com Anastásio II (713-715). E. Doom assinala que, Leão (que se tornaria III) para tentar alcançar o poder promete que manterá inalterada a doutrina da Igreja (designadamente sobre os ícones), de modo a contar com o apoio do Patriarca Germano. É na sequência desta promessa que Germano acede a coroá-lo imperador em Hagia Sophia. Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress: A Byzantine Debate Over Icons.* Dissertação de Mestrado apresentada ao College of Liberal Arts and Sciences, Faculty of the Graduate School, Wichita State University. Wichita, 2005, p. 82 e ss.
[572] Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 85.
[573] Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 22.

retrato áfono, inerte, sem sopro, feito de matéria terrena e, por isso, rejeitado pelas Escrituras. Leão e o seu filho Constantino consagram o signo da cruz como a glória dos crentes. Em 730, quatro anos depois de ter mandado destruir a imagem do palácio, o imperador Leão III lança um édito oficial onde ordena a destruição de todos os ícones e manda exilar o Patriarca Germano. Constantino V torna-se imperador em 741 e no seu reinado as medidas contra as imagens aumentam exponencialmente, perseguindo uma série de monges e organizando, enfim, o Concílio de Hieria (754), que veio proibir o culto dos ícones. Os argumentos do *Peuseis* de Constantino e o *Horos* de Hieria motivarão diversas respostas, as mais longas, importantes e consistentes da autoria de Teodoro o Estudita e Nicéforo[574]. Já as *Apologias em defesa das santas imagens*, de João Damasceno, cuja data de redacção permanece em discussão, foram redigidas ainda antes do Concílio de Hieria e talvez surjam como refutação de uma fonte iconoclasta anterior[575].

Leão IV mantém válidas as determinações relativamente aos ícones do reinado de Constantino V, mas não só não leva a cabo nenhuma perseguição como se pensa que Irene, com quem era casado, terá intercedido a favor de iconófilos encarcerados[576]. Quando Leão IV morre, é Irene quem assume o poder devido à menoridade de Constantino VI. É assim que convoca, em 787, com o apoio do Patriarca Tarásio, o Concílio de Niceia, o que só é conseguido depois de várias tentativas fracassadas. Além de revogar o Concílio precedente e as suas decisões e punir os bispos iconoclastas envolvidos na resistência, o Concílio de Niceia determina e regula o tipo de veneração que deveria ser prestado aos ícones, estabelecendo os princípios teológicos para a adoração e instituindo normas que pudessem restringir eventuais abusos.

Não há consenso quanto aos antecedentes da querela iconoclasta, mas, como antes se disse, dificilmente se poderia desenvolver uma explicação mono-causal. No entanto, a historiografia favorece em muitos casos as razões histórico-políticas, ou os antecedentes religiosos do império. Há autores que defendem que as primeiras

[574] O comentário aos *Discursos contra os iconoclastas* (*Antirresis*) de Nicéforo seguiu a obra de MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... A autora publica, em 1989, uma tradução da fonte, com introdução e notas: *Nicephorus, discours contre les iconoclastes.* Ed. Marie-José Mondzain. Paris: Klincksieck, 1989.
[575] V. Baranov discute a datação das *Apologias* e coloca a possibilidade da existência de um *florilegium* iconoclasta anterior a Hieria. Cf. BARANOV, V. – "The Theology of Early Iconoclasm as found in St. John of Damascus' Apologies". *Христианский Восток* IV, (X) (2002), pp. 23-55.
[576] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... pp. 71-72.

medidas contra os ícones, em particular da parte do imperador Leão III, resultam de convicções religiosas profundas, argumento que ganharia força pelo facto de este levar a cabo uma série de alterações legais, nomeadamente a publicação de um código legislativo grego que enfatiza a moral bíblica (*Ecloga*), em 726[577]:

> "Se lermos os documentos deste período, um facto sobressai: O imperador Leão III, o inquestionável iniciador do movimento iconoclasta, declarou que desejava levar a cabo uma reforma *religiosa*. Leão queria purificar a Igreja, libertá-la dos ídolos, isto é, das imagens religiosas e da sua veneração"[578].

Convicções religiosas, desejo e necessidade de uma reforma, justificadas também pelas lutas e conquistas que teriam fustigado e fragmentado o império. Outros autores sugerem que a querela teria resultado de um confronto cultural entre cristãos falantes de grego e cristãos sírios e arménios. Os primeiros, talvez por influência helénica, teriam cultivado um maior gosto e interesse por imagens religiosas, ao contrário dos segundos que, dado o seu passado histórico, estariam menos receptivos ao culto de imagens[579]. Os monarcas iconoclastas tinham origens arménias ou sírias[580]. Além disso, no campo religioso não é de desvalorizar a importância da influência islâmica e judaica, bem como de heresias muito expressivas neste período, em confronto com uma mentalidade cristã oriental[581]. O que não elide as disputas de poder que estariam em causa.

Os éditos imperiais denotam também um receio do poder laico e do poder espiritual face ao número crescente de ícones, que conhece a partir do século VI um aumento exponencial. Neste aumento identifica-se uma progressiva alteração de religiosidade que facilmente poderia degenerar (ou assim se temia) em fetichismos e outro tipo de comportamentos considerados pagãos que, com o tempo, se poderiam tornar difíceis de controlar[582]. Além disso, o império vê-se confrontado com sucessivas investidas de inimigos externos, carecendo de novas estratégias para recuperar e impor a sua força. O que explicaria o receio face à perturbação da influência vinda do seu próprio interior. A dinâmica de vários mosteiros havia

[577] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 20 e nota 16.
[578] SCHÖNBORN, Christoph – "Theological Presuppositions of the Image Controversy". In LIMOURIS, Gennadios (Ed.) – *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. Geneva: WCCC Publications, 1990, pp. 86-92, p. 87. Tradução da autora.
[579] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 23.
[580] Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 23.
[581] Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 24.
[582] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 71.

reforçado o poder de diversas figuras eclesiásticas, não só em território e riqueza, mas especialmente em influência. O que derivará, também, numa forte resistência da Igreja à interferência do imperador em matérias doutrinais[583].

Era perfeitamente possível considerar-se que se podia ser cristão rejeitando o ícone, mas ninguém determinou que se poderia governar sem ele. Por isso, de acordo com M.-J. Mondzain, o grande objectivo dos imperadores seria monopolizar os ícones e retirá-los da esfera do poder eclesiástico. Ainda na sua perspectiva, este propósito concretizou-se através da exposição de um argumento teológico, o que permitiu limitar a interpretação da economia para a Cristologia apenas, nunca renunciando aos seus serviços na gestão do reino[584]:

> "Porque se o discurso podia dizer tudo o que a imagem é capaz de fazer, substituir-se-ia a esta, sendo-lhe não só superior, como a sua própria teoria. É precisamente por o ícone ser dotado de um poder próprio que era tão importante para o imperador privar a Igreja dele e reservar para si mesmo os seus direitos exclusivos e benefícios; pois as imagens iconoclastas de facto existem e seria através do seu uso que o imperador tencionava governar"[585].

Porém, como refere M.-J. Mondzain, avaliar apenas os interesses institucionais ou considerar o desenvolvimento iconoclasta como resposta a heresias, impediu o reconhecimento da pujança da filosofia especulativa que o enformou, assente num desenvolvimento conceptual sobre imagens sem paralelo[586]. A hipótese que movimenta a sua investigação sobre a obra de Nicéforo é a de que a crise política era uma crise de iconicidade, implicando que se equacionem todos os efeitos da simbolização em geral, nomeadamente os de índole política. Deste modo, a análise do conflito não poderia assentar (apenas) em explicações intrínsecas, como a luta contra o poder monárquico ou eclesiástico, ou extrínsecas, como o "reforço e alargamento de fronteiras do império, recuperação económica, militarização e descentralização do poder, ou ainda a influência das províncias orientais que viviam em contacto com culturas anicónicas"[587].

---

[583] Cf. DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... pp. 26-27.
[584] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 15.
[585] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 6. Tradução da autora.
[586] MONDZAIN, Marie-José – "Autour de quelques concepts philosophiques de L'iconoclasme et de l'iconodoulie". In BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (Ed.) – *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, pp. 135-141.
[587] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 2. Tradução da autora.

É neste sentido que esta autora coloca duas questões que serão de significativo interesse para nós: "Como é que a doutrina da Incarnação e do ícone são uma e a mesma; e como é que a questão de apropriação do poder temporal se articula na interpretação de um conceito que deveria ter sido do foro espiritual?"[588]. M.-J. Mondzain responde que é à luz da organização do pensamento económico, da economia[589], que encontramos a resposta, uma vez que o seu carácter orgânico diz respeito à carne do corpo, à carne do discurso e à carne da imagem[590]. Para ambas as facções, o argumento teológico central do debate assenta na compreensão da pessoa e natureza de Cristo, na sua hipóstase e na Incarnação. Razão pela qual J. Meyendorff sugere que o debate estava profundamente ligado às questões cristológicas que ocuparam o Cristianismo no território de leste ao longo dos dois séculos precedentes e que estão na base de heresias como o Monofisismo, o Monotelismo e o Maniqueísmo[591]. Se, como estas doutrinas acentuam, a solução para a redenção do mundo assentava na divindade de Cristo, então a sua humanidade não possibilitaria a salvação e "consequentemente, não haveria razão para honrar ou relembrar a sua humanidade através de retratos visuais e seria impossível representar a dimensão espiritual de Cristo"[592]. O que liga a crise da imagem ao pensamento filosófico e teológico precedente, principalmente o cristológico sobre a "epifania do visível"[593].

O culto ao ícone de Cristo desenvolve-se a par do aprofundamento da discussão da Incarnação pela Igreja, que culminará na definição do Concílio de Calcedónia (415). Em confronto estará a interpretação desta definição: as imagens de Cristo ou comprometem (se pensadas como miméticas, procurando uma relação de semelhança ilegítima, do ponto de vista dos iconoclastas) ou afirmam a Cristologia calcedoniana, a Incarnação de Cristo (se o que nelas for valorizado for a relação que dispõe um sistema de visibilidade simbólico, na visão iconódula). Os concílios ecuménicos tinham estabelecido que a Incarnação de Jesus Cristo unia a segunda pessoa da Santíssima Trindade com a natureza humana, pois só assim, a partir da sua

[588] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 15. Tradução da autora.
[589] O conceito de 'economia' é tomado de Aristóteles e alargado "à gestão universal do mundo visível pela providência divina e designa (...) o conjunto de toda a visibilidade imagial, artificial ou natural. Mesmo sendo primeiramente administrativo e jurídico, também diz respeito ao mistério da Trindade, da Incarnação e à Redenção". MONDZAIN, Marie-José – "Autour de quelques concepts..." p. 137. Tradução da autora.
[590] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 15 e ss.
[591] Referenciado em DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... pp. 24-25.
[592] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 25. Tradução da autora.
[593] MONDZAIN, Marie-José – "Autour de quelques concepts..." p. 135 e ss. Tradução da autora.

humanização, ao quebrar a separação entre o divino e o humano, a salvação do homem seria possível[594]. E verifica-se uma valorização crescente da representação humanizada como expressão da Incarnação e Redenção, como o confirma o cânone LXXXII do Concílio *Quinisexta* (que teve lugar em Trulo, em 691 / 692, e que deu continuidade aos quinto e sexto Concílios ecuménicos para abordar questões disciplinares):

> "Em algumas imagens dos veneráveis ícones, um cordeiro é pintado, para o qual o Precursor [S. João Baptista] aponta o seu dedo, o que é recebido como um tipo de graça, indicando antecipadamente através da Lei o nosso verdadeiro Cordeiro, Cristo nosso Senhor. Acolhendo portanto os antigos tipos e sombras como símbolos da verdade e como modelos dados à Igreja, preferimos 'graça e verdade' recebendo-o como o cumprimento da Lei. De forma a que 'aquilo que é perfeito' possa ser delineado aos olhos de todos, pelo menos numa expressão colorida, decretamos que a figura humanizada do Cordeiro que tirou o pecado ao mundo, Cristo nosso Deus, seja doravante mostrada em imagens, em lugar do antigo Cordeiro, para que todos possam compreender através delas a profundidade da humilhação da Palavra de Deus, e para que possamos convocar na nossa memória a sua conversão em carne, a sua Paixão e morte, e a sua Redenção que foi moldada para todo o mundo"[595].

O cânone assume uma transformação nos modos de tornar visível a verdade dos Evangelhos. Com o nascimento de Jesus, Deus mostra-se numa imagem em carne. O cânone ordena que se represente Cristo ele mesmo, como homem adulto, respeitando a sua natureza humana, em lugar do Cordeiro de Deus. Deste modo, torna-se possível recordar e rememorar a sua vida em carne, tal como a sua Paixão, a sua morte e a Redenção, a economia da Incarnação.

Os cânones de Trulo foram enviados para o Papa Sérgio que se recusou a assiná-los por os considerar inválidos e com erros. Mas, mais tarde, o Papa João VIII aceitou-os, defendendo que não contradiziam a verdadeira fé, a boa moral e os decretos de Roma. Quase um século mais tarde, o Papa Adriano reconhecerá também todos os decretos de Trulo numa epístola, dizendo:

---

[594] St. John of Damascus. *On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*. Ed. David Anderson. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1980, p. 8.

[595] "The Quinisext Council in Trullo (*Canon* 82)". In *The Seven Ecumenical Councils*. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Trad. Philip Schaff. Series II. Vol. 14. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, p. 521. [Em linha]. Disponível em: http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf214.pdf Tradução da autora.

> "Recebo todos os seis sínodos, com todos os seus cânones, que correcta e divinamente foram promulgados, contando entre os quais aquele em que é feita referência ao Cordeiro que existe em algumas das veneráveis imagens"[596].

De acordo com C. Barber, este cânone torna o corpo de Cristo central na representação cristã – não só de Cristo e por isso da Incarnação, mas também de Maria e dos Apóstolos – em detrimento da representação simbólica. E, como já se referiu, acentua uma preferência pelo Novo Testamento, uma vez que a representação verdadeira, portanto humanizada, e não a simbólica, é a mais adequada[597].

Cerca de 720 o Patriarca Germano escreve uma série de cartas desenvolvendo e interpretando o cânone LXXXII de Trulo, como resposta às invectivas iconoclastas de alguns bispos da Ásia menor[598]. O Papa Gregório II (715-731) também reage às proibições imperiais retendo os impostos relativos tanto a Itália, como a Roma e emitindo duas cartas, uma das quais "Acerca dos Santos Ícones"[599], embora a sua autenticidade seja questionada[600]. Nesta carta, o Papa discute as ofensivas de Leão III contra os iconófilos. É em resposta à acusação do imperador de se adorarem objectos materiais como pedras, paredes e painéis, que declara que as imagens santas pintadas ocupam as igrejas para que quando são contempladas pelos fiéis estes possam ser invadidos por sentimentos de reverência, reforçar a memória e elevar as mentes. As imagens oferecem aos crentes a possibilidade de se sentirem tocados e comovidos pelos milagres de Cristo[601]. Em todo o caso, não obstante os já existentes escritos em defesa dos ícones e da representação de cariz religioso, é sobretudo a partir das cartas do Patriarca Germano e das respostas dos seus destinatários que a escala da querela vai crescendo[602].

---

[596] "The Canons of the Council in Trulo". In *The Seven Ecumenical Councils*. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Series II. Vol. 14, p. 358.
[597] BARBER, Charles – *Figure and Likeness*. *On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 40.
[598] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... p. 86.
[599] De acordo com H. Belting, uma versão antiga da carta fora citada no Concílio de 787. Sabe-se, depois do trabalho de Gouilliard, que terá sido reescrita em c. 800. Cf. BELTING, Hans – *Likeness and Presence*... p. 639.
[600] DOOM, Erin Michael – *Patriarch, Monk and Empress*... pp. 86-87.
[601] Cf. BELTING, Hans – *Likeness and Presence*... p. 639.
[602] Data de 726 a publicação de um édito que conduziria à resignação de Germano como Patriarca de Constantinopla, em 729. Cf. *St. John of Damascus*. Introd. e Trad. Frederic Chase. The Fathers of Church. Vol. 37. New York: Fathers of Church, inc., 1958, p. xii.

Não é naturalmente ao Concílio *Quinisexto* que se deve a primeira e originária formulação do problema. A questão da imagem perpassa a história do pensamento humano em geral, e do Cristianismo em particular, e há uma série de obras quer da Antiguidade pagã, quer cristãs, que nutrem os sucessivos desenvolvimentos do entendimento da imagem, quer por natureza ou geração – imagens naturais – , quer por imitação. Conflui neste período, com o fôlego filosófico e conceptual que se sublinhou pela mão de M.-J. Mondzain, uma abordagem que congrega a doutrina cristológica, a doutrina trinitária e a doutrina antropológica (dizendo respeito à criação do Homem), com as imagens naturais ou verdadeiras (ou *archeiropoiètoi*[603]), por um lado, e a produção dos ícones, por outro. Portanto, nos primeiros séculos da cristandade a reflexão sobre imagem, justamente até este debate, não dizia apenas respeito à ideia de semelhança entre Deus e as suas criações ou entre Deus pai e Deus filho, isto é, não dizia respeito apenas ao modo como a humanidade, ou a humanização divina, se assemelha a Deus. As reflexões sobre estas questões, sem dúvida marcadamente platónicas e neoplatónicas (depois aristotélicas), não esgotam a questão da imagem[604].

O debate acerca de como as imagens de Cristo comprometem ou afirmam a Cristologia calcedoniana vai cruzar-se com a tradição patrística, a que não serão alheias as interpretações individuais dos seus comentadores, ou mesmo as superstições dos soberanos. No contexto deste trabalho importa reter que a concepção de imagem na doutrina da ortodoxia bizantina articula as questões enunciadas com outras, designadamente os desenvolvimentos textuais sobre a imagem por natureza ou geração e a imagem por imitação. G. Ladner expõe a forma como as metáforas da imagem, usadas na formulação da doutrina trinitária e antropológica (de matriz paulina), supõem visões pré-cristãs que incorporam elementos da arte clássica e helenística com referências platónicas (não só de Platão) na espiritualização do conceito. Dá conta dos mais importantes desenvolvimentos ideológicos, designadamente da transferência do conceito de imagem da esfera do sensível para o intelectual, e relaciona os escritos de Platão, Plotino, Proclus, Filo, S. Paulo, pseudo-Dionísio e João Damasceno. Ora, G. Ladner não foca os seus estudos de Platão

[603] Imagens que incarnam a verdade, correspondendo à busca do autêntico rosto de Cristo. São imagens de origem miraculosa, não feitas por mãos humanas – *archeiropoiètoi*. Cf. BELTING, Hans – *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 53 e ss.
[604] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 73.

exclusivamente na *República*, mas destaca uma outra faceta identificável nos seus diálogos mais tardios, uma concepção de imagem natural e artística menos depreciativa e determinante no desenvolvimento pós-platónico das fundações patrísticas da imagem ortodoxa[605].

É no seio das controvérsias trinitárias do século IV sobre a verdadeira divindade de Cristo e no desenvolvimento da doutrina da Incarnação, essenciais no estabelecimento e fortalecimento do poder da Igreja, que questões como a da semelhança entre Pai e Filho se tornam prementes[606], como premente se torna a necessidade de uma definição tipológica da imagem. Quando surge o iconoclasmo, procura-se, em primeira instância, estabilizar modos de nomeação, pensando nas respectivas implicações teológicas, bem como no culto que se lhes podia, ou não, conceder. Contudo, estas formulações não são imediatas. Se as primeiras medidas de Leão III assentam, eventualmente, numa superstição relativamente ao poder das imagens e numa interpretação dogmática do Antigo Testamento, Constantino V (741-775), que lhe sucede na governação, ao complexificar os argumentos convocará para o seio da discussão a economia da Incarnação, a irrepresentabilidade divina e a impossibilidade da circunscrição da natureza de Cristo. Nicéforo de Constantinopla e Teodoro o Estudita, bem como os restantes defensores dos ícones, viam nestes argumentos um entendimento incompleto da Incarnação[607].

Mas ainda antes do reinado de Constantino, em c. 730, João Damasceno escreve as suas *Apologias em defesa das santas imagens*[608] em três volumes, o tratado de oposição à iconoclastia mais extenso do século. João Damasceno oferece, então, uma resposta ortodoxa à condenação iconoclasta que assentava os seus pressupostos numa interpretação do Antigo Testamento, a par do desenvolvimento da ideia de que as imagens teriam a mesma essência do seu protótipo, o que permitirá que para os iconoclastas o ícone seja entendido como ídolo[609]: para João Damasceno só é possível

[605] LADNER, Gerhart – "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 7 (1953), pp. 1-34. Veja-se ainda BARASCH, Moshe – *Icon: Studies in the History of An Idea*. New York, New York University Press, 1993.
[606] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 73.
[607] Cf. St. John of Damascus. *On the Divine Images*. Ed. David Anderson, p. 8.
[608] A cronologia tradicional indica que as *Apologias* contra os iconoclastas e contra Leão III são redigidas depois de publicado o édito de 726 que leva à resignação de Germano. Cf. *St. John of Damascus.* The Fathers of Church. Vol. 37, p. v e nota 1. Veja-se, porém, a discussão de V. Baranov mencionada supra. Cf. BARANOV, V. – "The Theology of Early...".
[609] Cf. St. John of Damascus. *On the Divine Images*. Ed. David Anderson, p. 8.

compreender a verdadeira essência da imagem quando vista na sua relação com o protótipo. É perceptível nos seus tratados a retoma constante da ideia de que na Incarnação se dá uma mudança decisiva e eterna entre Deus e a criação material. Este é um aspecto de grande importância, na medida em que luta contra uma polarização entre um entendimento puramente ético e espiritual e um outro material, defendendo Deus *Logos* e Deus Homem como manifestações conjuntas e necessárias de uma mesma religião. O autor discorre também sobre veneração (*prokunesis*)[610], de forma que a transferência implicada na veneração expõe o desenvolvimento de uma doutrina sobre o uso dos ícones e sobre a sua importância na economia cristológica, e não uma doutrina sobre as suas propriedades intrínsecas, materiais ou não. A veneração para João Damasceno não depende das qualidades do objecto ou da sua execução. É assim que

> "as verdadeiras propriedades dos ícones são os seus efeitos e não o inverso. Talvez essa característica específica assinale a diferença inescapável entre discussões sobre *prokunesis* e discussões estéticas no sentido moderno do termo. Mesmo quando discussões estéticas produzem fenomenologias da percepção estética, parecendo, portanto, concentrar-se nos efeitos que certos objectos têm em certas pessoas, a *causa* desses efeitos, se completamente descrita, é invariavelmente pensada como propriedade do objecto"[611].

O que não corresponde ao entendimento material do ícone para Damasceno, como não corresponderá para Nicéforo ou Teodoro. Não são, pois, os atributos das imagens, ou mesmo a sua essência imagética que protagoniza efeitos, mas a presença simultânea de Deus *Logos* e Deus Homem. O material, como as cores brilhantes e matérias ricas (ouro, prata, pedras preciosas, etc.), não se destina a ostentar poder ou a providenciar semelhança, peolo contrário: "um local de matérias brilhantes e luminescentes torna-se num espelho para a Palavra, procurando na sua orientação o ponto cego do olho que capta apenas o vestígio divino na carne icónica"[612].

[610] M. Tamen disponibiliza uma breve reflexão sobre veneração em João Damasceno. Cf. TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos Interpretáveis.* Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, pp. 45-46.
[611] TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos...* pp. 46-47.
[612] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy...* p. 98. Tradução da autora.

Alguns anos mais tarde tem lugar o Concílio de Hieria, em 754[613], que impôs restrições às representações de Cristo que imitariam a sua forma através da pintura ou escultura. Aqui defende-se uma imagem de Cristo conforme a estabelecida na Eucaristia, considerando que nesse caso é Cristo ele mesmo e não a sua imagem que está presente. De acordo com M. Anastos, o Concílio de Hieria, ao mesmo tempo que refuta os ícones, desenvolve uma "teoria ética das imagens"[614]. A teoria consiste, entre outros aspectos, na descrição das virtudes dos Santos como imagens viventes para levar o crente a depositar a sua fé e devoção nas Escrituras e nas biografias dos Santos. Uma provável tentativa em erradicar do Cristianismo práticas que pudessem remeter para a idolatria[615]. Os seus princípios teóricos assentam na invocação da autoridade de uma série de passagens da Patrística, a partir das quais é feita a leitura de que é condenável contemplar Deus *Logos* incarnado através de cores ou materiais, em lugar de o fazer com o coração. E ainda de que se deve celebrar a presença dos Santos através dos seus escritos que providenciam imagens das suas almas, e não dos seus corpos. Propõe-se, em suma, e de acordo com Basílio de Cesareia, que

> "o estudo da Sagrada Escritura constitui o melhor caminho para determinar o que é correcto, porque providencia um guia de conduta, juntamente com as biografias dos abençoados, que servem como imagem vivente de uma vida piedosa e como inspiração para a emulação de um comportamento como o divino"[616].

O mesmo pensamento, defende M. Anastos, está presente no oitavo anátema e é sumariado no décimo sexto decreto do Concílio de Hieria do seguinte modo:

> "Se alguém se atrever a criar figuras improfícuas de todos os Santos em imagens sem alma e sem palavras, feitas de cores materiais, isto será uma invenção vã e a descoberta de um ofício diabólico, e não reproduza, pelo contrário, as suas virtudes em si mesmas como imagens realmente viventes, com a ajuda do que foi escrito sobre elas em livros, de forma a ser

[613] Como referido, a documentação iconoclasta subsiste apenas nos documentos iconódulos. Conhece-se a declaração dogmática de Hieria, *Horos*, citada, e não na íntegra, através das actas nicenas e da obra de Nicéforo (algumas passagens são citadas *verbatim* para refutação, como era prática corrente).
[614] ANASTOS, Milton – "The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 8 (1954), pp. 151-160.
[615] ANASTOS, Milton – "The Ethical Theory... p. 153.
[616] Citado a partir de ANASTOS, Milton – "The Ethical Theory..." p. 155. Tradução da autora.

> estimulado ao zelo, como os nossos inspirados Padres determinaram, que seja anátema"[617].

A circunscrição do incircunscritível implicava que a imagem fosse inanimada, *sine anima,* sem palavras, não vivente, fantasmagórica, constrita na forma e incapaz de representar a natureza dupla de Cristo. Segundo o *horos* conciliar[618], terá sido o criador do mal a introduzir e reintroduzir a idolatria, conduzindo os crentes a incorrerem em pecado. Contudo, a dimensão conferida ao conflito é desde logo alargada à Igreja, como corporação de fiéis e como instituição, pois a formulação implica que o ícone tenha poder para perturbar a sua dignidade. É neste sentido que os eclesiásticos (que se comparam aos Apóstolos), chamam a si o dever de mostrar em detalhe o erro daqueles que veneram os ícones[619]. É o pintor, através das suas mãos profanas, que protagoniza a responsabilidade reiterada (constritor) de fazer algo que não pode ser feito, ou seja, de "dar forma ao que se acredita com o coração e se professa com a boca"[620].

Ao fazer um ícone a que terá dado o nome de "Cristo", o artista incorreu na circunscrição da incircunscritível natureza divina, justamente pela descrição (formal e material) da carne criada, entendendo ou a sua divindade como circunscritível e confundida com a carne, ou o corpo de Cristo como não divino. Esse confinamento material implicaria atribuir à carne uma pessoa com hipóstase própria, coincidente portanto com o Nestorianismo[621]. Prosseguindo com o *horos*, o pintor teria feito o ícone para proveito próprio ou por confundir o inconfundível, recaindo na iniquidade da confusão. Portanto a blasfémia tem duas vertentes, a da circunscrição [*périgraphè*] e a da confusão [*synkhysis*]. Por isso se determinará que todo aquele que dividir Cristo uno em duas hipóstases, uma delas a Palavra de Deus, Deus *Logos*, e a outra o Filho de Virgem Maria, assumindo apenas uma união nominal entre eles, chamando ao ícone Cristo, quando Cristo deveria implicar Deus e Homem, deve ser anatematizado[622].

---

[617] Citado a partir de ANASTOS, Milton – "The Ethical Theory..." p. 155. Tradução da autora.
[618] Os comentários e citações do Concílio de Hieria que se seguem acompanham maioritariamente os excertos do *Horos* que M.-J. Mondzain faculta em MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*...
[619] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 227.
[620] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 227. Tradução da autora.
[621] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 228.
[622] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... pp. 230-231.

O artista não só representa com mãos profanas o que é do domínio do divino como o faz através da arte vulgar dos pagãos: "Não estão eles envergonhados por representá-lo através de uma arte pagã?"[623]; a arte que foi costume de nações, referindo-se aos helenos, que veneravam demónios, usando de matéria morta e sem valor para criar Santos[624]. A ostentação do material utilizado, as cores e a materialidade, bem como a forma antropomórfica não se prestam à compreensão da matéria divina de Deus, de acordo com a sua Incarnação[625]. Não podem, portanto, corresponder à representação de Deus-Pai-Filho. É a propósito do que foi exposto que se desenvolve o mistério envolvido e alcançado na economia divina, reclamado pelo próprio Cristo. No período da sua Paixão voluntária e invocando passagens bíblicas em que se funda a Eucaristia, Cristo terá oferecido aos homens a memória da sua visibilidade através do pão abençoado que, ao partir e partilhar, proclamou como seu corpo, e do vinho que, analogamente ao partilhar, disse tratar-se do seu sangue, permitindo ambos a redenção dos pecados[626].

O *horos* faz radicar aqui a impossibilidade da representação figurada ou humana de Cristo, pois não haveria outra forma visível que pudesse retratar a sua Incarnação senão a Eucaristia, que é acima de tudo a sua presença. É, portanto, na esfera simbólica e ritualística da sua irrepresentabilidade que é dada a ver a sua humanidade, através da participação consagrada, que recusa a representação, parcialização ou redução de Cristo a uma única natureza. É também aqui que reside a possibilidade da rememoração dos seus feitos e ensinamentos. Assim, se o pão surge remetendo para o corpo, não há justificação para representar este corpo de modo humanizado.

Foi Cristo que tornou o pão da Eucaristia um corpo santo, como verdadeiro ícone da sua carne, consagrado pela descida do Santo Espírito e mediado pelos seus sacerdotes. Estes fazem a oferta de modo a que o pão seja transferido do estado do ser-em-comum para o estado santo[627]. Hieria autorizará apenas a Cruz, a Eucaristia, a vida virtuosa e o bom governo:

[623] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 230. Tradução da autora.
[624] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 230.
[625] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 230.
[626] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... pp. 228-229.
[627] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... pp. 228-229.

> "A Cruz porque respeita a invisibilidade divina ao renunciar à semelhança; o eucarístico porque, sendo da mesma substância de Deus, é similitude pura sem semelhança relativa; a vida virtuosa e o bom governo, porque são compromissos activos que ambicionam uma reunião com o modelo sem reivindicar uma identificação com a sua forma e essência. O imitador vivente nunca atribuirá a si mesmo o nome de Deus e por isso nunca incorrerá em homonímia. Toda e qualquer outra imagem é um pseudónimo"[628].

Os iconoclastas anulam a distinção canónica entre *eikon* (imagem) e *eidolon* (ídolo) que a Igreja primitiva tinha diferenciado ao professar a criação humana à imagem de Deus[629]. A imagem é, então, um ídolo, de acordo com a interpretação de Êxodo 20:4 e Deuteronómio 4: 8, 27:15. O ícone, nesta perspectiva, ambiciona similitude e constitui uma replicação de outro Deus material por mãos humanas, o que, em vez de permitir, bloqueia o acesso ao divino[630]. O ícone, ao circunscrever a natureza de Cristo, implica

> "(...) que nenhuma forma de *aisthesis*, de percepção sensorial, é adequada à natureza incircunscritível de Cristo e, por essa mesma razão, não há em última análise qualquer modo de ascender à contemplação de Cristo pelos sentidos, da *aisthesis* à *theoria*, se com isso se quer dizer que o conhecimento de Cristo (ou Deus) pode ser produzido sensorialmente"[631].

Para os iconoclastas, através dos argumentos do *Peuseis* de Constantino e do *Horos* de Hieria, a Eucaristia é o único ícone aceitável de Cristo, a única homonímia autorizada, portanto a única imagem-signo que, sendo consubstancial, não incorre na circunscrição. Toda a mediação é fundada nos gestos humanos da liturgia[632].

[628] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 72. Tradução da autora.
[629] Cf. ALLOA, Emmanuel – "Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn avant la lettre". *Journal of Visual Studies*. 12/1 (2013), pp. 3-29, p. 13.
[630] Cf. ALLOA, Emmanuel – "Visual Studies..." p. 13.
[631] TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 28.
[632] MONDZAIN, Marie-José – "Autour de quelques concepts..." p. 140.

3.2. Em defesa dos Santos Ícones

Uma década depois do Concílio de Hieria, em 766, Constantino V lança um decreto contra as imagens que comprometia todo o império[633]. É também neste período que o imperador estabelece correspondência com os francos para granjear o apoio de Pepino, o Breve (751-768), o que dará origem ao Concílio de Gentilly em 767. Aliás, já depois do Concílio de Roma em 731 onde, sob o pontificado de Gregório III se condena o iconoclasmo, é o imperador bizantino que apela ao envolvimento franco na querela das imagens em meados de 750. Na sequência das campanhas militares de Pepino o Breve em Itália, verifica-se uma frequente actividade diplomática entre Bizâncio, a corte franca e o papado. O imperador Constantino V (741-775) tenta resolver com os francos por via diplomática não só a restituição das antigas possessões bizantinas em Itália, como cativá-los como parceiros para a condenação das imagens. Há embaixadas incumbidas deste propósito e numa carta do Papa Paulo I (757-767) a Pepino, o Breve, incluída no *Codex epistolaris carolinus*, vem referido que os embaixadores de Bizâncio terão vindo à corte franca para dele ouvir uma resposta adequada. As relações deste monarca com o papado tinham-se estreitado, a isso não sendo alheias as campanhas militares contra os lombardos, em 755 e 756[634]. Haveria entre os bizantinos inúmeros interesses, nomeadamente o eventual estabelecimento de uma aliança com os francos, conveniências que motivavam as ditas embaixadas e o envio de ofertas, o que denotaria alguma apreensão quanto àquela proximidade[635].

O Papa Paulo I intercede junto de Pepino para que regresse a Itália e o auxilie novamente contra os lombardos, ajuda que o rei adia, eventualmente pelas campanhas que prepara e empreende na Aquitânia, mas podendo também dar-se o caso de a recusa espelhar algum sucesso da citada diplomacia bizantina[636]. Em meados da

[633] Sobre a acção política de Constatino V, a emissão do *Peuseis* e a sua posição face às determinações de Hieria e a eventos posteriores, veja-se BRUBAKER, Leslie; HALDON, John – *Byzantium in the Iconoclast*... p. 174 e ss.
[634] Pepino ter-se-á aliado a diversos papas empreendendo campanhas contra os lombardos em 755 e 756. Sobre os interesses e expectativas criadas pelos bizantinos no estabelecimento de uma eventual aliança com os francos, e embaixadas e presentes enviados, veja-se NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 141.
[635] Veja-se NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 141.
[636] Até ao sínodo de Gentilly o tópico das imagens não é tratado pelos francos. Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 141 e ss.

década de 760, Pepino terá inclusivamente considerado casar a sua filha Gisela com Leão IV (775-780), o herdeiro de Constantino.

Em 766 segue, então, uma embaixada para Bizâncio, eventualmente associada ao casamento e que, além dos francos, contava com enviados do Papa. Mais tarde, ainda no mesmo ano, Pepino informa o pontífice acerca do seu regresso e compromete-se a analisar a querela, assegurando que se mantém fiel à Igreja Romana e à ortodoxia[637]. De Paulo I recebe um voto de confiança, crente de que as questões dos gregos não abalarão a sua doutrina[638]. Da parte de Roma haveria uma pressão constante sobre os monarcas bizantinos a propósito da iconoclastia – Constantino queixa-se inclusivamente de ser mal interpretado pelas autoridades da Santa Sé[639] – e o Papa não poderia estar mais interessado em ver finalmente os francos envolvidos. O compromisso que Pepino assume realizar na missiva papal viria a concretizar-se no Concílio de Gentilly[640], registado nos *Annales regni Francorum* (redigidos c. 790) no ano de 767. Diz a entrada dos *Annales*:

> "Então, o senhor rei Pepino no local antes mencionado [Gentilly] realizou um grande sínodo entre os romanos e os gregos acerca da Santa Trindade, ou acerca das imagens dos Santos"[641].

Mas a versão revista dos *Annales* (composta no final do reinado de Carlos Magno) é mais explícita quanto à continuidade da contenda:

> "Tendo surgido entre as Igrejas de leste e do oeste, isto é, entre gregos e romanos, uma disputa acerca da Santíssima Trindade e acerca das imagens dos Santos, o rei Pepino, tendo reunido uma assembleia em Gentilly, realizou um sínodo acerca desta questão"[642].

A partir do trabalho de M. McCormick sobre duas cartas do *Codex epistolaris carolinus* (No. 36 e No. 37), é possível ter hoje uma visão mais completa do Concílio, afinar a sua datação e conhecer pormenores acerca da instância em que a corte franca

[637] HEFELE, Charles Joseph – *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Trad. francesa baseada na segunda edição alemã, revista e aumentada, com notas críticas e bibliografia de Dom H. Leclercq. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1910, p. 724 e nota 1.
[638] HEFELE, Charles Joseph – *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Ed. Dom H. Leclercq, p. 724 e nota 1.
[639] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 142.
[640] Sobre o Concílio de Gentilly veja-se McCORMICK, Michael – "Textes, Images et Iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident Carolingien". In *Testo e immagine nell'alto medioevo,* Bd. 1. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 95-162.
[641] Citado a partir de NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 140. Tradução da autora.
[642] Citado a partir de NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 140. Tradução da autora.

se posiciona oficialmente e pela primeira vez sobre a querela das imagens[643]. O Papa Paulo I manifesta o seu agrado pelos resultados do sínodo e pela mediação de Pepino entre os seus representantes e os de Bizâncio, pois terá permitido a "manutenção da fé ortodoxa" e a permanência da "tradição dos Santos Padres"[644]. T. Noble sugere que terão sido os seus prelados a encetar a discussão das imagens, uma vez que as tentativas de aliança entre ambos os reinos (franco e bizantino) tenderiam a afastar debates complexos sobre questões teológicas. Ao Papa interessaria – já interessava antes – fortalecer a aliança com os francos e cimentar uma relação de confiança, sobretudo diante da possibilidade de os bizantinos se estenderem aos domínios da Sé Pontifícia em Itália[645]. Finalmente, "a aliança de casamento não teve lugar e, se as fontes não nos enganam, não houve contactos subsequentes entre Constantino V e os francos"[646]. Talvez por estes valorizarem mais as boas relações que entretanto tinham estabelecido com o papado. Roma era, até, parte integrante do seu projecto governativo. Mais, dir-se-ia mesmo que uma acção conforme à ortodoxia terá sido um dos pilares ideológicos do projecto de reforma e uniformização do território franco mas, principalmente, de definição, projecção e fortalecimento da figura do monarca, em particular de Carlos Magno, como se tem assinalado.

Há ainda notícia de um outro sínodo onde se discute a questão das imagens, embora parcamente documentado, já depois da morte de Pepino, o Breve: o Sínodo de Latrão (769), organizado por Estêvão III, que lidaria primariamente com a questão da usurpação do assento papal por Constantino[647]. É através do *Liber Pontificalis*, na entrada sobre a vida do Papa, que se obtêm mais detalhes, nomeadamente as operações do encontro e o facto de terem estado presentes doze bispos francos[648]. Nesta entrada é referido que logo que foi eleito e consagrado, o Papa Estevão enviou um emissário a Pepino e aos seus filhos. Depois de Pepino morrer, os filhos do rei defunto e bispos letrados foram convocados para um concílio que lidaria com o

[643] McCORMICK, Michael – "Textes, images et iconoclasme..." pp. 116-126
[644] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 143. Tradução da autora.
[645] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 143.
[646] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 143. Tradução da autora.
[647] Cf. HEFELE, Charles Joseph – *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Ed. Dom H. Leclercq, pp. 730-737.
[648] No século XVIII foram descobertos alguns fragmentos, permitindo conhecer mais sobre quatro sessões do Concílio. Cf. HEFELE, Charles Joseph – *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Ed. Dom H. Leclercq, pp. 730-737.

problema de Constantino, sem referir todavia que a questão das imagens integraria a ordem de trabalhos[649].

A querela foi apresentada e discutida na Sessão IV. Aqui, é citado um conjunto de autores da Patrística que apoia o culto das imagens de Deus, Cristo, Maria, Apóstolos, Santos, profetas e mártires; reconhece-se às imagens o direito a serem veneradas conforme a tradição dos anteriores Papas e Santos, pois servem a memória e evocam compaixão; acrescentam-se alguns testemunhos considerados pertinentes à documentação (como uma carta de três patriarcas do Oriente para o Papa Paulo I sobre Abgário de Edessa, uma observação de Ambrósio de Milão registada por Sérgio e a carta, interpolada, de Gregório Magno a Secundino); e, por fim, anatematiza-se o Concílio de Hieria de 754. De acordo com T. Noble, que segue L. Böhringer[650], nesta ocasião terão sido os francos a invocar a questão das imagens para se distanciarem dos bizantinos, eventualmente devido ao carácter circunscrito do anterior Concílio de Gentilly e por verem aqui uma oportunidade para manifestar a uma outra escala a sua posição, depois de aprofundado o assunto (isto é, depois dos próprios se inteirarem e documentarem), o que sai reforçado pela existência de "bispos francos em Roma interessados no tema"[651].

Quanto à história de Abgário (sobre o sudário de Cristo e relatada por Eusébio de Cesareia), permitiria comprovar que o culto prestado às imagens verdadeiras, ainda que não escrito, havia sido autorizado pelo próprio Cristo[652] e estaria conforme à tradição. Já a introdução da carta interpolada de Gregório para Secundino (pensa-se que forjada em meados do século), portanto de pseudo-Gregório[653], tem outro peso por poder expor os termos da visão do papado, ou, mais concretamente, por ser utilizada para descrever o que virá a ser o entendimento do Papa Adriano sobre imagens[654] e que é a mesma visão que M. Perrin identifica em Rábano Mauro no *In*

[649] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 145.
[650] BÖHRINGER, L. – "Zwei Fragmente der römischen Synode von 769 im Codex London, British Library, Add. 16413". In MORDEK, Hurbert (Ed.) – *Aus Archiven und Bibliothek. Festschrift für R. Kottje zum 65. Geburtstag*. Freiburger Beitrage zur mittelalterlichen Geschichte 3. Frankfurt, Berna, New York, Paris: Peter Lang, 1992, pp. 93-105.
[651] Veja-se NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... pp. 145-147. Tradução da autora.
[652] Cf. HEFELE, Charles Joseph – *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Ed. Dom H. Leclercq, p. 737.
[653] Epístola IX, 52. A carta foi apresentada por Herulfo, Bispo de Langres, o que sugere que a interpolação possa ser originária da Gália. Sobre a carta e suas versões veja-se JASPER, Detlev; FUHRMANN, Horst – *Papal Letters in the Early Middle Ages*. Washington: The Catholic University of America, 2001, pp. 74-77 e p. 168.
[654] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 122 e ss.

honorem, como se indicou acima. De acordo com a missiva, as imagens detêm capacidade para evocar amor espiritual ao convocarem o invisível:

> "O teu pedido agradou-nos muito, pois busca-lO com todo o teu coração e interesse, cuja imagem desejas ter diante dos teus olhos, para que todos os dias a vista corpórea o torne visível; assim, quando vês a imagem, és inflamado na tua alma por amor por ele, cuja imagem desejas ver. Não procedemos mal em desejar mostrar o invisível por meio do visível... Sabemos que não pedes uma imagem do nosso Salvador para a venerar como Deus, mas para convocar o filho de Deus, para reacender o amor por Ele, cuja imagem desejas ver"[655].

A imagem medeia a relação entre o visível e o invisível, isto é, o invisível encarna, materializa-se no visível, e é essa relação que remete para a união das duas naturezas. Não para adorar a imagem, mas porque é nesse espaço de encontro onde o invisível se torna visível que reside a comunhão com o Divino, que Ele se manifesta, que é convocado[656]. A carta defende ainda, procedendo do Antigo Testamento, que objectos feitos por mãos humanas não são condenáveis e, se consagrados, podem ter um uso sagrado e ser dignos de respeito[657]. O conteúdo da missiva de Gregório parece ter dado origem ao cerne da teoria de Adriano. A carta é citada no Concílio de Latrão, mas mais tarde Adriano retoma-a na missiva de apoio ao segundo Concílio de Niceia que envia para Irene e Constantino em 785, *Synodica*, e novamente em c. 791, na sua resposta ao esboço preliminar dos *Libri Carolini* que os carolíngios lhe enviam, designada *Hadrianum*[658]. E. Thunø defende que a atribuição da carta a Gregório Magno serviria para dotá-la da autoridade então inquestionável do Papa e Padre da Igreja, introduzindo a questão cristológica no Ocidente[659].

Na resposta que envia aos francos a propósito do esboço dos capítulos dos *Libri Carolini*, Adriano refere o Concílio de Latrão como sendo um dos mais importantes na tradição romana por asseverar a legitimidade das imagens. Considerando que o propósito do Concílio era tratar a usurpação de Constantino, K. Mitalaité pergunta se não será a Adriano que se deve o reavivar da tradição

[655] Citado a partir de KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 121. Tradução da autora.
[656] Os escritos de pseudo-Dionísio sobre a capacidade do visível para revelar o invisível, e sobre a transfiguração, isto é, sobre a possibilidade de o sagrado ser percebido materialmente, tornaram-se argumentos de peso a favor das imagens durante o iconoclasmo bizantino. Cf. THUNØ, Erik – *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 141 e nota 388.
[657] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 148.
[658] Cf. Erik Thunø – *Image and Relic*... p. 141 e KESSLER, Herbert L. – *Spiritual Seeing*... p. 122.
[659] Cf. Erik Thunø – *Image and Relic*... p. 141.

[pseudo]gregoriana sobre as imagens[660] e a verdadeira valorização do tema. Uma interrogação consequente ao atentar na influência que detinha sobre os francos e, mais importante ainda, se esta alicerçar teologicamente a utilização de imagens no *In honorem* de Rábano Mauro.

Depois de Constantino VI se ter tornado imperador, tem lugar o Concílio de Niceia, de Fevereiro a Agosto de 787, com o propósito de revogar o Concílio precedente de Hieria. Em 785 a imperatriz Irene notifica e convida o Papa Adriano I a estar presente ou a enviar representantes para o encontro que visava romper com o iconoclasmo[661]. O Papa responde congratulando-se com a iniciativa e manifestando o seu apoio, concordando ainda no envio de núncios. Como já se referiu, era prática corrente enunciar os conteúdos em refutação e é por esta via, tal como através de Nicéforo, que nos chegam as determinações de Hieria. Este aspecto será de particular importância um pouco mais adiante, na reflexão sobre a polémica recepção das actas nicenas na corte de Carlos Magno e respectiva resposta.

Na Sessão I do Concílio[662] vários dos Bispos rogam perdão, depois de terem sido afastados pelos iconófilos por serem apoiantes da iconoclastia, ou por terem tido um papel activo em Hieria. Na Sessão II as cartas papais foram apresentadas pelos respectivos representantes. É nesta ocasião que é lida a carta (partes de) de Adriano aos imperadores vindo, enfim, a constar das actas. Na Sessão III é proferida a passagem que dará origem aos erros de tradução das actas: "(...) a isto se consente unanimente, receber e saudar com honra as santas e veneráveis imagens. Mas a adoração reserva-se apenas para a provedora de vida e supersubstancial Trindade"[663].

Na Sessão IV do Concílio são lidas inúmeras passagens patrísticas, nomeadamente o Cânone de Trulo que acima se indicou, reassumindo que os fiéis devem deixar-se conduzir pelas imagens para meditação e compreensão da Incarnação

[660] Adriano cita Gregório o Magno vinte e oito vezes, uma autoridade só ultrapassada por Santo Agostinho, citado cinquenta e três. Cf. MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse des *Libri Carolini* avec Rome et les Grecs". In *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*. Actes du Colloque organisé à L'Institute de France. Turnhout: Brepols Publishers, 2006, pp. 9-26, p. 11.
[661] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning in Search of Ideology: The *Libri Carolini*". In SULLIVAN, R. (Ed.) – *"The Gentle Voices of Teachers": Aspects of Learning in the Carolingian Age*. Columbus: Ohio State University Press, 1995, pp. 227-270, p. 230.
[662] O resumo aqui exposto parafraseia alguns dos argumentos e declarações do Concílio a partir de: "The Seventh Ecumenical Council. The Second Council of Nice". In *The Seven Ecumenical Councils*. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Series II. Vol. 14, p. 533 e ss.
[663] "The Seventh Ecumenical Council. The Second Council of Nice". In *The Seven Ecumenical Councils*. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Series II. Vol. 14, p. 539. Tradução da autora.

de Cristo e da sua morte salvadora, reiterando com isso a importância do Novo Testamento. No fecho da Sessão, depois de uma série de condenações, a declaração final é lida e subscrita por todos os bispos. O texto, que retoma os dogmas fundamentais da Trindade e da Incarnação de acordo com o credo de Calcedónia, é também pelos seus pressupostos uma resposta ao iconoclasmo. Deus é criador dos objectos e seres visíveis e invisíveis, fazedor de todas as coisas e consubstancial e co-eterno com o mesmo pai, que não tem princípio nem fim. Acredita-se numa não edificada, indivisível, incompreensível e incircunscritível Trindade, e apenas Deus deve ser adorado e reverenciado. Jesus Cristo, tornado homem para salvação dos fiéis, salva-os através da Incarnação, da Paixão, da Ressurreição e da Ascensão[664]. Já vimos como em Hieria Constantino defendia que tendo Cristo duas naturezas, humana e divina, só a humana poderia ser representada em imagens. E, ao fazê-lo, estariam a cindir-se duas naturezas que são unas. O que implicaria, desde logo, que os iconófilos estivessem a venerar materiais criados, incorrendo em idolatria. Por isso se estabelece que os iconoclastas, tendo fé na sua própria mente e seguindo homens ímpios, haviam sido incapazes de fazer a distinção entre o sagrado e o profano, confundindo o ícone do Senhor e dos Santos com símbolos de madeira diabólicos[665]. Pode ainda ler-se na declaração que nenhum sínodo ou poder de reis, ou qualquer acordo contrário à sua vontade, libertou a Igreja do erro dos ídolos[666]. Mas sim a glória de Deus ele mesmo, e não qualquer homem vindo à terra, certamente numa alusão ao Concílio de Hieria, onde, como se viu, os bispos chamaram a si a responsabilidade de corrigir o erro dos que veneravam os ícones, afectando a própria instituição Igreja pela intromissão do poder administrativo e imperial em matéria religiosa.

Depois de restabelecer os princípios dogmáticos da fé e de afrontar o poder, laico ou não, que reclamaria direitos na alteração dos pressupostos da Igreja, importa sublinhar que a restauração do culto aos ícones é defendida como restauração da tradição e que essa permanência, continuidade, remontando às origens da própria disseminação da religião cristã, não é questionável. A declaração lista, então, as figuras saudadas "(...) de modo a que através das suas representações possamos ser

[664] Cf. "The Seventh Ecumenical Council. The Second Council of Nice". In *The Seven Ecumenical Councils*. Series II. Vol. 14, p. 539 e ss.
[665] *Icon and Logos: Sources in Eight-Century Iconoclasm: an annotated Translation of the Sixth Session of the Seventh Ecumenical Council (Nicaea, 787)*. Trad. e Com. Daniel Sahas. Toronto: University Press, 1988, pp. 176–185.
[666] "The Seventh Ecumenical Council. The Second Council of Nice". In *The Seven Ecumenical Councils*. Series II. Vol. 14, pp. 541-542.

conduzidos na memória e lembrança do protótipo e comungar da santidade de alguns deles"[667]. Afirma-se ainda que é devida veneração e honra a essas mesmas imagens, mas não a adoração verdadeira, prestada apenas à natureza divina. Trata-se da passagem mais conhecida e que, em virtude dos desvios da tradução latina enviada a Carlos Magno, dará origem a críticas contundentes por parte dos francos nos *Libri Carolini*, pois no texto traduzido não terá ficado claro que veneração não foi confundida com adoração, que só se prestaria a Deus. Este será o mesmo tipo de veneração que se presta à Cruz, aos sagrados evangelhos e a outros itens sagrados.

A doutrina da Incarnação é, como refere K. Parry, o tema teológico mais proeminente a emergir dos escritos dos iconófilos[668]. Se, como vimos, o significado dogmático das imagens fica estabelecido no cânone do Concílio de Trulo, aprovando a completa humanidade de Cristo, autorizando a Palavra a tornar-se Carne, para os iconófilos "a imagem antropomórfica de Cristo é não só um testemunho da Incarnação como uma sua extensão natural (...)"[669]. Assim, e como resultado lógico da posição de João Damasceno acerca do valor do mundo material, Teodoro o Estudita e Nicéforo demonstram que a verdade da Incarnação se perde se a imagem de Cristo não se expressa, o que, como vimos, não é de todo o mesmo que aceitar o valor da imagem como meio de instrução e rememoração, ou como parte integrante da cultura cristã, que se cristaliza como tradição[670].

Para Nicéforo ou Teodoro, as imagens são justamente resultado de matéria e da técnica e talento do artista, o que não implica que sejam consubstanciais com o protótipo[671]. Neste sentido, imagem natural e imagem artificial não são uma e a mesma coisa. A arte imita a natureza, mas não de forma a que a primeira seja idêntica à segunda. Consequentemente, a semelhança é uma espécie de conceito intermédio, que medeia dois termos extremos, a coisa assemelhada e aquela que se lhe assemelha, unindo-as e relacionando-as pela forma visível. Imagem e protótipo só podem definir-se 'em' relação um com o outro, ou 'na' relação de um com o outro[672]. Ambos só

[667] "The Seventh Ecumenical Council. The Second Council of Nice". In *The Seven Ecumenical Councils*. Series II. Vol. 14, pp. 541-542. Tradução da autora.
[668] Cf. PARRY, Kenneth – *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eight and Ninth centuries*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996, p. 71.
[669] Cf. PARRY, Kenneth – *Depicting the Word*... p. 70. Tradução da autora.
[670] Cf. PARRY, Kenneth – *Depicting the Word*... p. 71.
[671] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 233.
[672] Para uma discussão sobre os argumentos de Teodoro o Estudita veja-se SCOUTERIS, Constantin – "La personne du verbe incarné et l'icône. La argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore

podem ser compreendidos em permanente ligação e simultaneidade, o que implica que não seja possível uma sujeição à apreensão sensorial.

A imagem não substitui, mas manifesta, apresenta o invisível, é-o em relação com ele; não mostra, não permite o vislumbre do protótipo, mas constitui com ele o mistério da Incarnação. A forma, em lugar de ser um derivado imperfeito, um simulacro (no sentido platónico) é uma imagem em relação. Uma relação que não é mimética, não procura semelhança formal, antes recusa o princípio representacional da idolatria. Daqui que a discussão não assente em boa arte ou má arte, boa forma ou má forma, mas no modo como os objectos participam da economia da Incarnação. No ícone, Deus não é exemplificado ou representado[673], o que é exposto é da ordem do relacional e não do mimético[674], pois como considerará Teófilo "ambos partilham da graça e da honra"[675]. Este afastamento da representação e maioritariamente da 'boa' representação leva M. Tamen a afirmar que não está implicada uma teoria platónica das ideias, em que os ícones seriam representações menos conseguidas dos seus protótipos[676]. A relação entre ícone e protótipo é metonímica e determinada por uma ligação de participação. Por isso, quando a própria relação entre ícone e protótipo é definida como uma relação entre sensível e inteligível, ou mesmo quando o que está em causa é a relação do crente com o ícone, supondo a possibilidade de elevação às coisas espirituais através de símbolos sensíveis, M. Tamen refere, citando Teófilo, que é preciso entendê-la como um "equivalente débil da formulação literal, em que o verdadeiro é conhecido *no* similar, o arquétipo *na* imagem"[677]. É esse sentido de participação que se torna visível no acto de prosternação, que não se constitui como um ritual, ou como definição de um espaço de exercício que ou eleva o cristão a outro espaço, ou traz o ícone ao seu, mas um momento que viabiliza a participação no arquétipo[678]:

> "Talvez o ícone nunca tenha tido outro modelo além do seu próprio propósito final, isto é, a experiência visível de uma verdade cuja marca torna presente na

Studite". In BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (Ed.) – *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, pp. 121-133. P. Tamen apresenta também um comentário abreviado centrado na economia relacional. Cf. TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... pp. 25-33.

[673] Cf. TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 48.
[674] Cf. TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 47.
[675] Citado a partir de TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 47.
[676] TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... pp. 47-48.
[677] Citado a partir de TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 49.
[678] TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 49.

> sua própria carne e cuja graça se manifesta no seu próprio horizonte. Assim, o olhar contemplativo produz a verdade do ícone, uma verdade como relação existencial. Consequentemente a forma deixa de ser objectiva e instala-se no seu próprio vazio. O desinteresse óbvio do ícone tanto no realismo como na idealização estética à maneira clássica testemunha a sua luta maior contra o simulacro da *morphé*"[679].

O modelo fundacional da relação consubstancial torna o ícone numa manifestação de uma relação e não numa referência. Portanto, num símbolo, recortado da significação, que ostentaria uma parte daquilo que representa. Deste modo, e de acordo com M.-J. Mondzain, a figura diz respeito ao carácter figural da Incarnação e nada tem a ver com retórica. É uma figura de imanência. Nicéforo chama-lhe símbolo, de facto, por oposição ao signo (da Cruz) privilegiado pelos iconoclastas[680].

No seio do ícone a forma tem uma importância secundária, pois não procura a realidade empírica. É-lhe indiferente, como é indiferente a uma ideia de boa forma, de beleza, o que faria com que, continuando com M.-J. Mondzain, que a *mimesis* e o ícone entrassem, o primeiro na ordem da referência e o segundo na da representação. Esta perspectiva é talvez, na perspectiva a autora, a melhor introdução histórica ao problema do abstraccionismo[681]. Convoca, a propósito, o artigo de E. Kitzinger "Byzantine Art in the Period Between Justinian and Iconoclasm"[682] onde o autor identifica, na sequência do estudo das influências estilísticas sobre os ícones pouco antes da crise iconoclasta estalar, uma tendência a que chama abstracta, quando o que deveria estar na origem da perseguição às imagens seria uma prevalência do realismo helénico[683]. Na sequência do seu argumento acerca do pensamento económico e da unidade gráfica, doutrinal e política, M.-J. Mondzain defende, então, que é precisamente a abstracção do ícone a estar em debate. E acrescenta:

> "a doutrina oriental do ícone, então, não deveria ser classificada como radicalmente oposta à da imagem que se encontra no Ocidente (...) as maiores obras pictóricas ocidentais também dizem respeito a uma relação

[679] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 91. Tradução da autora.
[680] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 77.
[681] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 88.
[682] KITZINGER, Ernst – "Byzantine Art in the Period Between Justinian and Iconoclasm". *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress IV 1*. München (1958), pp. 1-50.
[683] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 91.

> existencial com a presença de uma ausência, de um vazio, embora em circunstâncias que não o tornam sempre perceptível"[684].

A imagem não medeia, não actua como agente que transporta ou convoca e liga espiritualmente (e conceptualmente) a esfera do sagrado à do crente, uma vez que ícone e protótipo são um só, definidos pela relação, pela economia. A natureza relacional do ícone é, para M. Tamen, a razão pela qual não é possível reconhecer qualquer função instrumental ou mediadora às imagens, "tal como impossibilita qualquer oposição decisiva entre *theoria* e *aisthesis*", o que impediria poder reconhecer-lhes, por exemplo, uma função pedagógica ou exemplificativa[685]. Esta função seria, aparentemente, a que caracterizaria os *carmina figurata* de Rábano Mauro. A imagem, no seguimento da proposta de M. Perrin, afirma-se como possibilidade de conduzir o leitor ao sagrado e à verdade. Ambas, iconoclastia e iconofilia, pretendiam estabelecer a verdade da imagem. Mas a imaginação iconófila difere da iconódula na definição do visível, porque para a última não pode haver um verdadeiro ícone de uma verdadeira imagem, mas apenas um signo, como uma marca ou um gesto[686]. O iconoclasmo rejeitava a unidade sistémica do conceito de economia, que unia o visível à ontologia. Porém, ambos condenavam ficções idólatras:

> "A noção de similitude está imbuída de uma concepção fenomenológica do olhar [*gaze*], como o propósito constitutivo de trocas circulares entre o vazio essencial do ícone e o sopro que a contemplação traz no espectador que olha [*gaze*] para ele (...). Pode dizer-se que o que o ícone imita não é a visão que os homens projectam das coisas, mas o olhar [*gaze*] imaginado de Deus que é projectado sobre os humanos. Similitude não é semelhança. O ícone é referido como um símbolo "económico", ou relacional, e não como uma entidade imitativa; quanto ao signo, reclama dissemelhança abandonando à imagem fundacional os privilégios da consubstancialidade"[687].

Como antes se apontou pela mão de M.-J. Mondzain, a crise de iconocidade está associada à simbolização em geral e à política em particular, sendo visível como irrompe a necessidade de criar e reformar, com apropriações, um sistema de pensamento que colocasse o visível e o invisível em relação. Não porque se

[684] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... pp. 91-92. Tradução da autora.
[685] TAMEN, Miguel – *Amigos de Objectos*... p. 49.
[686] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 176.
[687] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... pp. 176-177. Tradução da autora.

pretendesse subtrair a imagem à Palavra e à vivência espiritual, mas justamente pelo reconhecimento do seu poder na relação com o não visível. Aliás, H. Bredekamp dirá mesmo que os inconoclastas são os verdadeiros iconófilos ao acreditarem no poder social, religioso e psicológico das imagens[688].

Entre os carolíngios, a questão da imagem levará a que o poder instituído afirme uma doutrina da imagem que é de igual modo uma teoria sobre a organização da autoridade e sua distribuição. O conjunto de princípios que emitem denota o reconhecimento desse poder e a procura em enquadrar um sistema de simbolização do visível e invisível na gestão do comum, na vida administrativa e institucional do reino e sa sua ideologia. Ao fazê-lo, e de um ponto de vista oficial, acreditando que viriam a ter o apoio de Roma, instauram uma iconocracia. Iconocracia constitui, de acordo com o que propõe ainda M.-J. Mondzain, uma organização do visível que provoca uma adesão que pode ser considerada uma submissão ao olhar fixo, à contemplação[689]. Característico da iconocracia é o estabelecimento de um sistema de autoridade e complexo de normas que determinam os comportamentos adequados e que regulamenta os modos de ver.

A relação com as imagens é previamente determinada por um corpo de regras e a sua existência justifica-se através da atribuição de funções, como a educacional, pedagógica e política. Em bom rigor, os carolíngios não reorganizam este sistema, mas lidam com as alterações, ou teorizações propostas por Bizâncio e por Roma. Tal dará origem a um tratado que espelha justamente a área de intervenção, a desejada pelo menos, da sua autoridade, dando assim origem ao seu próprio sistema. E fazem-no a uma escala diplomática e institucional assinalável.

[688] WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood". *Art Bulletin*, Vol. 94, No. 4 (Dec. 2012), pp. 515-527, p. 518. H. Bredekamp fará a sua tese de Doutoramento sobre a arte como centro de disputas sociais – de cunho inequivocamente marxista – e tratará o tema do iconoclasmo. Por limitações objectivas, não foi possível consultá-la. Deixa-se, todavia, a referência: BREDEKAMP, Horst – *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Tese de Doutoramento apresentada à Marburg Universität. Marburg, 1974.

[689] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 152.

3.3. Resposta carolíngia ao debate das imagens

Cerca de 788 chega à corte franca uma tradução latina das actas de Niceia II[690]. O Papa Adriano não assistiu ao Concílio mas, além de manifestar o seu apoio aos imperadores bizantinos como antes se avançou, enviou dois legados em sua representação, um dos quais bilingue, a quem coube trazer uma cópia das actas. Depois do seu regresso a Roma, o Papa solicita uma tradução e terá sido um destes legados – que não dominaria o grego – a ficar incumbido da versão latina[691]. O documento é então traduzido palavra a palavra, com recurso a glossários de grego-latim, o que daria origem a uma redacção confusa, por vezes ilógica, repleta de falhas que permaneceriam por corrigir até à revisão de Anastácio o *Bibliotecário* em 873[692]. A incorrecção mais consequente terá sido a tradução indistinta de *proskynesis* e *latreia* por *adoratio*.

A língua grega definia com precisão, como indicado, diferentes comportamentos perante as imagens, que não encontraram na primeira tradução termos correspondentes que atentassem às suas singularidades. No original as actas deixam claro que adoração (*latreia*) só poderia ser prestada ao próprio Deus, eliminando qualquer possibilidade de idolatria, mariolatria, cristolatria, etc. O que era devido aos ícones era *proskynesis*. No entanto, o equivalente encontrado em latim tanto para um termo como para o outro foi *adorare*, não distinguindo entre o primeiro e o segundo comportamento, vindo a permitir uma leitura tendencialmente idólatra. Constantino, Bispo de Chipre, afirma em Niceia que o culto e a adoração deveriam ser oferecidos apenas à Trindade, mas a tradução indica que às imagens era devido o mesmo culto e adoração.

[690] Não é possível determinar quando e por que via tem Carlos Magno acesso ao documento. De acordo com T. Noble, não depois de 788, uma vez que a sua filha estaria prometida ao descendente da imperatriz bizantina, e em 789 há uma quebra da aliança. Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 231.

[691] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea.* Aldershot: Ashgate, 2003. Trata-se de uma colecção de oito artigos previamente publicados e aqui coligidos. Considerando que se trata de uma só obra, de ora em diante cada um dos artigos será indicado apenas pela numeração romana apresentada no índice. Note-se que a paginação não é sequencial e corresponde à primeira publicação. Fornece-se a listagem dos estudos na bibliografia final, sob este volume, reiterando a sua localização na obra para facultar a referência completa de cada entrada. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 1 e nota 3; III pp. 93-94 e notas 111 e 112.

[692] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 1.

Considera-se que a resistência dos francos às deliberações nicenas resulta maioritariamente das confusões e indistinções geradas pela tradução que mostra pouca fluência em grego, ainda que à época fosse habitual traduzir vocábulo a vocábulo com recurso a glossários[693]. A corte depara-se com um latim imperfeito, o que faz desacreditar não só as decisões do Concílio, como colocar em causa as competências de prelados e monarcas envolvidos, em particular a imperatriz. Permanecerá desconhecido para os carolíngios que a fraca redacção e a pouca clareza e rigor na exposição dos assuntos se devem a um tradutor menos capaz, e não propriamente ao conteúdo das actas originais. Ignorava-se igualmente que o envio tinha sido feito de Roma, pensando tratar-se de um documento oficial vindo directamente de Bizâncio, informação testemunhada nos *Anais de York*, no ano de 792[694]. No entanto, a historiografia tem hoje como certo que a tradução é feita sob encomenda de Adriano em Roma, sendo lógico, portanto, que as actas tivessem sido enviadas pelo Papa, ou por alguém a seu mando[695]. A. Freeman refere, todavia, que deve permanecer no horizonte a possibilidade de tal não ter acontecido, uma vez que Adriano pode ter entendido que o documento de Niceia seria de pouco interesse para a corte franca, em cujo território não havia manifestações iconoclastas desde Gregório Magno[696]. D. Bullough assegura, no entanto, a plausibilidade de ter sido o próprio Adriano a proceder ao envio, à semelhança do ocorrido com as leis canónicas em 774, ou com o *Sacramentário romano* em 787 / 788, não esperando uma resposta[697].

Os francos, mesmo tendo discutido a questão das imagens em termos romanos em Gentilly em 767, e em Roma (Latrão) em 769, tinham uma posição geralmente descrita como moderada. Era proibido destruir ou adorar imagens. Regidos, desde a regra de São Bento, pelo antigo axioma "nada em excesso" – "*Ne quid nimis*"[698] – aplicavam à visão da arte entre os cristãos uma *via media*. É, enfim, perante a sua

[693] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 1.
[694] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 2 e p. 6-7. A cronologia e a redacção do texto dos *Anais de York* esteve sob suspeita historiográfica durante algum tempo. Trabalhos mais recentes voltaram a confirmá-los como fonte fiável. Veja-se FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 78, nota 48.
[695] A encomenda da tradução vem referida no *Liber Pontificalis*. Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 230.
[696] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 3.
[697] Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 145 e nota 66.
[698] MORRISON, Karl F. – "Anthropology and the Use of Religious Images in the *Opus Caroli Regis* (*Libri Carolini*)". In HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie (Ed.) – *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 32-45, pp. 32-33.

discórdia diante dos conteúdos das actas, embora não só, que toma corpo o projecto de resposta de Carlos Magno. A contestação de Niceia compreenderá a redacção de dois documentos. O primeiro, *Capitulare adversus synodum* (abreviadamente *Capitulare*), consistia numa longa lista de capítulos, enumerando o que na visão franca eram os principais erros das actas nicenas, hoje assumido como projecto preparatório para um tratado extenso. Esse documento foi depois enviado a Adriano. Não sobreviveu nenhuma cópia e conhecemos os seus conteúdos unicamente através da resposta do Papa. O segundo documento, mais desenvolvido, resultaria dessa preparação prévia e recebeu o nome de *Opus Caroli contra synodum,* embora seja conhecido como *Libri Carolini*[699].

Em 792, o documento preliminar, *Capitulare*, é expedido para Roma por Angilberto[700], incluindo apenas oitenta e cinco capítulos da obra em preparação, uma vez que os últimos vinte e cinco foram acrescentados posteriormente. No regresso da missão, Angilberto não traz a resposta do pontífice, que só chegará mais tarde, mas talvez tivesse explicado à corte que a Santa Sé aprovara Niceia[701].

O Papa terá recebido o *Capitulare* franco com alguma surpresa por desconhecer os problemas da versão traduzida em circulação e que justificava o tom litigante dos francos. Esta reacção, bem como a resposta (relativamente) moderada que lhes endereça – documento designado *Hadrianum* –, devem ser equacionadas no âmbito do seu esforço estratégico em manter o Oriente e o Ocidente religiosos

[699] *Opus Caroli Regis contra Synodum* corresponde ao título do manuscrito Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 663, uma cópia do século IX (feita em Reims a pedido de Hincmar de Reims) a partir de um outro manuscrito, o Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 7207. *Libri Carolini* é, no entanto, o título corrente da obra. O Vat. lat. 7207 seria o original de trabalho de Teodulfo e da corte e não inclui nem o prefácio, nem o Livro IV. Haveria uma outra cópia na Biblioteca Vaticana, mas foi entretanto destruída num incêndio no século XVI. De um manuscrito copiado em Corbie, ainda no século IX, descoberto por B. Bischoff, resta um só fólio no Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 12125, o fol. 157. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 65-66.

[700] Carlos Magno, aproveitando a ida de Angilberto a Roma com Félix de Urgel sob a sua custódia em virtude dos desenvolvimentos da querela adopcionista (veja-se supra), confia-lhe a missão de entregar o *Capitulare* ao Papa. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 4; 5 e 7.

[701] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 8 e III, p. 86.
Neste artigo A. Freeman relaciona as alterações na redacção e ornamentação do Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 7207 com a resposta preliminar que Angilberto terá transmitido. Se as informações recém-chegadas correspondessem à resposta oficial de Roma, talvez o manuscrito não tivesse sido concluído de todo. Assim, A. Freeman propõe uma relação entre as alterações materiais verificadas nos *Libri Carolini* a partir do Livro III 13 (a qualidade da escrita deteriora-se, deixa de ser empregue pergaminho de boa qualidade, maior parte das iniciais perdem a sua profusão e passam a ser pequenas, as rasuras tornam-se descuidadas, etc.) com a possibilidade de ter sido nesta data que a corte toma conhecimento ou do equívoco de que o remetente era Constantinopla, ou da informação de que o Papa iria apoiar Niceia. Já o tinha feito, de resto. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 8 e III, p. 86 e nota 84.

pacificados entre si[702]. A favor das boas relações com Carlos Magno, Adriano considera com seriedade a carta recebida e opta por responder a cada um dos pontos com testemunhos da Patrística. A resposta, que compila diversos textos, incluiu passagens do já referido Concílio de Latrão de 769, e que, como antes se indicou, havia contado com a presença e apoio da corte franca. A presença dos francos em Latrão foi, aliás, usada como argumento para criticar a sua mais recente posição, considerada paradoxal, tendo recebido a advertência de Adriano de que poderiam incorrer em heresia e iconoclastia ao repudiarem as imagens, à luz da perspectiva romana[703]. Mas, ao mesmo tempo, o Papa sente-se no dever de precisar diversos termos[704] substituindo, sempre que cita as actas nicenas, *adorare* por *venerare*[705]. Também corrige *honorificare*, que fora usado com o mesmo sentido de *venerare* e *adorare*, em alusões à imagem do imperador[706].

A refutação do Papa Adriano ao *Capitulare* denota que muitos dos capítulos não são devidamente compreendidos pela cúria papal e pelos elementos encarregados da resposta, sendo que os carolíngios acabam por ser criticados por acções que não correspondiam às suas intenções iniciais. De acordo com A. Freeman, a Adriano terá escapado, portanto, que os francos nada tinham contra as imagens, salvo a sua adoração[707]. A epístola expõe com agudeza a visão de Adriano sobre as imagens, que suporta permanentemente em *testimonia* da Patrística. O Papa congratulou-se com as decisões nicenas, como manifesta a carta que envia a Constatino e Irene, *Synodica*, e que é depois incorporada nas actas de Niceia[708]. Essa carta serviu erroneamente de fonte para alguns dos capítulos dos *Libri Carolini*[709] e para as suas refutações, designadamente a passagem que defende que a salvação humana só é possível ao venerar imagens de Cristo, de Maria e dos Santos; ou a que iguala as imagens dos Livros das Escrituras, as relíquias dos Santos e a Cruz, que deveriam ser honrados e

[702] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 7. *Epistola Hadriani Papae ad Carolum Regem de Imaginibus I*. Inicialmente pensou-se que esta carta constituía a resposta papal aos *Libri Carolini* e não ao documento preliminar. Um estudo mais detalhado, comparando a listagem dos capítulos da carta com a versão final dos *Libri Carolini*, permitiu concluir que o *Capitulare* era uma versão preliminar da obra com a listagem dos capítulos. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 69 e notas 14 e 15.
[703] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 8.
[704] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 14.
[705] Na carta de resposta ao *Capitulare* Adriano procede a esta substituição em doze capítulos. Cf. MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 14.
[706] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 15.
[707] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 7.
[708] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 81 e nota 62.
[709] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 82 e notas.

venerados[710]. Tal originará o capítulo mais longo dos *Libri Carolini*[711]. Tratava-se, na verdade, da visão de Adriano e não de conteúdos nicenos.

Nas duas cartas redigidas em defesa das imagens, Adriano invoca a tradição da Igreja para defender sua a existência desde o início da Cristandade e a importância que detinham em estimular sentimentos de amor por Deus, cuja natureza, argumenta, difere em essência do seu protótipo[712]. O Papa defende a possibilidade de as imagens esclarecerem o mistério da Incarnação, enquanto explora argumentos pseudo-gregorianos que subvertem a concepção agostiniana de separação do sinal físico e arquétipo santo. E apoia-a, de acordo com H. Kessler, na noção importada de *transitus*, com ensinamentos do segundo Concílio de Niceia e citações de Dionísio o Areopagita[713]. Para Adriano, não se tratava já de considerar a economia divina nos termos bizantinos antes expostos, mas de entender as imagens como meios de acesso, redutíveis ao processo de contacto com o divino. Regressar-se-á a estes argumentos mais adiante.

Adriano concordava com as decisões de Niceia. O seu contentamento assentava na reconciliação entre a Igreja oriental e Roma, bem como na permissão da veneração às imagens, perfeitamente conforme à tradição romana. Se em 792 este facto permanecia desconhecido para os francos, só se pode concluir que as actas não chegaram por via oficial[714]. Sabe-se, contudo, em virtude das coincidências textuais, que o que chega à corte franca é a versão romana das actas, como antes se indicou, tendo Adriano e Teodulfo trabalhado com duas cópias idênticas[715]. A resposta do Papa, dadas as correcções e refutações dos argumentos francos, provoca alguma consternação na corte[716].

A preparação do segundo documento, os *Libri Carolini*, começa ainda antes do envio do *Capitulare*, c. 790, e é feita por Teodulfo (redacção que terá durado até c. 794)[717]. Apesar de, durante séculos, se ter atribuído a obra a Alcuíno, os estudos de A.

[710] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 74, nota 36.
[711] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 83 e 84 e notas.
[712] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 122.
[713] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 121 e ss.
[714] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 76.
[715] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 77 e nota 43.
[716] Não há documentação contemporânea que dê conta da reacção franca à chegada da resposta de Adriano, A. Freeman pondera-a a partir dos testemunhos do Concílio de Paris de 825. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 11 e nota 53.
[717] Sobre a questão da datação e para um cruzamento com outras informações, veja-se FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 71, nota 26; NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 231 e

Freeman parecem confirmar a autoria do hispânico[718]. Quando Angilberto parte para Roma na sequência da missão sobre o Adopcionismo, em 792, muitos dos capítulos da obra ainda estariam por acrescentar, bem como a divisão final em quatro livros. É também em 792 que as actas de Niceia são enviadas para Inglaterra, deixando Teodulfo a redigir parte da obra sem o original entre mãos, o que explica alguns erros de identificação das passagens[719]. Quando Alcuíno regressa à corte franca traz de volta o volume da acta nicena, permitindo novo acesso a todo o conteúdo. Os *Libri Carolini* iriam servir de estandarte da posição franca relativamente às imagens, mas também de guião para o Concílio de Frankfurt a decorrer no ano seguinte, em 794, com o propósito de lidar com este quesito e com o Adopcionismo – provavelmente um dos concílios mais importantes durante o reinado de Carlos Magno[720]. O livro terá sido terminado no final do Verão, incorporando muito possivelmente alterações relacionadas com a questão adopcionista, ficando pronto para ser apresentado ao monarca e corrigido[721]. O Concílio de Frankfurt era, então, o momento designado para apresentar finalmente a posição dos francos sobre as actas nicenas, sobre a realização do próprio segundo Concílio de Niceia e afirmar de modo oficial e peremptório a sua posição sobre imagens religiosas ou, como se tem vindo a propor aqui, a sua teoria da imagem.

Frankfurt contou com representantes do Papa, como o diácono Teophylactus, bibliotecário papal[722], que talvez tenha participado na verificação em Roma do *Capitulare* franco, e é possível que este tenha dado a conhecer que a acta chegara não de Bizâncio, mas de Roma (informação que também pode ter sido levada por Angilberto) e revelado mais detalhes sobre a tradução, aclarando parte do equívoco

nota 17 e p. 252; BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... pp. 176-177.

[718] A atribuição dos *Libri Carolini* a Alcuíno parte de uma referência nos *Anais de York* do ano de 792, que dizem: "*Contra quod [concilium] scripsit Albinus epistolam ex auctoritate divinarum scripturarum mirabiliter affirmatam*". Esta informação foi propagada durante séculos, embora desde cedo houvesse argumentos contra. A. Freeman, trabalhando exaustivamente sobre o manuscrito Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 7207, identifica diversas manifestações linguísticas de carácter peninsular que apontam para a escrita de Teodulfo (depois corrigidas por um revisor da corte). Além disso, os textos dos Salmos citados nos *Libri Carolini* mostram claras afinidades com o Saltério Moçárabe. Atribuição a Teodulfo que se vê reforçada pela comparação cronológica entre a composição da obra em território franco e a permanência de Alcuíno em York até 792. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I pp. 17-33.

[719] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... p. 87 e nota 87.

[720] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 11.
Sobre a importância que Carlos Magno atribuiu ao Concílio de Frankfurt e os seus argumentos para que fosse entendido como universal, veja-se FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III pp. 88-89. A entrada dos *Anais de Lorsch* de 794 refere o Concílio de Frankfurt como "synodum universale".

[721] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... IV pp. 1-2 e notas 4 e 5.

[722] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 13 e 14 e nota 61.

que tinha dado origem ao *Capitulare* e aos *Libri Carolini*. Qualquer hostilização carolíngia face à qualidade da redacção recairia agora sobre Roma, estando fora de questão tornar pública a obra que Teodulfo tinha redigido com o apoio da corte, em nome de Carlos Magno. Esta será a razão (ou uma delas) pela qual não é nem copiada nem divulgada, antes guardada e preservada nos arquivos do palácio[723]. A atitude oficial de Roma dá, pois, origem a um reposicionamento da corte franca, que se vê impelida a secundarizar a discussão sobre as actas nicenas no encontro de Frankfurt, que acaba por centrar-se no Adopcionismo. No entanto, a questão das imagens é levantada por alguém não identificado e o Concílio de Niceia é mencionado nas actas de Frankfurt[724]. Os pressupostos mais chocantes são repudiados, de acordo com o testemunhado nos *Anais de York*[725], embora de modo sumário e nada condizente com a veemente posição dos *Libri Carolini*[726]. O problema foi referido apenas de passagem, mencionando o Concílio niceno e condenando, através da palavra dos Santos Padres, qualquer adoração ou serviço prestado às imagens. Bispos e Carlos Magno fazem no final uma profissão de fé e reiteram a sua fidelidade inquestionável à Santa Sé.

Com a redacção dos *Libri Carolini* e a intenção de os apresentar e promover no Concílio de Frankfurt, Carlos Magno estaria possivelmente a chamar a si o direito de tomar parte nos diálogos da Igreja acerca dos grandes temas da Cristandade, exigindo que fosse reconhecido o seu papel evangelizador, reformador e unificador no vasto território que constituía o seu reino. Como se propôs, pretendia-se estabelecer e proclamar um sistema do visível que expusesse a relação do poder com os modos de simbolização. Sem, todavia, qualquer afastamento de Roma. Quando os francos escrevem a Adriano com os capítulos dos futuros *Libri Carolini*, fazem-no esperando a sua intervenção, pois este seria o procedimento correcto. O que tem permitido dar segurança à hipótese de que a interpelação a Adriano fora respeitosa, como o terá sido o acatar da sua decisão posterior. E T. Noble chama a atenção para o facto de Adriano

[723] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p.14 e notas 62 e 63.
[724] T. Noble fornece mais informações acerca das referências a Niceia no Concílio de Frankfurt. Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." pp. 234-235.
[725] Dizem os *Anais*: "Foi trazida a questão do novo sínodo dos gregos, tido em Constantinopla sobre a adoração das imagens. Nesse sínodo escreveu-se que aqueles que não adorassem ou não prestassem serviço às imagens de Santos e à Santa Trindade seriam anatematizados. Os nossos Santos Padres acima mencionados, recusavam absolutamente tal adoração e serviço, desprezavam-nos e condenavam-nos unanimemente". Citado a partir de FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 66-67. Tradução da autora.
[726] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 12 e 13 e nota 59.

poder ter tido realmente em consideração os apontamentos críticos dos francos nos anos que se sucederam ao envio do *Capitulare*, cerca de 790. De facto, antes do seu pontificado não se encontram no *Liber pontificalis* "considerações estéticas" quando se fala de imagem. O que é sublinhado é o seu significado espiritual e teológico. Porém, no período de Adriano,

> "adjectivos qualificativos denotando dimensões, cor, ou beleza, começam a aparecer para descrever um valor estético ou mesmo decorativo, mas não espiritual, reconhecido às imagens. Este era o argumento dos *Libri Carolini*"[727].

Não há outros registos oficiais da disputa ou do ressurgimento de discussões a propósito do iconoclasmo no reinado de Carlos Magno. A corte só volta a ser contactada oficialmente no período de Luís, o Pio através de uma carta do imperador bizantino Miguel II (820-829). É no seguimento desta carta que os francos convocam um encontro em Paris, em 824 / 825, cujas actas darão origem ao *Paris Libellus*[728]. A carta de Miguel II dá conta de uma série de episódios decorridos desde a morte de Leão V, e reafirma a paz entre os dois reinos, geralmente renovada a cada mudança de titular do trono. Este terá sido, aparentemente, o primeiro contacto oficial entre Bizâncio e a corte franca depois da coroação de Luís, o Pio[729]. A questão das imagens só aparece quase no final da missiva bizantina, quando o imperador comunica ao monarca carolíngio "que alguns leigos e clérigos se haviam tornado criadores do mal, apartados das tradições apostólicas" [730]. Prossegue descrevendo práticas não legitimadas pela religião que motivaram a realização de um "concílio local"[731]. Do Concílio resulta a decisão de remover as imagens dos lugares mais baixos e a interdição do uso de lamparinas e incenso; as imagens situadas em pontos mais altos poderiam permanecer 'mas não para serem adoradas pelos iletrados e fracos'"[732].

Luís, o Pio e Lotário, apesar de terem todo o interesse em intervir, mandam primeiro dois bispos a Roma para averiguarem as medidas que poderiam já estar a ser levadas a cabo pelo Papa, talvez advertidos pela experiência anterior, de certa forma

[727] NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 236. Tradução da autora.
[728] É possível que Agobardo de Leão tenha escrito o seu *De picturis et imaginibus* para o Colóquio de Paris ou reagindo à sua organização. Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 122.
[729] Cf. NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 260.
[730] T. Noble apresenta uma paráfrase da *Epistola ad Hludowicum* em NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 261. Tradução da autora.
[731] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 261.
[732] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 261. Tradução da autora.

voluntarista, de Carlos Magno. A comitiva é acompanhada pela documentação reunida para o Colóquio de Paris e por uma carta rica em manifestações de subserviência e honras para com o papado. A deferência, decorrente talvez de recomendações dadas pelos bispos, indicia uma cautela de procedimentos com o propósito de evitar o desfecho verificado na situação anterior. Esta iniciativa dos francos junto do Papa é hoje o que resta do que poderiam saber sobre as movimentações existentes a leste sobre as imagens. T. Noble coloca a hipótese de, a anteceder este envio, poderem ter estado diligências para reunir informação logo em 815, quando estala a segunda fase do iconoclasmo bizantino, embora não haja qualquer prova que o confirme[733]. É para preparar esta viagem que um conjunto de clérigos convoca o encontro em Paris já referido, nos finais de 824, inícios de 825. O Colóquio de Paris delineia-se, assim, em analogia com o de Frankfurt, como uma resposta às alterações face às imagens em Bizâncio. Do mesmo modo, à semelhança do pai, Luís, o Pio depara-se com a mesma posição do papado. Relutante em apoiar a perseguição às imagens e a interdição do culto aos ícones a Oriente, o Papa não subscreve a gravidade com que os francos continuam a analisar a questão. A diferença é que agora autoriza que se leve a cabo um inquérito "que os bispos interpretam erradamente como um primeiro passo em direcção a uma futura alteração de política (...)"[734]. Numa das secções do *Paris Libellus* há uma passagem que associa o episódio com o debate precedente, no reinado de Carlos Magno:

> "Quando o teu pai [Carlos Magno] de memória abençoada teve [as Actas de] aquele sínodo [Niceia II] lidas em voz alta na sua presença e dos seus conselheiros, considerou-as repreensíveis em muitas passagens, como era [realmente] adequado, e tendo sido anotados os *capitula* sujeitos à censura, enviou-os pelo abade Angilberto ao Papa Adriano, para que pudessem ser corrigidos pelo seu julgamento e autoridade"[735].

Uma referência que deixa, pois, entrever o conhecimento que os bispos envolvidos em Paris teriam da questão das imagens cerca de vinte anos depois e, mais do que isso, que demonstra a permanência da hostilidade face a Niceia, às suas decisões e à adoração das imagens. Em todo o caso, a documentação de Paris denota uma inflexão, provavelmente por acção de Jonas de Orleães. A adoração continuaria a

[733] NOBLE, Thomas – *Images, Iconoclasm*... p. 260.
[734] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 103. Tradução da autora.
[735] Citado a partir de FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 67. Parêntesis rectos no original. Tradução da autora.

não ser permitida, mas a veneração das imagens é acolhida, embora com cautela. Estes escritos posteriores distinguem diferentes comportamentos de veneração e seu significado, designadamente os votados às relíquias de Santos[736]. Mas não há qualquer alusão aos *Libri Carolini* e, para K. Mitalaité, é possível que isso esteja relacionado não com o embaraço público da resposta ao *Capitulare* por Adriano, mas com o facto de Teodulfo ter sido acusado de estar envolvido na revolta de Bernardo de Itália, filho de Pepino, contra o imperador, em 818. Teodulfo é afastado do bispado e exilado, tornando-se *persona non grata* na corte. No encontro de Paris, o *Capitulare* é a única obra deste período mencionada[737]. Apesar de se levantar a possibilidade de os *Libri Carolini* terem seguido para Paris para servirem de base teórica ao encontro[738], não há qualquer registo da sua circulação até à cópia de Corbie e à de Hincmar de Reims[739].

A controvérsia das imagens teve, no Ocidente e entre os francos, um epílogo curioso, pois entraram em campo os escritos anti-icónicos de Cláudio de Turim, que destrói imagens em igrejas. Jonas de Orleães, que tinha elaborado o esquema das actas de Paris, é incumbido por Luís, o Pio de lhe responder, o que motiva a redacção do *De cultu imaginum*, que tem bastantes proximidades com várias secções do *Paris Libellus*[740]. Mas a obra não só não é acabada como, à semelhança dos *Libri Carolini*, é colocada de parte. No entanto, este texto enuncia diferenças substantivas face à posição oficial anterior. Na verdade, é visível nos documentos de Paris, na obra de Jonas de Orleães, em Dungal ou mesmo em Valafrido Estrabão um cuidado em diferenciar termos e em legitimar a veneração de imagens quando associada à liturgia, especialmente as relíquias[741].

A exposição, comentário e análise dos eventos da querela iconoclasta procurou apresentar uma súmula dos principais eventos e argumentos de cada uma

[736] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 123-124.
[737] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... III p. 67.
[738] Uma notícia de Hincmar de Reims tem permitido contemplar a possibilidade dos *Libri Carolini* terem estado no Concílio de Frankfurt, ideia que permanece em discussão. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 2 e nota 7, I p. 6 e IV p. 5.
[739] A. Freeman analisa o reaparecimento da obra, nomeadamente as cópias de Corbie e a de Hincmar de Reims indicadas supra, e investiga a hipótese de Hincmar ter tido acesso ao exemplar de trabalho de Teodulfo, uma vez que o copista de Reims transcreveu fielmente o manuscrito. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 16 e 17, notas 70 a 75 e I p. 23.
[740] NOBLE, Thomas – "Kings, Clergy and Dogma". In BAXTER, Stephen; KARKOV, Catherine; NELSON, Janet; PELTERET, David (Ed.) – *Early Medieval Studies in Memory of Patrick Wormald*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2009, pp. 237-252, p. 248.
[741] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 123-124.

das facções envolvidas. Explanando, a par, o facto da discussão estar engendrada em processos diplomáticos e políticos. O que possibilitou responder a uma das questões colocadas supra, isto é, que razões levaram à elaboração de uma doutrina da imagem franca e à sua – quase – proclamação oficial. De seguida, serão analisados com mais detalhe os argumentos que constituem, finalmente, a teoria da imagem carolíngia, sem perder de vista as dinâmicas institucionais antes enunciadas e as ambições do projecto governativo de Carlos Magno. Argumentos que serão depois confrontados com a posição de Rábano Mauro sobre as imagens, quer no poema "*Ad Bonosum*", quer no *In honorem*, regressando, enfim, à resenha historiográfica que descerra a Parte II para responder às restantes interrogações: a que ideia de imagem se reporta a historiografia? Pode falar-se numa única teoria da imagem carolíngia? E coincide a visão de Rábano Mauro no poema a Hatto e no *In honorem* com a proclamada nos *Libri Carolini*?

Capítulo 4: A(s) teoria(s) da imagem carolíngia

4.1. *Libri Carolini* e a supremacia da escrita

Os *Libri Carolini*, ao comentarem os desenvolvimentos da querela iconoclasta em Bizâncio, ou mais precisamente a aprovação das actas nicenas e os argumentos iconófilos, constituem uma oportunidade excepcional para analisar a concepção de imagem que apresentam. E, do mesmo modo, uma ocasião ímpar para discernir em que medida o entendimento da imagem religiosa e artística convergia ou divergia entre os intelectuais carolíngios. Não obstante o título da obra se dirigir ao sínodo, *Opus Caroli regis contra synodum*, interessa analisar a questão além do que possa ser a má interpretação das actas, ou a incapacidade do círculo de Carlos Magno em atentar às especificidades espirituais do ícone no Cristianismo bizantino. O que a crítica dos francos exibe não é necessariamente uma falta de profundidade espiritual, mas um entendimento diverso da economia da Incarnação e do lugar das imagens no seio das relações sociais (o que indicia diferentes leituras da Patrística, distintas interpretações dos mesmos textos e influências de uma outra família de autores, por assim dizer), a que se juntam críticas institucionais sobre o modo como os bizantinos legislam e interferem em matérias religiosas.

Quer a Oriente, quer a Ocidente, a questão nunca foi unicamente sobre a imagem mas, diante da sua existência, sobre o modo como as instâncias de poder se apropriam da sua produção, determinando o que é canónico e o que não é. Este período é, com efeito, um momento particular que manifesta como se estrutura a autoridade sobre o visível (e invisível), revelando quem se sente no direito ou dever de intervir e legislar e como procura fazê-lo. É, pois, uma circunstância em que vemos afirmarem-se pensamentos sobre imagem que se querem estabelecer como oficiais a partir, pelo menos, de dois grandes centros políticos. Mas poder-se-á, no caso carolíngio, falar numa (uma apenas) teoria da imagem exposta nos *Libri Carolini*? Como se posiciona esta obra em relação à argumentação bizantina ou à visão de Adriano? Seria o seu entendimento das imagens religiosas e da sua relação, ou secundarização diante da Palavra e da escrita, una e convergente? E de que modo confirma Rábano Mauro, quer no poema "*Ad Bonosum*", quer no *In honorem*, uma

concordância com esta perspectiva? Seguir-se-ão de perto alguns dos principais argumentos dos *Libri Carolini* para poder responder a estas questões. A sua análise assenta nas traduções e comentários disponíveis na colectânea de textos organizada por A. Freeman[742] e em bibliografia especializada.

Os *Libri Carolini* não retomam o debate iconoclasta nos termos antes apresentados. A resposta não vai ao encontro da teologia das imagens como equacionada pelos bizantinos, não concebendo igualmente a relação fundacional dos ícones com a Incarnação de Cristo. Na obra, é feito um exame meticuloso de todo o conteúdo das actas nicenas, desde o título até cada uma das sessões, para identificar erros e pontos vulneráveis, completando, refutando ou rectificando passagens bíblicas ou da Patrística tidas como incorrectas. De acordo com os *Libri Carolini*, tanto o sínodo iconoclasta (Hieria) como o iconófilo (Niceia) representavam um ultraje à tradição patrística e bíblica, aos ensinamentos divinos, e configuravam uma tentativa inaceitável de impor costumes novos, ameaçando e ofendendo a ortodoxia do reino franco e da cristandade. Deste modo, é empreendida uma leitura e correcção rigorosas de acordo com o que se entendia serem os mandamentos divinos. No prefácio, Carlos Magno afirma que se sente na obrigação e no dever de defender o reino de uma heresia estrangeira[743] vinda de este. O tratado é escrito para travar a ameaça que os documentos produzidos pelos gregos geravam, razão pela qual se pretendia que circulasse no Ocidente. O objectivo inicial da obra era, portanto, afirmar-se como documento oficial da posição franca sobre o Concílio de Niceia e sobre as imagens.

Os *Libri Carolini* são constituídos por quatro livros: o Livro I tem trinta capítulos, os Livros II e III trinta e um capítulos e o Livro IV vinte e oito capítulos. O Livro I inicia-se com um ataque feroz aos imperadores gregos e ao sínodo realizado no Oriente. Em muitas passagens dos *Libri Carolini* diversos argumentos são aduzidos para contestar o que aos olhos dos carolíngios permanecia como erro

[742] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... A. Freeman publica, em 1998, juntamente com P. Meyevart, uma edição dos *Libri Carolini* (mais completa do que a de H. Bastgen). Esta edição foi consultada para analisar algumas passagens, mas assentou-se o desenvolvimento da argumentação nos excertos disponíveis em FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... e no estudo de literatura especializada. *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini) [Theodulf von Orleans]*. Edição e introdução de Ann Freeman e Paul Meyvaert. MGH. Leges: 4, Concilia: Tomus II, Supplementum I. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1998.

[743] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 13, nota 60; III p. 65.

matricial: a impossibilidade de oferecer adoração que não apenas a Deus[744]. Critica-se a procura de passagens bíblicas no Antigo Testamento como possíveis precursores das imagens sagradas e, daqui, a má interpretação das Escrituras[745]. É neste sentido que a proposta nicena é classificada como a imposição de uma inovação, como uma substituição dos ensinamentos bíblicos e patrísticos e, por isso, como uma força subversiva que pretendia igualar as imagens a outros elementos essenciais na fé cristã.

No Livro I pode ler-se que as imagens não são mais do que artefactos, ou seja, produtos materiais de uma arte mundana. Objectos que podem ser comparados como preciosos, mais preciosos e os mais preciosos, em função das suas características físicas e correspondente valor material[746], mas não como santos, mais santos ou os mais santos, uma vez que não possuem, enquanto objectos que são, qualquer santidade por si próprios[747]. Mesmo que representem virtudes heróicas, não é através da representação que se convoca e participa da santidade da figura representada. Independentemente dos assuntos tratados, as imagens são feitas de materiais comuns como barro, cera, pedra ou madeira, portanto sujeitas à delapidação e decomposição[748]. Como antes se avançou, nos escritos dos iconófilos, o que conferia santidade ao ícone não era uma sacralização da matéria, nem tampouco uma preocupação com a essência da imagem, mas o facto de aquele constituir a manifestação do mistério da Incarnação. Seria a permanente relação entre o ícone e o divino que dispensaria o entendimento da imagem como resultado material de uma criação humana e como circunscrição do incircunscritível numa forma física. Nos *Libri Carolini*, ao mesmo tempo que se recusa a sacralização das imagens, defende-se o seu valor a partir da convenção do valor atribuído ao material.

O Livro II dá continuidade à crítica severa quanto ao que entendem ser má interpretação das Escrituras e quanto ao uso desadequado dos escritos dos Padres da Igreja. O capítulo 30, o mais longo da obra, abre insurgindo-se directamente contra quem equipara as imagens às Escrituras para uma adoração memorial: "*Divinae Scripturae libris imagines aequiperare nituntur*"[749]. A. Freeman refere que não deixa

[744] No Livro I 9; Livro II 21, 24, 28; Livro IV 18. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 39, nota 192.
[745] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 39.
[746] Livro I 2 e 16. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 164.
[747] Livro I 17. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 164.
[748] Livro I 2. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 164.
[749] Livro II 30. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 167.

de ser irónico que a passagem que motiva uma defesa tão contundente não tenha sido proferida por nenhum dos bispos gregos em Niceia. Provinha, sim, da carta enviada por Adriano para Bizâncio dois anos antes, a fim de rejeitar as medidas iconoclastas que então vigoravam e que, lida no Concílio, acabaria por integrar as actas, como antes se indicou[750]. Para o francos, a afirmação provinha dos gregos e, na sua visão, tratava-se de um erro capital, pois imagens e Escrituras não poderiam estar no mesmo plano. Já antes, no Livro I, Teodulfo havia manifestado a sua perplexidade perante a equiparação da Palavra de Deus à Arca da Aliança (feita por mãos humanas, mas de acordo com as directrizes de Deus e sob a sua ordem expressa), à Eucaristia ou mesmo à Cruz[751]. É este paralelismo que impele Teodulfo a estabelecer a primazia da Palavra sobre a imagem na transmissão da fé, aspecto de importância fundamental a que se regressará. Seguindo os exemplos que A. Freeman enumera, reforça o seu argumento dizendo que as Tábuas da Lei são entregues a Moisés sob a forma de texto, não imagem; que o registo da história de Deus foi feito pelos autores do Antigo Testamento como escrita, não como imagem e que os Apóstolos trouxeram a Salvação por via de epístolas, não de imagens[752]. As Escrituras, ao contrário das imagens, são essenciais para a Salvação. No entanto, o que é criticado são os excessos cometidos em nome das imagens, e não as imagens em si. Ou, mais precisamente, a definição de uma categoria como imagens sagradas equiparável aos textos sagrados. Uma divergência teológica com Bizâncio fracturante, pois pela Incarnação dá-se uma mudança decisiva entre a divindade e a criação material, que permite defender Deus *Logos* e Deus Homem manifestos conjuntamente no ícone.

Outro aspecto de especial importância que se pretende discutir diz respeito à interpretação dos *Libri Carolini* dos argumentos de Gregório Magno, em particular a (segunda) carta ao Bispo Sereno de Marselha, que está na base da afirmação de R. McKitterick acima apresentada, ou seja, a de que os francos considerariam a imagem como literatura para os menos instruídos. Tem-se irmanado, em diversas circunstâncias, a posição dos *Libri Carolini* em relação às imagens religiosas com o *topos* de Gregório. E, além disso, a carta ao Bispo Sereno tem fundamentado na História da Arte o desenvolvimento de uma teoria sobre a função pedagógica das

[750] Livro II 30. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 166, nota 11. A carta de Adriano aos imperadores foi citada nos *Libri Carolini* em dezoito capítulos.
[751] Livro I 20; Livro II 26, 27, 28 e 29. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 168.
[752] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 168 e notas 17-20.

imagens na Idade Média, pouco atenta aos diversos contextos de recepção, às distintas leituras que dela se fizeram e, mormente, à apropriação desse argumento com valor de norma. A carta tem, portanto, permitido o fortalecimento de leituras gerais sobre a produção de imagens no período medieval, naturalizando o seu eventual propósito funcional e educativo.

É justamente a possibilidade de defender-se uma visão integral de um período, mesmo que cronologicamente balizado, como o aqui em estudo, e um entendimento geral dos fenómenos, esbatendo as suas cambiantes, que aqui está em discussão, particularmente com a ideia de uma teoria da imagem carolíngia, através da qual se justificariam todos os objectos artísticos em geral e os *carmina figurata* em particular. Sendo certo que são justamente essas apropriações e generalizações historiográficas que, procurando encontrar linhas de força holísticas, impossibilitam o reconhecimento de especificidades manifestas em cada uma das obras, em cada um dos autores, ou em cada um dos períodos, o que resulta num empobrecimento da sua análise.

Os termos em que a visão de Gregório é apropriada por Teodulfo distanciam-se dessa leitura pedagógica. Dar-se-á conta dos principais considerandos da carta de Gregório para melhor aclarar os argumentos de Teodulfo[753]. Gregório elogia Sereno por ter posto fim à adoração de imagens de Santos, mas condena-o por tê-las destruído, sublinhando que esta prática nunca havia sido levada a cabo antes, o que deveria ter sido suficiente para o coibir. Diz também que adorar uma imagem é uma coisa, mas aprender através da história de uma representação aquilo que é para ser adorado é outra, pois o que a escrita apresenta aos leitores, apresenta-o a imagem aos iletrados, que assim podem ver o que devem seguir das Escrituras: na imagem, os iletrados lêem.

Deste modo, para o comum dos crentes, a imagem está em lugar da leitura. Gregório referirá ainda que não foi sem razão e fundamento que a Antiguidade aceitou que Santos fossem representados em locais veneráveis, o que expõe o seu poder para atrair e juntar fiéis. Daqui que exorte Sereno a reflectir sobre a medida inadvertida que tomou, encorajando-o a reunir de novo o seu rebanho. De acordo com

[753] Apresenta-se, de seguida, uma paráfrase da carta de Gregório Magno a Sereno, Bispo de Marselha, a partir de: Gregory the Great. *Registrum Epistularum*. "Book XI, Letter 13". In. Trad. James Barmby. In *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Series II, Vol. 13. Ed. Philip Schaff e Henry Wace. Buffalo, New York: Christian Literature Publishing Co., 1898. Ed. revista para o *New Advent* por Kevin Knight, s/ p. [Em linha]. Disponível em: http://www.newadvent.org/fathers/360211013.htm

o que Gregório escreveu, compreende-se que o respeito prestado às imagens permite e justifica a reunião dos fiéis. Infere-se também que a sua destruição desagrega e desfaz a comunidade. Por isso, para Gregório, ao destruir as representações pictóricas criadas para a edificação dos incultos de modo a que, como ignorantes das letras, pudessem dirigir o olhar para a história e aprendê-la, era como se tivesse Sereno procedido à própria destruição dos fiéis, isto é, à congregação. A Sereno caberá então aplacar as suas mentes e explicar que não terá sido a visualização da história que a figura conta a desagradar-lhe, mas a adoração que terá sido indevidamente prestada às imagens, contanto que não é legítimo adorar nada que seja criado pelas mãos, segundo Lucas 4:8. Em nenhuma circunstância se deve proibir a realização das imagens, mas sim a sua adoração. Ao vislumbrar o evento retratado, os fiéis podem ser tomados pelo ardor da compunção, curvando-se em adoração à Santíssima Trindade, argumento que, como antes indicado, Adriano utiliza.

Para Teodulfo, ou mais concretamente nos *Libri Carolini*, as imagens, objectos materiais, poderiam embelezar as igrejas e comemorar *res gestae*. De acordo com A. Freeman, esta fórmula aparece repetidamente na obra mas sem exemplos, talvez por ser à época suficientemente eloquente para dispensar desenvolvimentos[754]. A representação de cenas bíblicas poderia tocar e comover o coração, mas não instruir[755]. Apesar de Gregório ser citado[756] a passagem mais conhecida da sua carta a Sereno antes indicada não é referida nem uma vez. Aliás, foi deliberadamente omitida colocando "*et post pauca*"[757] em seu lugar, retomando-a mais à frente, quando já não está em causa o argumento pedagógico, que Teodulfo e os *Libri Carolini* recusam.

Refira-se, pois, que não há qualquer indicação de que os iletrados possam beneficiar das imagens como os que lêem beneficiam das Escrituras. C. Chazelle afirma que a dita função pedagógica apresentada na Carta de Gregório Magno não é confirmada no *Libri Carolini*, onde a ênfase é posta na *via media* (não destruir, nem adorar imagens):

[754] Livro II 9, 13, 22 e 31; Livro III 16; Livro IV 18 e 19. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 45 e nota 232.
[755] Livro II 30. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 46 e nota 234.
[756] A fonte para a citação de várias epístolas de Gregório Magno terá sido a obra *Collectio Pauli*. Apesar de citado noutros contextos, A. Freeman refere que os seus escritos relacionados com as imagens surgem apenas no Livro II 23, a propósito da segunda carta a Sereno. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I pp. 47-48 e notas 240 e 243.
[757] Livro II 23. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 46, nota 237.

> "Mesmo Gregório, na sua segunda carta a Sereno, parece ter tido muito pouca influência nos *Libri Carolini*, pelo menos no que diz respeito à sua doutrina de que as imagens podem ter uma função pedagógica, servindo para instruir os iletrados. Os *LC* [*Libri Carolini*] providenciam pouco apoio à proposição, sempre atribuída a Gregório, de que as imagens poderiam ser combinadas em sequências narrativas para formar 'Bíblias para os pobres' – uma noção que se viria a tornar eternamente popular, figurando em todos os debates por mil anos"[758].

Os argumentos da carta de Gregório têm servido de base, estando na origem ou fundamentado incontáveis estudos sobre teoria da imagem e da arte medievais[759]. Não nos ocupa um trabalho de filiação e desenvolvimento destas ideias ao longo da Idade Média que, de resto, foi já analisado por diversos autores[760], mas importa destacar o que é próprio, específico e distinto de uma eventual teoria da imagem carolíngia. Como interessa daí extrair as devidas ilações e consequências. Se as imagens pudessem desempenhar, mesmo que apenas para os iletrados, a função dos Evangelhos, substituir-se-iam a estes. Porém, o Evangelho, quer para os fiéis quer para os não convertidos, era a via para a Salvação e, por isso, insubstituível. É exclusivamente nesta perspectiva que a escrita detém primazia sobre a imagem, dado que é registo e inscrição da Palavra de Deus[761]. A imagem situa-se num campo próprio, outro, que não está, nem podia estar, no mesmo plano das Escrituras. Portanto, mesmo não sugerindo Gregório que as imagens deviam ser equiparadas à palavra divina, algumas das expressões usadas poderiam motivar interpretações dúbias ou retirar clareza quanto ao facto de as Escrituras antecederem, por princípio, uma imagem religiosa e não serem comparáveis a esta.

---

[758] FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 173. Tradução da autora.

[759] E. Kitzinger, por exemplo, define o *topos* gregoriano como expressão "clássica" da doutrina da imagem medieval ocidental. Cf. KITZINGER, Ernst – "The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm". *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 8 (1954), pp. 83-150.

[760] CHAZELLE, Celia – "Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles". *Word and Image 6* (1990), pp. 138-53; MARIAUX, Pierre-Alain – "L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionaire". *Cristianismo nella storia* 14 (1993), pp. 1-12; CAMILLE, Michael – "The gregorian Definition revisited: Writing and the medieval Image". In BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Ed.) – *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Cahiers du Léopard D'Or 5. Paris: Léopard d'Or, 1996, pp. 89-107; DUGGAN, Lawrence G. – "Reflections on Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?". In HAGERMAN, M.; MOSTERT, M. (Ed.) – *Reading Imagens and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication*. Third Utrecht Studies in medieval Literacy (2000). Turnhout: Brepols, 2005, pp. 63-107.

[761] Livro II 22. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 47 e nota 239.

No Livro III Teodulfo afirma ainda que a pintura apresenta todo o tipo de coisas fantásticas, que nunca existiram e nunca existirão. A. Freeman relaciona esta proposição com o entendimento da pintura como uma arte enganadora, bastante próxima de Isidoro de Sevilha[762], e a que se regressará. É nesta secção que Teodulfo enumera figuras mitológicas e personificações de forças naturais, recorrentes na arte da Antiguidade Tardia, portanto motivo de atracção para pintores e poetas[763] e reconhece a utilidade da interpretação mística destes assuntos para os filósofos[764]. No entanto, não são as figuras que são condenadas, mas sim os gregos por estimularem a adoração às imagens, afirmando a sua contiguidade com as Escrituras, olvidando quantas das primeiras são pagãs. É neste sentido que resgata as representações do fantástico como prova irrefutável de que nem tudo o que é representado estaria conforme à Bíblia. Mas não é a falsidade destas imagens que é criticada *per se*, é a sua eventual sacralização. E deve pensar-se o argumento como dispositivo retórico que pretendia reduzir ao absurdo a representação, para condenar a sua sacralização e consequente adoração. O Livro IV continua a argumentação iniciada no anterior, mas identifica-se uma alteração na redacção, que se torna mais sistemática e menos histórica, exegética e eclesiológica. A obra termina sublinhando a incapacidade dos bizantinos para cumprirem as tradições universais da Igreja.

Ainda digna de menção é a discussão dos termos relativos à adoração das imagens, que visava não só os concílios gregos, mas também os romanos em que foram utilizados. Neste sentido, para K. Mitalaité, os dois documentos oficiais francos, *Capitulare* e *Libri Carolini*, visam dois destinatários, os romanos e os bizantinos, razão pela qual debatem a definição de *adoratio*, *veneratio*, *honorificatio*, *salutatio*, *dilectio* e *benedictio* e discutem a "Questão 39" de pseudo-Atanásio ("Porque veneramos os Santos Ícones e a Cruz, não será isso idolatria?", capítulo da obra *Quaestiones ad Antiochum ducem*). Aliás, a "Questão 39", usada por João Damasceno nas suas *Apologias*, é traduzida para latim em 731 por ocasião do Concílio de Roma, retomada no Concílio de Latrão e novamente citada por Adriano na carta que segue para Niceia. Essa é a exposição que Teodulfo visa em diversas passagens[765].

[762] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII pp. 176-181.
[763] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 49.
[764] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 50 e 64; IV p. 7.
[765] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 12.

Na tradução das actas nicenas emprega-se sem distinção os termos *venerar*e, *adorare* e *honorificare*, como se referiu. Do mesmo modo, a Sessão IV do Concílio de Latrão, citando a "Questão", não estabelece a diferença entre *adorare* e *venerare* em relação às relíquias e aos ícones[766]. O Concílio de Latrão utiliza *salutatio* para a Cruz ao mencionar a "Questão 39" de pseudo-Atanásio, Niceia II usa-a para os ícones e para as relíquias, como vimos, mas Teodulfo recusa-a por completo. *Salutatio*, na sua perspectiva, aplica-se apenas aos homens, à sociedade e às respectivas estruturas[767]. Em relação a *honorificatio*, Teodulfo desenvolve a mesma interpretação aristotélica, explicando que se aplica apenas à hierarquia social[768], pois é ao imperador que é devida honra e não à sua imagem, que no seu entender não é consubstancial com o protótipo[769]. O entendimento do culto imperial entre os dois impérios era muito distinto: devia honrar-se reis e imperadores, mas de modo conveniente, e não por si; pela ordem que representam, pelo cargo que exercem, pelas funções que assumem. No contexto oriental, o retrato imperial era comum e, enquanto ícone, integrava o espaço religioso. O iconoclasmo não afectou esta tendência e a imagem do monarca continuaria a ser adorada[770]. O carácter sacralizado da adoração aos ícones em Niceia desenvolve-se a par da aproximação da imagem do imperador à de Cristo, a que Teodulfo responde com o conceito bíblico de rei inspirado em David[771]. A oposição franca à concepção bizantina de monarca deificado coincide com a resposta de Carlos Magno à controvérsia da imagem[772]. Entre os carolíngios, as imagens do monarca tinham um papel mais indirecto na comunicação da sua autoridade.

Quanto à noção de *dilectus* ou *affectio* dirigida aos ícones, também esta é desenhada a partir da "Questão" atanasiana. No sentido em que o ícone é graça divina, a contemplação da imagem desperta desejo e amor na alma e a compunção é gerada pelo Espírito Santo, pelo Amor[773]. Adriano retoma esta forma de adoração no seguimento da carta de Gregório a Secundino, referida no Capítulo 3[774]. Teodulfo discorda em absoluto e interpreta-a como amor pelas imagens, por coisas sem alma ou

[766] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 13.
[767] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 15.
[768] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 16.
[769] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 15.
[770] LADNER, Gerhart – "The Concept of the Image..." p. 20.
[771] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 10.
[772] GARIPZANOV, Ildar – *The Symbolic Language*... p. 206.
[773] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 18.
[774] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 18.

razão. Defende que o amor é dirigido a Deus ou acalentado entre os indivíduos através das relações que desenvolvem. Para este autor, a imagem jamais poderá mostrar os valores da pessoa humana, as suas virtudes e a sua alma (que são invisíveis e não corpóreas), as características que permitem o despertar do afecto. A imagem pintada não pode representar ou significar outra coisa além do que exibe na sua visualidade[775].

Deduz-se da exposição dos *Libri Carolini* que os objectos, se passíveis de valoração material a partir do valor de uso de determinados componentes que os constituem, dizem respeito à vida comum enquanto artefactos efémeros e perecíveis. *Manufacta* é o termo que Teodulfo emprega recorrentemente, em particular nos Livros I e II, para acentuar a materialidade das imagens e a sua condição de produtos humanos, ligados a um sistema económico e social que lhes conferia valor. As imagens, se não consagradas – ao contrário das imagens verdadeiras próximas das já descritas em contexto oriental, designadamente as relíquias –, eram desprovidas de vida e findáveis. Manufacturar é a definição da sua artificialidade, da sua criação por mãos humanas, cuja técnica não dimana da inspiração divina. O resultado dessa produção não podia receber, nem sequer por via do assunto representado qualquer sopro que o aproximasse de Deus. Conferir às imagens a possibilidade de estabelecer uma relação com o divino, ou capacidades de mediação e *transitus* é uma operação do observador, decorre da sua crença, do que nelas projecta. E por isso a crítica de Teodulfo se dirige aos comportamentos diante das imagens e não às imagens em si.

Segundo Teodulfo, a adoração das imagens não tem sentido na medida em que não contribui para o bom funcionamento da sociedade[776]. Aliás, as condutas descritas e aceites nos *Libri Carolini* dizem exclusivamente respeito às relações entre os homens e dos homens no seio das instituições, portanto à comunalidade da vida política. Teodulfo não nega, pois, uma teoria dos sentidos, como não afirma uma repressão dos sentidos, mas uma completa dissociação destes com qualquer teoria do conhecimento divino. A valorização material das imagens é feita no seio das relações humanas, no espaço da vida pública do indivíduo, no contexto das relações sociais. E é também no campo social que se admite que comemorem *res gestae*, em sentido literal o conjunto de factos ou coisas acontecidas. Portanto as imagens representam

[775] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 21.
[776] MITALAITÉ, Kristina – "La double controverse..." p. 16.

eventos passados, a sua pertinência é histórica, uma inscrição temporal do acontecido, uma afirmação material da memória, que ocorre sempre no espaço do humano, apartada de qualquer divinização.

É visível nos *Libri Carolini* uma manifesta erudição em matéria de lógica para organizar os argumentos e refutar as actas. Supõe-se que Teodulfo tenha recorrido à obra *De Dialectica* de Alcuíno, datada da sua segunda estadia na corte c. 794, e às *Categoriae decem* de pseudo-Agostinho (de Aristóteles). No *De Dialectica* de Alcuíno, a lógica e a teologia são aspectos complementares do mesmo díptico. As *Categorias* são usadas especialmente para a compreensão da realidade, explorando menos a lógica da linguagem[777].

Fundamental para a teoria de Teodulfo é a distinção entre relação e acidente no que se refere às três pessoas da Trindade (onde demonstra a coerência essencial de Santo Agostinho no *De Trinitate*): Deus Pai relaciona-se com Deus Filho, que é um só ser com ele e de nenhuma forma uma simples manifestação dele; do mesmo modo, o Espírito Santo relaciona-se com o Pai e com o Filho, mas como uma pessoa distinta[778]. Nesta perspectiva, a imagem não poderia ser consubstancial com o seu protótipo, apesar de estar clara a natureza relacional da Incarnação – recorde-se que não só João Damasceno como Nicéforo terão recorrido às *Categorias* para explicar essa mesma relação. De acordo com a interpretação que faz das *Categorias* e da obra de Santo Agostinho *De diversis quaestionibus*, no Livro I[779], Teodulfo procura explicar a ontologia da imagem natural através da categoria da substância e introduz, além de imagem, duas outras noções, a de igualdade e a de semelhança, a partir da categoria da relação, adaptando *ad hoc* o seu argumento:

> "Falando da imagem do homem, Teodulfo aborda-a sobretudo na relação da substância com o seu protótipo: opor a substância do homem pintado à substância do homem verdadeiro representado, para ele, é uma forma eficaz de demonstrar a ausência de protótipo. Parece assim que a definição de imagem do autor dos *LC* [*Libri Carolini*] – o próprio da imagem é ser

[777] AMSLER, Mark – *Etymology and Grammatical Discourse in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Studies in the History of the Language Sciences 44. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989, p. 227.
[778] DALES, Douglas – *Alcuin: Theology*... p. 210.
[779] De acordo com K. Mitalaité, Teodulfo tenta conciliar o *De Diversis Quaestionibus* de Santo Agostinho, a tradução de Boécio das *Categorias* e os *Comentários* pseudo-agostinianos das *Categorias*. Cf. MITALAITÉ, Kristina – *Philosophie et Théologie de L'image dans les Libri Carolini*. Institut d'Études Augustiniennes. Paris. Turhout: Brepols Publishers, 2007, p. 116.

> expressa por outra coisa, já o próprio da semelhança e da igualdade é o de permanecer na sua substância – retoma a percepção da imagem de Deus do *De diversis quaestionibus* (‘*imago tamen non est quia neutrum de altero expressum est*’) numa primeira parte, depois modifica-a numa segunda fase: o próprio da imagem, para o pensador carolíngio, é o de ser na relação entre a substância e o seu protótipo”[780].

Não podendo assemelhar-se ao irrepresentável, a imagem está votada ao mundo visível e material. O artista não pode representar Deus não corpóreo, virtudes santas ou postulados abstractos[781]. Se para os teólogos bizantinos a relação entre ícone e protótipo se esclarece na permanente relação e simultaneidade, não estando em causa a semelhança, para Teodulfo, mesmo retratando temas bíblicos e religiosos, a imagem não participa da divindade do protótipo, podendo apenas representar feitos passados. O que não constituía qualquer problema[782], a menos que daqui derivassem comportamentos humanos que projectassem na materialidade capacidades espirituais.

C. Chazelle demonstra que enquanto as relíquias de Santos e da Cruz seriam consideradas *res sacra*, o mesmo não era válido para as imagens da Cruz. No Livro I, capítulo 19, assinala-se a diferença entre a Arca e os Querubins e outras cruzes manufacturadas, cuja natureza não seria equiparável aos objectos divinamente consagrados no Antigo Testamento. A Cruz era vista, pois, como material não consagrado, nos mesmos termos das restantes imagens[783]. Não se encontra nos *Libri Carolini* qualquer reminiscência da filosofia iconoclasta bizantina, onde a Cruz remetia para o divino, sendo um seu signo. As revisões feitas à obra carolíngia sobre este tema (nomeadamente no Livro II, capítulo 28, onde a Cruz é abençoada e expressão em clímax de que Cristo ascende aos céus, o que a firma como símbolo não material da libertação do mundo, da dimensão divina de Cristo, etc.) não parecem aceitar as imagens da Cruz propriamente ditas, apenas as suas referências escritas.

A não consideração da imagem da Cruz como elemento que pudesse exprimir a Incarnação, Redenção e Ascensão de Cristo revela-se de particular importância na análise do *carmen figuratum* de Teodulfo. E é, mais uma vez, decisiva na construção

[780] MITALAITÉ, Kristina – *Philosophie et Théologie...* p. 119. Tradução da autora.
[781] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God...* p. 42
[782] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God...* p. 43.
Não há quaisquer registos que indiciem a existência de directivas limitando a produção de objectos artísticos na corte carolíngia antes ou depois da redacção dos *Libri Carolini*. Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God...* p. 45 e ss. e notas 101 e 102.
[783] CHAZELLE, Celia – *The Crucified God...* pp. 50-51.

da argumentação desta investigação que caminha para o reconhecimento de possíveis e múltiplas abordagens de uma mesma questão, contrariando rasgos historiográficos que oferecem interpretações totais. É comummente aceite que a Cruz detinha um papel fulcral nas representações pictóricas carolíngias, confirmável pela sua abundante existência em obras deste período, como nos *carmina figurata* analisados na Parte I. E uma importância que pode e deve ser pensada a par de interesses teológicos, práticas litúrgicas e outras, como também se explorou. Mas não explica todas as obras, nem de modo nenhum as pode justificar previamente, mais a mais se se considerar os *Libri Carolini* como um tratado oficial, de corte, ou seja, de Carlos Magno e dos seus conselheiros. Deste modo, ou os *Libri Carolini* não traduzem com rigor, pelo menos em todos os aspectos, essa visão geral ou, quando levados a pensar no significado das representações da Cruz, resolvem não lhe reconhecer essa capacidade de, através da forma, apelar a questões como as cristológicas.

No seu *carmen figuratum* Teodulfo não faz qualquer alusão à Cruz, não conferindo provavelmente nenhum significado simbólico à forma delineada, a rombóide, atravessada por versos cruciformes[784]. Todavia, o mesmo é válido para o diamante, que não pode, portanto, convocar um entendimento espiritual da organização divina do mundo. A forma talvez representasse ou uma organização espacial dos fenómenos naturais ou coisa nenhuma, manifestando apenas o interesse do seu autor em perfazer uma figura e um poema congregados num só. A menos que, como antes se propôs, não se tratasse de uma escolha, mas de uma ordem ou recomendação. O que nos deixa, em todo o caso, novamente atentos aos riscos de projectar significados nas formas.

C. Chazelle justifica o *carmen figuratum* de Teodulfo com razões teológicas, dizendo que no poema, como em muitas passagens dos *Libri Carolini*, Cristo faz-se à imagem de Deus, palavra e verdade, distanciando-se da sua mortalidade, uma luz que emana de Deus e que é da mesma substância que o Pai, devendo os cristãos dirigir-se a Deus não através dos sentidos, mas da mente e das suas almas[785]. Porém, mesmo a leitura de C. Chazelle assume a superioridade da palavra escrita sobre a imagem[786]. Ou, dito de outro modo, o facto de este autor não reconhecer à forma da cruz essa possibilidade de ligação com a esfera do não visível não implica necessariamente que

[784] Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 50-51 e discussão na nota 130.
[785] Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 49-50.
[786] Cf. CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... pp. 46-47.

tenha recusado a figuratividade no seu *carmen*. E já antes se explorou a possibilidade de a escolha da forma ter origem em razões exclusivamente práticas. O facto de não eleger uma cruz não significa, uma vez mais, que assuma liminarmente que as palavras são superiores às imagens e que se possa daqui, de um poema panegírico, extrair uma posição teológica.

É certo que é a Palavra que permite a relação do fiel com o sagrado. Nada que não dimane das Escrituras pode ser essencial ao exercício da fé. Como o próprio Teodulfo indica nos *Libri Carolini*, Moisés e outros autores preservaram os seus ensinamentos "não através da pintura, mas da escrita", pois "não as pinturas, mas as Escrituras são dadas à erudição da nossa fé"[787]. Se o que Teodulfo censura é, por um lado, o conjunto de comportamentos que, tendo apenas sentido no seio das relações humanas, é desviado para as imagens por se lhes reconhecer um carácter sagrado e, por outro, a impossibilidade de adoração das imagens nos mesmos termos da adoração divina, a interpretação historiográfica que identifica uma condenação das imagens e da representação perde sentido. A Palavra e a imagem deixam de ser antinómicas e inconciliáveis, a sua relação sai das tensões próprias inerentes à dominação de um termo sobre o outro.

As imagens devem ser entendidas em termos outros que não aqueles que a coloquem em contradição com, ou opostas à Palavra divina. A existir inferioridade, ela é relativa, não absoluta. Isto é, os *Libri Carolini* argumentam contra a possibilidade de comparar o incomparável. Perpassa através da contundência do tom da obra e, de modo mais geral, através da escala da reacção a Niceia, que para os carolíngios as Escrituras não têm qualquer relativo que se constitua como uma via de ascese ao sagrado. Nem a Cruz, como signo, estando em vez da Palavra, podendo comutar-se nela de acordo com as interpretações indicadas, pode, como objecto mundano que é, oferecer a possibilidade de conhecimento espiritual.

O problema para Teodulfo não diz respeito às imagens, à sua existência, ao seu carácter representacional ou ilusório, mas ao culto que lhes é prestado e à sacralização que daí decorre, ou que o antecede. É um problema de uso. Torna-se, portanto, claro que os argumentos pedagógicos de Gregório não podiam ser subscritos, pois admitir a legibilidade das imagens, que é essencial na sua função

[787] Citado a partir de CHAZELLE, Celia – *The Crucified God*... p. 47. Tradução da autora.

pedagógica (como o é uma ideia de 'boa' representação, ao contrário do ícone), é anuir que essa experiência associada à aprendizagem estabelece uma ponte eficaz com o espiritual. O que implicaria colocar as imagens na mesma esfera da escrita, ou mesmo das Escrituras. E daqui eventualmente decorreria uma hierarquização entre a Palavra e a imagem. O que Teodulfo aceita nas imagens é a rememoração dos factos do passado por via da representação. Uma celebração histórica da vivência do homem. Razão pela qual a literatura e a pintura pré-cristãs não estão em causa. Há uma profunda consciência relativamente à importância histórica destas representações. O papel dos cristãos é visto em continuidade com o que os precede, em particular o trabalho dos filósofos (como o verso inserido no manuscrito pela mão de Teodulfo deixa entrever). Na verdade, o autor dos *Libri Carolini* recorre a autores como Aristóteles e Apuleio[788], juntamente com Santo Agostinho, Ambrósio, Jerónimo e Gregório o Grande (estes últimos enquanto *testimonia*, isto é, identificando cada citação)[789].

A partir da análise que aqui se propõe, deixa de ser possível subscrever a proposição que coloca imagem e Palavra, ou texto, numa relação de hierarquização, ou ainda a sua distribuição relativa num espectro de aproximação ao sagrado. Como se procurou demonstrar, as imagens agem para Teodulfo, nos *Libri Carolini*, no espaço da sociedade, espaço que ele distingue do espiritual. Recusada, de modo contundente, é a possibilidade de reconhecer às imagens um lugar decisivo na relação com a espiritualidade; esse lugar pertence às Escrituras somente. O que não implica, por fim, que o seu entendimento sobre imagem a coloque numa posição de subalternidade ou de menor importância, mas simplesmente numa posição outra.

[788] Aristóteles vem indicado como o "*philosophus cui in hac parte fides potissimum adhibenda est"*. Citado a partir de FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 75.
[789] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 74-75

4.2. Teoria da corte, "Documento de Estado"

T. Noble defende que se pode analisar os *Libri Carolini* através de quatro temas analíticos, cuja relação entre si se torna decisiva para compreender o alcance do debate iconoclasta para os seus intervenientes. A saber, o bíblico, o eclesiástico, o papal e o Cristo-imperial – temas que não surgem isoladamente mas entretecidos[790]. E defende que Niceia constitui a oportunidade que permitirá aos carolíngios cristalizar o seu pensamento acerca das imagens, muito para além das circunstâncias históricas que o originaram[791]. Da sua análise interessará reter alguns argumentos.

De um ponto de vista bíblico, o modo como os bizantinos legitimam o uso das imagens é visto pelos carolíngios como uma profunda incompreensão do Antigo Testamento[792]. De acordo com T. Noble, a crítica dos francos assume dois planos e é desenvolvida tanto no Livro I como no II dos *Libri Carolini*, pois ambos se dirigem a matéria exegética. O primeiro plano é mais estrutural e centra-se na falta de domínio sobre a linguagem e sobre o vocabulário do Antigo Testamento; o outro é mais substancial, de profunda discordância exegética. Os francos entendem a leitura dos bizantinos sobre o Antigo Testamento como literal, quando deveria ser tropológica e referir-se a Cristo e à Igreja[793]. Com efeito, desenvolve-se neste período uma prática comentarista que enceta um novo modo de trabalhar o texto bíblico, propondo uma interpretação holística das Escrituras. Como antes referido, a exegese deveria compreender os significados alegóricos, analógicos e tropológicos, muito além dos históricos ou literais: "E, em certa medida, a polémica foi gerada pelo facto de os Bizantinos seguirem mais de perto a escola exegética tendencialmente literal de Antioquia, quando o Ocidente preferia a escola alegórica de Alexandria" [794].

Porém, essa discordância interpretativa indicia uma questão mais complexa, relacionada com o grande projecto de reforma educacional e espiritual carolíngia. Entre outros aspectos, no que ao Antigo Testamento diz respeito, este deveria ser visto como uma prefiguração do Novo e, depois, como uma prefiguração da

[790] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." pp. 236-237.
[791] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." pp. 236-237.
[792] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 238 e notas 55-57.
[793] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 238.
[794] NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 238. Tradução da autora.

governação dos francos e dos reis carolíngios[795]. Cresce neste período uma portentosa associação entre os imperadores e as grandes figuras dos Livros Bíblicos históricos, como já se deu conta. T. Noble vislumbra essa associação (muito presente em inúmeros autores da época) também nos *Libri Carolini* quando no Livro I os bizantinos são acusados de não governarem como David ou Salomão. O propósito seria certificar Carlos Magno (e, por extensão, os francos) como o verdadeiro herdeiro de Israel. Já o Papa Paulo I se havia referido aos francos como um novo Israel; na lei Sálica são os próprios que aludem a si nestes termos e nos *Libri Carolini* dirão: "não somos o Israel carnal, mas espiritual"[796]. Daqui que este autor entenda que o que está em causa é o facto de Bizâncio contradizer a associação contínua que os carolíngios procuravam difundir entre o Antigo Testamento, Cristo e a governação de Carlos Magno[797].

A interpretação bizantina do Antigo Testamento, tida como excessivamente literal, não só passava ao lado dos outros significados que os carolíngios entendiam essenciais nas Escrituras, mas representava também uma ofensa à tradição, aos costumes. Defendem, portanto, que os gregos se tinham afastado do caminho justo da tradição patrística. O facto de Bizâncio desrespeitar as práticas da Igreja e procurar continuamente inaugurar novos costumes (alternância entre períodos de iconoclasmo e de iconofilia) era avesso à tradição. Assinalar este afastamento era um modo de distinguir os carolíngios que, por oposição, a cumpriam com rigor.

Senão vejamos: ao desenvolver a tradição comentarista que há pouco se referiu, os francos reúnem património exegético dos Padres da Igreja disperso em inúmeros escritos que depois incorporarão nos seus próprios comentários. Essa propensão antológica valeu-lhes inúmeras críticas de falta de originalidade, mas era, à partida e deliberadamente, definidora do projecto. Recolher a Patrística e comentar sobre e com ela, era uma forma de garantir a preservação desses escritos, mas principalmente de estabelecer uma linhagem exegética que, doravante, deveria incluir também autores carolíngios – uma forma de assegurar a preservação, a transmissão e a sua própria legitimação. Contudo, citar, como as actas nicenas mostravam, não era suficiente para assegurar que se cumpria a tradição. Pelo menos assim o defendiam os

[795] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 239.
[796] Citado a partir de NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." pp. 239-240. Tradução da autora.
[797] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 240.

francos. Processo que dá conta de uma profunda consciência histórica, não só do passado, mas do modo como se quer (re)fundar o presente.

Se seguirmos a análise de T. Noble e atentarmos ao escopo da reforma administrativa, legal, religiosa e artística dos carolíngios, vemos que esta assenta no mesmo pressuposto: pegar na tradição, no modelo dos Padres e de Roma e provar que os carolíngios a seguem escrupulosamente incorporando o seu próprio contributo. A imagem é um pretexto – embora nada inconsequente porque nos dá a exacta medida da visão e do lugar que poderia ocupar – para afirmar um modo de governação cristã que cabia aos francos aplicar e que era superior à dos bizantinos. O que talvez explique porque subscreve a corte um documento como os *Libri Carolini*, mesmo havendo leituras desavindas sobre o papel da imagem, ou mesmo do lugar simbólico da Cruz, como se procurou mostrar.

A que modo de governação nos estamos a referir? Da argumentação de T. Noble interessa reter que aos carolíngios importava o estabelecimento de uma hierarquia eclesiástica sobre a qual deveria assentar o sucesso de toda a reforma[798]. Esta hierarquia dizia respeito não só à eleição dos bispos, mas também ao *modus faciendi* dos concílios e ao tipo de relação que se deveria ter com Roma. É assim que este autor defende que "os *Libri Carolini* esboçam uma teoria conciliar nova e fascinante, e que constitui nada menos do que a reformulação de toda uma série de posições tradicionais"[799].

A decisão bizantina de realizar concílios para resolver problemas de carácter local comprova a importância do papado na mediação de conflitos e na ambicionada relação da Igreja do Oriente com a do Ocidente. Para os francos, tratando-se de um problema local, não era admissível que houvesse a presunção de chamar ecuménico ao Concílio, mas isto permitia que se envolvessem na explicitação do carácter institucional que o problema colocava. Se a iconoclastia tinha de ser discutida ecumenicamente, então deveria envolver toda a Igreja. O que representa, para T. Noble, um ajustar da teoria conciliar à realidade histórica, pois se a Pentarquia havia sido estabelecida antes da existência dos francos, cabia-lhes agora lutar pelo seu lugar. Aqui se funda o seu argumento, indispensável para rever a historiografia tradicional, que afirma de modo simplista que os francos estavam ofendidos por não terem sido

[798] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." pp. 242-243.
[799] NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 243. Tradução da autora.

convidados a participar em Niceia, quando o que estava em questão era a impossibilidade de o Papa poder representar toda a Igreja do Ocidente. É esta falta que lhes permite introduzir a ideia de que seriam os únicos a poder verdadeiramente ligar o Antigo ao Novo Testamento e este à Igreja, portanto os únicos a poder manter a "cadeia da tradição" intacta[800].

De certa forma, os carolíngios tinham-se como o verdadeiro império cristão. Mas, ao contrário do que alguns autores supõem, daqui decorre qualquer crítica ou oposição a Roma, como antes se referiu. De resto, em inúmeras passagens, vemos como o entendimento com o papado é determinante para os francos (e para a sua reforma), pois também nisto se tinham como modelares. A todos os níveis se estende a vontade carolíngia de proceder à maneira dos romanos[801], no âmbito litúrgico, das leis, da arquitectura, da arte, visto que fazer à maneira de Roma, mais concretamente do Papa, é fazer correctamente: "É irónico, embora não deixe de ser verdade, que os carolíngios, muito mais do que os próprios papas, colocassem o Papa no centro da Igreja, reforçassem os poderes dos pontífices e evocassem pretensões papais"[802]. Note-se que o primeiro manuscrito de aparato executado já em Aachen (ou assim se supõe), um *Saltério*, foi destinado a Adriano, assinalando subtilmente, depois da reserva dos *Libri Carolini*, o desejo de consagrar Roma como a autoridade doutrinária em matéria de fé – e talvez das imagens[803].

T. Noble recupera o termo fixado por Schmandt[804], que nomeia os *Libri Carolini* como um *Staatsschrift* (documento de Estado), porque, mesmo tendo tido pouca difusão, são um documento oficial apresentando os valores ideológicos do reinado de Carlos Magno e dos seus mais proeminentes intelectuais, especialmente nas décadas de 780 e de 790[805], em que o rei reconhece a si mesmo direitos de imperador, antes de o ser. E aqui reside a resposta à interrogação lançada no início a

[800] NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 244.
[801] Cf. NOBLE, Thomas – Tradition and Learning... p. 245.
[802] NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 246. Tradução da autora.
[803] Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... p. 146.
A visão de I. Garipzanov, neste particular, difere de D. Bullough. O *Saltério de Dagulfo* (c.783-795) é comissionado por Carlos Magno tendo como provável destinatário o Papa Adriano, que entretanto morre. O poema dedicatória informa que os Salmos não só eram palavras do Rei David, mas que Carlos Magno era o seu sucessor. O manuscrito parece sugerir não necessariamente um reconhecimento de Roma enquanto autoridade religiosa, mas uma afirmação de Carlos Magno e dos seus conselheiros diante do Papa. Cf. GARIPZANOV, Ildar – *The Symbolic Language*... p. 227 e nota 88.
[804] Referenciado em NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." nota 31, p. 253.
[805] Cf. NOBLE, Thomas – "Tradition and Learning..." p. 236.

partir de M.-J. Mondzain, o facto de ser revelador que diante de uma convulsão do pensamento religioso e político a questão da imagem seja levantada, encetando um outro debate acerca da separação (ou união) entre o poder espiritual e o poder temporal e do uso da imagem como um dos mais fortes instrumentos de poder[806].

Carlos Magno (ou a corte em seu nome), no quadro das relações que detém com o papado e na tentativa de estabelecer um lugar para si e para o seu reino, apropria-se de um conceito do foro espiritual através dos seus sacerdotes. A legitimidade política depende da constituição de uma doutrina que articula de modo eficaz a adesão doutrinal ao sistema institucional. Tal como a legitimidade de Roma. De facto, de um ponto de vista ocidental, o envolvimento do papado dá-se pela intervenção directa da corte carolíngia, o que permitirá a definição e difusão de um esboço que pode constituir a também a sua teoria sobre a imagem (mais de Adriano). Não deixa de ser interessante, pois, que à parte as missivas do Papa dirigidas aos monarcas bizantinos a propósito do segundo Concílio de Niceia, a afirmação da posição de Roma sobre imagens resulte da interpelação dos francos. Talvez seja, até, modificada por esta, assinaladamente na entrada de Adriano no *Liber Pontificalis*, como se indicou acima.

Mas podem, realmente, os *Libri Carolini* ser pensados como um "documento de Estado"? Ou, regressando ao assunto que nos toma, como um documento que testemunha o desenvolvimento de uma teoria da imagem da corte franca, dos carolíngios, abarcando indistintamente todos os envolvidos e assumindo que partilhavam o mesmo entendimento? E mesmo todos os não envolvidos? Recorde-se que os *Libri Carolini* foram remetidos ao silêncio e arquivados no palácio. E que a questão das imagens foi sumariamente referida em Frankfurt, o Concílio previsto inicialmente para a sua apresentação pública. Ou, mais ainda, que quando se volta a discutir a questão do iconoclasmo bizantino em Paris, em 824, os *Libri Carolini* não são citados, apesar de os intervenientes demonstrarem conhecer bem o tema.

Será provavelmente em 793 que se convoca o encontro para a leitura pública e correcção dos *Libri Carolini*, da qual resultarão diversos comentários e propostas de alteração anotados nas margens. É, pois, a partir desta sessão colectiva que se pode fundamentar que os *Libri Carolini* eram uma teoria geral do reinado, envolvendo os

[806] Cf. MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 5.

intelectuais que orbitavam na esfera da corte e mosteiros mais importantes – o *Capitulare* também tinha sido apresentado para discussão pública antes do envio para Adriano. As notas acrescentadas, designadamente a redacção frequente nas margens de *bene*, *optime*, *acute*, etc., assinalando as passagens mais eruditas; a aprovação ou reforço de alguma ideia e a concordância com passagens bíblicas, podem ser interpretadas como confirmação e refinamento das preocupações, gostos e interesses de todo o círculo envolvido[807]. Aspectos que podem, igualmente, ser lidos como proposta de constituição de uma teoria geral da imagem que vigoraria no reinado de Carlos Magno e talvez no de Luís, o Pio, ainda que com as matizes que se referiram.

Ora a favor de uma de teoria de Estado sobre as imagens, proclamada por Carlos Magno e subscrita pelo seu círculo, está não só a sessão de leitura pública, mas também o que este redige no Prefácio (ou o que é redigido em seu nome): "*cum conhibentia sacerdotum in regno a Deo nobis concesso catholicis gregibus praelatorum*"[808]. A obra teria sido escrita com a conivência, com o acordo dos sacerdotes do monarca. É certo que se trata de uma fórmula com um provável sentido protocolar. No entanto, a explicitação não deve, neste caso, ser menorizada, atendendo à dimensão e importância que o assunto assumira. E a ser assim estaríamos diante do documento que, por acordo, expressava uma voz comum sobre as actas nicenas e sobre as imagens. O que explicaria pretensas advertências que Alcuíno teria feito a Rábano Mauro, justificando-se a indulgência que este último solicita no prólogo.

É inquestionável que Carlos Magno subscreve oficialmente o documento, é indiscutível que se ponderava o seu envio e circulação, como o é que a sua redacção demonstra um incómodo com Niceia e com a possibilidade de adoração das imagens, que prevalecerá durante anos, como o colóquio de Paris o atesta. E é inequívoco que este incómodo será conhecido em Roma e em Bizâncio ao longo das décadas seguintes. Mas pode pensar-se num nível de unidade e de consciência colectiva tal que a ideia de uma só teoria da imagem não possa ser contestada?

[807] Para uma discussão sobre a autoria das notas marginais, a sua rasura e substituição pelas notas do escriba Tironiano e respectivas implicações, nomeadamente de datação, veja-se FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... V pp. 597-607, em especial as conclusões da pp. 604 à 607. A estas notas acrescem mais de trezentas notações marginais, como lembretes, relacionadas com a correcção do texto e apagadas no final do processo. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... IV p. 5 e nota 20.
[808] Citado a partir de FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 52, nota 269.

Os estudos de A. Freeman sobre os *Libri Carolini* assinalam a existência de inúmeras especificidades imputáveis apenas a Teodulfo. Refere-se não só ao uso de textos associados à sua educação em contexto visigótico, mas também à atitude de prudência e parcimónia relativamente à figuração. Este aspecto relacionar-se-ia com a cristandade hispânica da Antiguidade Tardia. Em causa estava o decreto do Concílio de Elvira (c. 306) que determinava que as imagens não deveriam ser autorizadas nas igrejas e que o que merecia louvor e adoração não podia estar representado nas paredes para não tentar os fiéis a praticar idolatria. Mesmo não tendo expressão oficial fora da sua área geográfica, o decreto terá circulado mais tarde e foi citado por Agobardo de Leão no *De picturis et imaginibus*[809]. Ainda que Teodulfo não tenha referido directamente Elvira nos seus escritos, A. Freeman defende que a sua atitude indicia familiaridade e convergência com os seus decretos, indo ao encontro de diversas passagens de Isidoro[810].

Desconhece-se, portanto, quão persuasivo terá sido Teodulfo na apresentação pública da obra e de que forma terá desenvolvido estratégias para veicular os seus principais argumentos aos demais envolvidos. Em relação a Alcuíno, já antes se referiu a sua possível actuação nos *Libri Carolini*. A cronologia tradicional, que datava a obra de 790-791, tornava impossível que fosse o autor, pois encontrava-se em território anglo-saxónico. Todavia, a ter sido terminada por volta de 793, é possível que este autor se tenha envolvido na fase final da sua redacção, nomeadamente no Livro IV, e influenciado as perspectivas sobre a Cruz. Dada a sua proeminência na corte, é altamente provável que mais do que ter conhecimento do conteúdo da obra, nela estivesse implicado[811]. Mas talvez não concordasse com o modo como o assunto fora apresentado; é até provável que tivesse levantado algumas objecções[812]. A. Freeman arrisca inclusivamente dizer que, se Alcuíno estivesse na corte aquando da chegada da acta, não se teria enviado o *Capitulare* ao Papa e as

[809] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 41-42 e notas 210-211.
[810] A. Freeman refere-se aos motivos pictóricos que Teodulfo elege para o mosaico da abside da Capela de Germigny-des-Prés (Arca da Aliança) e à decoração das designadas *Bíblias de Teodulfo* (sem motivos figurados, excepto pássaros), associando "esse sentimento e atitude" ao decretado por Elvira. Questiona, a partir destes exemplos, se as suas escolhas iconográficas indiciam uma intenção deliberada em evitar imagens, confrontando-o com diversas passagens dos *Libri Carolini*. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... I p. 40 e ss.
[811] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... IV p. 9.
[812] Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... VII p. 187.

decisões francas ganhariam um teor mais moderado[813]. O facto de Alcuíno não se ter pronunciado sobre imagens suscita hoje alguma especulação bibliográfica, mas a sua acção e escritos permitem inferir uma postura distinta da que afirma Teodulfo.

Convém lembrar que a própria constituição de uma possível teoria da imagem é gerada pelos processos de disputa com Bizâncio e pelo reconhecimento da autoridade papal. Surge, pois, não exactamente como consequência, mas integrada e a par da afirmação do modo de governação carolíngia e do seu (futuro) império, e da confirmação de Carlos Magno como seu representante. Além disso, e seguindo a argumentação de K. Mitalaité e mesmo de C. Chazelle antes exposta, os *Libri Carolini* são também um tratado teológico, que expõe as controvérsias que atravessam o reino e a governação na década de 790, bem como as inclinações religiosas não apenas de Teodulfo.

Os *Libri Carolini* são um testemunho eloquente de como a constituição de qualquer teoria teológica decorre, integra e constitui processos diversos, pois não deixou aqui de se assinalar as implicações que tiveram no campo das relações diplomáticas e políticas. Ou seja, mesmo tratando-se da exposição carolíngia da sua teoria da imagem, esta resulta de um conjunto de eventos e questões, das ambições do monarca, dos princípios do seu projecto, do modo como os francos se pretendiam afirmar na diferença em relação a Bizâncio, interceptado por outros problemas a que também pretendiam responder, como o Adopcionismo, e não como espelho natural de um pensamento sobre imagem latente que encontraria nos *Libri Carolini* uma ocasião para finalmente se expressar. Uma construção que denota como a autoridade se procura estender ao domínio do visível e à relação deste com o invisível.

[813] D. Bullough associa os *Libri Carolini* à campanha contra o Adopcionismo, identificando em diversas passagens possíveis influências de Alcuíno. Cf. BULLOUGH, Donald – *Carolingian Renewal*... pp. 180-187. A. Freeman analisa as contribuições de Alcuíno nos *Libri Carolini* também a partir dos seus textos sobre a controvérsia adopcionista (indicados supra). Além do mais, A. Freeman encontra algumas pistas que indiciam a voz de Alcuíno nas notas inseridas aquando do encontro oficial para apresentação e correcção da obra. Cf. FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans*... IV p. 9 e notas 28 e 29.

4.3. "*Ad bonosum*", vale o sinal da escrita mais do que a pintura?

"*Ad Bonosum*" corresponde ao título dado não a um, mas a dois poemas de Rábano Mauro, o "*Ad Bonosum*" 37[814] e o "*Ad Bonosum*" 38[815]. O excerto a que se vem aludindo, que exporia a superioridade da escrita, é parte do 38. O estudo aqui proposto assenta na edição de E. Dümmler de ambos os poemas[816], em articulação com passagens traduzidas na bibliografia e com as interpretações críticas que motivaram.

Desconhece-se a data precisa de redacção do poema "*Ad Bonosum*" 38 de Rábano Mauro, bem como o contexto do seu envio, o que nos devia deixar desde logo cautelosos quanto a afirmações categóricas a respeito do seu sentido. Um que confirmaria os argumentos dos *Libri Carolini* e colocaria a escrita como superior à pintura, justificando, como vimos, sucessivas interpretações historiográficas que, num simples passo, se alargam a toda a época carolíngia e a toda a produção de imagens, que não só iluminuras.

Para P. Weitmann, R. McKitterick e T. Noble, o poema de Rábano Mauro é convergente com a desconfiança que as imagens suscitam nos *Libri Carolini*, desconfiança que já vimos ser discutível, e subordina a imagem ao texto e às Escrituras[817]. Sendo este excerto usado com tanta frequência como documento que confirma a teoria geral carolíngia sobre as imagens e a visão de Rábano Mauro, retomado e comentado sempre na sua versão reduzida, entendeu-se ser relevante investigar até que ponto é representativo, mas sobretudo comprovativo daquela interpretação. Trecho que finalmente explicaria que as imagens no *In honorem* não são bem imagens, mas uma espécie de sucedâneo figurado de palavras. É também a partir desta passagem que, de acordo com a bibliografia citada, se resolve a aparente contradição entre a copiosa produção de imagens neste período e a posição oficial dos carolíngios. O excerto a que se vem aludindo do "*Ad Bonosum*" 38 diz:

[814] Documento 2. Anexo 1, pp. 329-330.
[815] Documento 3. Anexo 1, p. 331.
[816] *Carmina* "*Ad Bonosum*" (XXXVII); "*Ad Bonosum*" (XXXVIII). In *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. E. Dümmler, MGH, respectivamente pp. 193-196, pp. 196-197.
[817] WEITMANN, Pascal – *Sukzession und Gegenwart*... p. 208.

> "O sinal da escrita vale mais do que a forma de uma pintura [*pictura*] e oferece mais beleza à alma do que a imagem [*imagine forma*] colorida, que não mostra a figura das coisas correctamente. Pois a escrita é perfeita e abençoada norma da Salvação e é mais importante em todas as coisas e de mais uso para todos. É apreciada mais rapidamente, é mais perfeita no seu significado e é mais facilmente compreendida pelos sentidos humanos. Serve os ouvidos, os lábios e os olhos, enquanto aquela [a imagem] apenas oferece alguma consolação aos olhos. [A escrita] mostra a sua verdade pela sua forma, o seu enunciado, o seu significado e é agradável por muito tempo. A pintura delicia o olhar quando é nova, mas quando envelhece torna-se um fardo, desaparece depressa e não transmite fidedignamente a verdade" [818].

Não obstante desconhecer-se o contexto de redacção e envio do poema, é assumido que se dirige a Hatto, colega e amigo de Rábano Mauro. O desenvolvimento da interpretação que aqui se propõe tem dois rumos. Adopta-se, numa primeira fase, um método mais literário que entende a comparação de Rábano Mauro entre as imagens e a escrita no "*Ad Bonosum*" 38[819] como uma metáfora para a transitoriedade da vida (i). O que justifica a liberdade – a par do facto de se tratar do mesmo destinatário e de ser possivelmente coevo – de o comparar com o "*Ad Bonosum*" 37[820], mas também com o *carmen* IX de Alcuíno "*Postquam primus*", conhecido como "Poema de Lindisfarne"[821], uma vez que este último lhe serve de modelo. Numa segunda fase, aceita-se provisoriamente a possibilidade de o excerto expor o pensamento de Rábano Mauro sobre imagem, para abrir a reflexão (ii).

i) "*Ad Bonosum"* 37 tem, no total, cento e duas linhas e, nestas, mais de vinte e seis referências do *carmen* de Alcuíno; o estudo de M. Garrison ajuda a aclarar o seu sentido a partir da emulação que o discípulo faz do poema do mestre[822]. Apesar de não ser adequado explicar um poema com outros assume-se aqui, neste primeiro gesto, que conhecer globalmente o poema de Alcuíno ajuda a esclarecer a ideia geral de ambos os poemas de Rábano Mauro, pelo menos os *topos* que recuperam. Sem deixar de sublinhar que a retoma permite reconhecer a autoridade de Alcuíno e

[818] Citado a partir de DIEBOLD, William J. – *Word and Image*... pp. 106-107. Tradução da autora.
[819] Documento 2. Anexo 1, pp. 329-330.
[820] Documento 3. Anexo 1, p. 331.
[821] *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. E. Dümmler, MGH, pp. 229-235.
[822] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 74.

certificar que Rábano Mauro domina a linguagem poética convencionada. A recuperação de elementos poéticos não é imitação desprovida de criatividade.

O poema de Alcuíno é escrito depois do ataque dos Vikings em 793 a Lindisfarne, o que lhe vale a designação de "Poema de Lindisfarne"[823]. Foi emulado por Rábano Mauro e recuperado em mais dois epitáfios, um de Valafrido Estrabão, dedicado aluno de Rábano Mauro, e outro em Mainz (sem autoria conhecida), onde Rábano Mauro foi Arcebispo[824]. De acordo com M. Garrison, o início do poema de Alcuíno "*postquam primus*" recupera (reordenando) a abertura da secção IV dos *Dialogi* de Gregório Magno, que trataria de ensinar a crença no invisível e transcendental[825]. Já os dois epitáfios, mais abstractos, insistem numa evocação do divino, da mortalidade e do humano mais austera do que a do poema de Alcuíno[826] e próxima do "*Ad Bonosum*" 37 de Rábano Mauro. Assim, a diferença de tratamento do *topos* da queda do homem indicia, para M. Garrison, distintas posições e interpretações teológicas em função de cada um dos autores[827]. O poema de Alcuíno não é nem lamento, nem elegia, situa-se antes no género consolação e expressa uma teodiceia como justificação para o modo como os insondáveis desígnios divinos se dão a ver ao homem[828].

É conhecida a violência do ataque a Lindisfarne e a forma avassaladora como espalhou a mortandade, saqueou e destruiu o tesouro da abadia e como abalou a Europa em geral e Alcuíno em particular. Lindisfarne era uma fundação religiosa que tinha desempenhado um papel cimeiro na conversão da Inglaterra anglo-saxónica e adquirido um estatuto simbólico e de grande esplendor artístico. Já na corte, Alcuíno dirigiu a reis, arcebispos, monges e ao próprio Bispo de Lindisfarne[829] diversas missivas sobre o assunto, em verso e em prosa. O saque acentuou a dimensão do perigo e do mal e é visível nos seus escritos a importância do pecado e da punição,

[823] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 67, nota 20.
P. Godman intitula-o como "A destruição de Lindisfarne" e providencia uma tradução do latim. Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... pp. 127-139. Sobre o ataque a Lindisfarne e a violência dos raides Vikings, veja-se HEATHER, Peter – *Empires and Barbarians. Migration, Development and the Birth of Europe*. London: Pan Books, 2010, p. 452 e ss.
[824] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 68 e notas.
[825] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 69.
[826] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 69.
[827] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 70.
[828] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 70.
[829] GASKOIN, Charles J. B. – *Alcuin: His Life and His Work*. London: C. J. Clay and Sons, Cambridge University Press Warehouse, 1904, p. 69.

assinalando a relação causal entre pecado e sofrimento[830]. O único modo de prevenir novos ataques seria assumir uma vida pura e consolar-se na Redenção e Salvação divinas[831]. Alcuíno incita, pois, os leitores do seu poema à oração, para redimir as suas falhas e evitar novas investidas[832]. Mas o poema de Alcuíno é também uma historicização do episódio, que relaciona com outras ocorrências devastadoras do passado, em que as provações testam a perseverança dos fiéis, recompensados depois com a vida celestial – uma "teologização da história da Salvação", como designa R. Trilling[833]. O processo de associações históricas, identificado também por C. Fell, é desenvolvido ao longo do poema, designadamente quando introduz a queda de Roma, cabeça do mundo[834]. Diz o texto de Alcuíno:

> "Roma, capital do mundo, glória do mundo, Roma dourada, o que agora resta de ti é apenas uma ruína selvagem (...) assim se dissipam [voam] todas as maravilhas feitas pelo homem, glória dos tempos foge como uma sombra"[835].

Trabalhando lugares comuns do lamento, sublinha que nada da esfera do terreno é eterno. Sendo a queda do homem um exílio na terra, Alcuíno exorta ao amor das coisas celestiais e perpétuas, em detrimento do que é efémero na existência terrena: "Vamos, portanto, amar de longe as coisas celestiais e permanentes em lugar das perecíveis da terra"[836]. P. Godman refere inclusivamente que se trata de uma meditação poética mais alargada sobre o saque a Lindisfarne já exposto em duas cartas que Alcuíno enviou a Higebaldo. Este texto teria dado origem a uma sequência

[830] Num dos versos do poema Alcuíno interpreta os raides Vikings como julgamento divino contra a Nortúmbria. Cf. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 136.
[831] Uma recomendação que surge na sequência da atribulada história política da ilha, mas também dos comportamentos da abadia (designadamente as leituras no refeitório) chamando a importância de recuperar os ideias de asceticismo primitivos. Cf. BREMMER, Rolf; CHARDONNENS, László S. – "Old English Prognostics. Between the Moon and the Monstrous". In OLSEN, K. E.; HOUWEN, L.A. (Ed.) – *Monsters and the Monstrous in Medieval Northwest Europe*. Mediaevalia Groningana N.S. 3. Leuven: Peeters, 2001, pp.153-166, p. 153; BROWN, Michelle – *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 2003, p. 39.
[832] TRILLING, Renée R. – *The Aesthetics of Nostalgia. Historical Representation in Old English Verse.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009, p. 141.
[833] TRILLING, Renée R. – *The Aesthetics of Nostalgia*... p. 142.
[834] FELL, Christine – "Perceptions of Transience". In GODDEN, Malcom; LAPIDGE, Michael (Ed.) – *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 172-189, p. 186.
[835] Citado a partir de FELL, Christine – "Perceptions of Transience" p. 187. Tradução da autora.
A propósito desta passagem P. Godman lembra as duas visitas que Alcuíno fez a Roma depois das investidas dos lombardos. Alcuíno testemunhou directamente as consequências destas campanhas militares que lançaram a desordem pela cidade afectando o património. Esta descrição da decadência a propósito de Roma, mesmo se retórica, pode ser vista como uma alusão a esses eventos. GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 129.
[836] Citado a partir de FELL, Christine – "Perceptions of Transience" p. 188. Tradução da autora.

de poemas sobre a mutabilidade e transitoriedade da vida, oferecendo ao mesmo tempo esperança no futuro, quer na vida terrena, quer na celestial[837]. Sequência que incluiria não só o "*Ad Bonosum*" 37 e os epitáfios referidos, mas também o "*Ad Bonosum*" 38, como se explorará adiante.

Parafraseando M. Garrison, Alcuíno delineia as imagens sobre os infortúnios de forma progressiva e como prefiguração da ordem divina. As mudanças temporais que descreve divisam esse mesmo sentido (inspirado em Boécio ou Santo Agostinho), preparando retoricamente o leitor para as implicações dos obstáculos e desenvolvendo uma apologia da estabilidade e da ordem alcançáveis apenas no céu. Em Rábano Mauro, por sua vez, no "*Ad Bonosum*" 37, não se vislumbra essa ordem divina, apresentando uma visão mais tenebrosa do mundo[838]. Rábano Mauro elide a divindade e a beleza do mundo natural:

> "A preocupação de Rábano com a decadência e declínio na natureza evoca mudanças naturais de modo quase apocalíptico: as pedras dissolvem-se, os rios secam, as culturas amadurecem e dissecam. Surge o topos da natureza como madrasta (...) uma imagem sinistra em desacordo com os conceitos de ordem divina e de bondade da natureza"[839].

A propósito de sofrimento e teodiceia, Rábano Mauro expõe a desgraça como parte ineludível da existência humana, também em contraste com Alcuíno[840]. Uma alusão ao sofrimento corporal leva M. Garrison a propor que se poderia tratar de uma referência às privações físicas passadas sob o abaciado de Ratgário [841] (designadamente fome), talvez para estimular Hatto a aceitar o que é determinado pela vontade de Deus, sublinhando que a provação trará compensação celestial[842], mas a isto voltaremos. Enquanto a visão do fardo humano é mais sombria, é também menos angustiada do que os aforismos de Alcuíno (aquela não coincidia com o cenário dos destinatários de Lindisfarne), na medida em que Rábano Mauro se mostra confiante no consolo e apoio divinos.

---

[837] GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 126, nota relativa ao texto 10.
[838] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 74.
[839] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 75. Tradução da autora.
[840] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 76.
[841] M. Garrison sugere ainda a possível ligação entre as palavras *plagae* e *flagra* e as aflições sofridas durante Ratgário. Indica também que Fulda foi tomada por uma praga em 805 que vitimou vários monges. Cf. GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." pp. 73 e 78.
[842] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 77.

O estudo de M. Garrison sobre o "*Ad Bonosum*" 37 dá-nos uma visão da retoma dos mesmos lugares literários de lamento e consolação e dos processos retóricos de Rábano Mauro reelaborados a partir de Alcuíno – que se defende aqui poderem ser comuns ao "*Ad Bonosum*" 38. E assinala a introdução de uma interpretação mais radical da vivência e sofrimento humanos e da Redenção divina. O excurso sobre o "Poema de Lindisfarne" não arroga pretensões explicativas, mas lança luz sobre o *topos* da queda do homem e sobre a importância do sofrimento e expiação para a Salvação. Além disso, introduz a ideia da perecibilidade das construções humanas a partir de alguns episódios históricos, como a queda de Roma, numa possível alusão à devastação e ao saque das obras, estátuas e manuscritos de Lindisfarne.

Tratando agora o "*Ad Bonosum*" 38, importa indicar que Alcuíno, entre outros autores que cita ou parafraseia, recorre ao Livro IV dos *Diálogos* de Gregório Magno. Uma referência que se defende importante para compreender o poema de Rábano Mauro. O Livro IV, de inspiração agostiniana, descreve as consequências intelectuais da queda do homem, que teria gerado a perda da luz da mente humana[843]. As Escrituras, como palavra divina e primeira Revelação, são o que permite o conhecimento divino. O conhecimento de Deus é feito na medida em que este se dá a conhecer, como G. Evans lê numa afirmação de Santo Agostinho, onde diz que a Palavra é uma demonstração divina e o meio que permite alcançar o seu entendimento[844]. Palavra é sinal da majestade divina, como Rábano Mauro refere no "*Ad Bonosum*" 38, através do qual se revela a sabedoria de Deus aos olhos da mente[845].

A ideia dos olhos da mente é um tema recorrente em diversos autores, sendo que alguns deles estabelecem analogias entre os da mente e os do corpo[846]. Os terrenos estão despertos para o inimigo e para o mal, os da mente para o divino e para a compreensão da Palavra[847]. De acordo com Gregório, o olho espiritual pode ser cegado, ou estar impedido de ver, e compreender a Palavra por causa do pecado, assim como o primeiro pai da humanidade. E diz no Livro IV dos *Diálogos*:

[843] EVANS, Gilian R. – *Getting it Wrong: The Mediaeval Epistemology of Error*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998, p. 73.
[844] EVANS, Gilian R. – *Getting it Wrong*... p. 68.
[845] EVANS, Gilian R. – *Getting it Wrong*... p. 68.
[846] EVANS, Gilian R. – *Getting it Wrong*... p. 68.
[847] EVANS, Gilian R. – *Getting it Wrong*... pp. 68-69.

> "pois o seu pecado [de Adão] foi a causa de não poder mais ver essas alegrias do céu, que pela contemplação antes possuía: pois durante a sua vivência no Paraíso, geralmente ouvia Deus a falar com ele, e pela pureza do coração e pela visão celestial, estava presente com as quadrilhas de Anjos abençoados. (...) Mas depois da sua queda perdeu aquela luz da alma, de que antes abundantemente gozava"[848].

Prosseguindo com Gregório, o pecado impediu Adão de ver as alegrias celestiais, cuja contemplação possuíra. O Homem, dele derivado por propagação carnal, vive agora na ignorância escura, sem luz, no espaço da permanente punição. E justamente devido à sua carnalidade, há quem procure o divino com os olhos terrenos e, não o vendo, duvide da sua existência:

> "mas porque o Filho do Senhor veio ao mundo para nos redimir e enviou o Espírito Santo para os nossos corações, devemos acreditar nas coisas em que pela experiência sensorial não podemos acreditar, mas que pela graça do Espírito Santo se tornam credíveis, não obstante serem invisíveis"[849].

Ler e meditar na palavra divina é, pois, o que abre e desperta o olho espiritual e o verdadeiro entendimento. Deus, ao criar a luz, terá criado um fenómeno simultaneamente físico e espiritual, uma luz de Sabedoria. Porém, para alcançar a luz e chegar a Deus é necessário ater-se às Escrituras e acolher plenamente Cristo, que concretiza a mediação entre o humano e o divino. Se a queda implica a perda ou o obscurecimento da visão espiritual, só através da meditação sobre a Palavra, só através da Palavra, da primeira Revelação, é que se pode embelezar a alma e atingir a Salvação. Rábano Mauro retoma o *topos* em segunda mão, por via de Alcuíno, mas parece possível que o seu poema vá no mesmo sentido: o autor está menos interessado na satisfação que as imagens podem suscitar, que é efémera, e mais focado na importância do conhecimento divino. Metáfora da transitoriedade da vida, pois a imagem, como o corpo do homem, envelhece, está sujeita à decomposição.

A visão do mundo que Rábano Mauro expõe indicia certeza da redenção do homem e acolhimento celestial. Procura dar sinais de que Deus não abandona os seus, de que a alma é imortal e pode olhar para a vida posterior, isenta de pecado e por isso

---

[848] Gregory the Great. *Dialogues*. "Book IV". In *Early Church Fathers. Additional Texts*, 1911. Ed. Roger Pearse para o *The Tertullian Project*, 2005, pp. 177-258. [Em linha].
Disponível em: http://www.tertullian.org/fathers/gregory_04_dialogues_book4.htm#C4
Tradução da autora.
[849] Gregory the Great. *Dialogues*. "Book IV". In *Early Church Fathers*... Tradução da autora.

eterna. O poema configura-se como apelo a uma direcção espiritual, onde a escrita é a primeira Revelação, a que é melhor apreendida pelos sentidos, a única que permite, então, o conhecimento da Sabedoria. Como indica no poema, a "perfeita e abençoada norma da Salvação", a verdade reside na sua elocução, na sua forma, no seu significado. A pintura, perecível, espelha a transitoriedade da vida, o pecado, e por isso não pode constituir-se como via para a Salvação, pois a escrita, pelo contrário, mostra-se "por muito tempo". É, portanto, possível que a falsidade da imagem decorra da sua caducidade, à semelhança do que sucede com os fenómenos naturais que Rábano Mauro descreve no "*Ad Bonosum*" 37. A imagem desaparece, as pedras dissolvem-se, os rios secam, as culturas amadurecem e também secam, assinalando a brevidade inerente, ou mesmo a mortalidade intrínseca a tudo o que não é divino. Talvez por isso Rábano Mauro fale em alma, esta "oferece mais beleza à alma do que a imagem", porventura assinalando o que resgata também o humano da sua diluição e desaparecimento.

Se *pictura* remeter poeticamente para a caducidade de tudo o que é terreno, e Palavra apontar para o que é eterno e verdadeiro, o excerto do "*Ad Bonosum*" 38 não pode ser interpretado como o estabelecimento de uma doutrina sobre imagem. Em alternativa, podemos estar diante de um texto que trabalha a essência efémera dos materiais e das obras como metáfora da transitoriedade humana (eventualmente como sinónimo de pecado se os excessos cometidos descuram a espiritualidade, como no "Poema de Lindisfarne"). Neste sentido, é a escrita que permite a redenção da alma e que supera a efemeridade pela sua permanência.

Há ainda uma outra possibilidade de interpretação do poema que assenta em razões contextuais que se referirá brevemente. A vida de Rábano Mauro foi pontuada por diversas turbulências, algumas das quais já assinaladas. Há, durante o abaciado de Ratgário (802 a 817), em Fulda, registos de várias dissidências e algumas queixas sobre a sua acção[850]. Ratgário forçava os membros da comunidade a trabalharem nos seus projectos de construção e não só não assegurava bens básicos (roupa, comida, tratamento dos enfermos, etc.), como negligenciava a liturgia e a actividade intelectual, confiscando, a dada altura, os livros de Rábano Mauro[851]. Este período

[850] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 73.
[851] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 73.

coincide, de resto, com a datação possível de ambos os poemas "*Ad Bonosum*" (eventualmente c. 810).

Podia dar-se o caso, então, de Rábano Mauro os redigir numa circunstância de provação, que de alguma forma considerasse análoga ou próxima à que leva Alcuíno a redigir o "Poema de Lindisfarne". Sublinhe-se, a este propósito, a provável limitação da actividade de escribas e iluminadores em Fulda, mas principalmente os excessos cometidos por Ratgário na construção da grande basílica com três naves, investindo somas vultuosíssimas na sua decoração (em esculturas e pinturas), enquanto a comunidade passava fome. O "*Ad Bonosum*" 38 poderia, neste sentido, ser visto como uma incitação dirigida a Hatto para que este se consolasse no que permanece indestrutível e de melhor e comum uso de todos, a Palavra. E como crítica ao sumptuoso e supérfluo, quando a subsistência do mosteiro estava em causa e se menosprezava inclusivamente a actividade litúrgica. Veja-se que Rábano Mauro recorre primeiro ao termo *pictura*, que pode remeter para pintura, quadro, iluminura, que supõe a utilização de cores e materiais, procurando talvez referir-se a obras concretas, como as que pontuavam abundantemente o mosteiro depois da acção de Ratgário. Os monges de Fulda, vivendo uma situação limite, deslocaram-se à corte e queixaram-se directamente ao imperador dizendo: "aqueles imensos e supérfluos edifícios são abandonados, graças aos quais os irmãos ficam extremamente exaustos e as comunidades [dependências] fora do mosteiro perecem"[852]. Os próprios monges eram obrigados a trabalhos forçados, desviando-os continuamente das outras ocupações da vida monástica. Outra prova do investimento excessivo na construção em prejuízo dos bens básicos vem das palavras do próprio imperador Luís, o Pio depois de ter nomeado Eigil como sucessor de Ratgário para pôr fim ao conflito e à má gestão:

> "O verdadeiro templo de Cristo é a alma do crente: adorna-o, reveste-o de panejamentos, oferece-lhe presentes, acolhe Cristo nele. De que servem paredes resplandecendo com jóias, quando Cristo nos seus pobres está em perigo de perecer de fome?"[853].

[852] Citado a partir de RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics: Hrabanus Maurus and the Cult of Saints (820s-840s)". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 389-405, p. 392. Tradução da autora.
[853] Citado a partir de RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics..." p. 392. Tradução da autora.

Segundo J. Raaijmakers, o imperador reage contra o esplendor da igreja que tinha distraído ou desviado os monges da sua vida espiritual. Assim, a posição de Rábano Mauro sobre as *picturae* no famoso trecho pode ser entendida como crítica a Ratgário e consolo a Hatto e não como afirmação categórica e teórica, independente, sobre o valor da imagem. Neste sentido, as *picturae* seriam um excesso e um desvio diante da negligência do trabalho espiritual. E só aí, nesta circunstância específica de menosprezo pela espiritualidade da comunidade e de abuso de aquisições (esculturas, pinturas e outros objectos) em detrimento da provisão do mosteiro é que, como diz Rábano, o "signo da escrita vale[ria] mais do que a forma de uma imagem". A Palavra de Deus é mais importante do que as imagens que tinham levado a comunidade à ruína (material e espiritual) e a única via para a Salvação. Esta é, no entanto, uma hipótese demasiado contextual que força um texto poético ao valor de documento e o documento ao retrato de uma época.

ii) O segundo rumo de leitura segue a bibliografia citada mais de perto e assume, provisoriamente, como se indicou, que se pode extrair deste excerto pressupostos da teoria carolíngia e a posição de Rábano Mauro sobre as imagens. A aproximação aos *Libri Carolini* só parece ter sentido num único ponto que é, em todo o caso, a conclusão desta reflexão. As imagens não estão ao mesmo nível das Escrituras e só à Palavra deve ser reconhecida a disposição salvífica e uma possibilidade de ascese, de iluminação espiritual ou mesmo de acesso ao conhecimento divino, fazendo corresponder a família de autores e escritos que redigem, sobre cada uma destas matérias, a alguns dos já aqui enunciados. Deste ponto de vista, é a Palavra que permite a beleza, a salvação da alma, a redenção do homem. A ideia de inferioridade da pintura é, pois, resultado de uma leitura contemporânea que insiste em primeiro opor e depois subordinar uma esfera à outra. Mas isso será objecto de discussão mais adiante.

Se este poema fosse uma declaração que permitisse interpretações quanto ao uso pastoral, litúrgico ou mesmo espiritual da imagem, Rábano Mauro ficaria numa posição comprometida. E impõe-se perguntar porque se confere mais legitimidade a alguns versos do que à prática de anos. Não nos referimos apenas à utilização de imagens no *In honorem*, a ele regressaremos, mas à acção de Rábano Mauro como abade em Fulda. Em diversas circunstâncias Rábano Mauro toma decisões no sentido de prover o mosteiro com imagens, pinturas e relíquias de Santos. Se para Teodulfo as

res sacra, como as relíquias, estão salvaguardadas e são as únicas imagens que permitem veneração, as *picturae* que Rábano Mauro putativamente rejeitaria como inferiores à Palavra no "*Ad Bonosum*" 38 incluiriam todo o tipo de imagens, entre as quais relíquias. Pois o vocábulo *pictura* pode reportar-se a todas as imagens enquanto objectos materiais.

Rábano Mauro foi um dos membros da elite franca a aproveitar os espólios das catacumbas romanas, adquirindo relíquias de cerca de quarenta mártires que colocou nas igrejas (de Fulda e dependências), paredes que à data estavam já profusamente decoradas[854]. É evidente que a sua prática de compra de relíquias e de outras imagens e até de mecenato, se assim se pode chamar, não implica que não as considerasse inferiores ao texto, mas distancia-o abissalmente dos *Libri Carolini*, onde nem a Cruz pode ser sacralizada, o que obriga a ser cauteloso quanto a generalizações sobre a insistência numa só concepção de imagem carolíngia. E neste particular importa recordar que quando a querela iconoclasta bizantina volta a interpelar a corte franca, os termos da resposta têm outras matizes. Nota-se em Paris uma deslocação relativamente aos *Libri Carolini*, reconhece-se a importância das imagens no exercício da piedade, sendo-lhes autorizada a concessão de oração e de honra. Portanto, se por um lado se mantêm aqui reservas quanto a comparações absolutas, por outro não se pode dizer que o excerto do poema de Rábano Mauro subscreve a visão de Teodulfo ou ainda, como sugeria R. McKitterick, que para os carolíngios só muito ocasionalmente uma imagem poderia reforçar a fé, em lugar de a distrair.

J. Raaijmakers mostra no seu artigo como Rábano Mauro usa abundantemente relíquias, imagens religiosas, *tituli* e a própria arquitectura das igrejas para edificar a sua audiência, criando verdadeiros espaços de culto. Recorre a episódios do Novo Testamento para sublinhar a natureza humana e divina de Cristo e a salvação da humanidade. Aqui, ver as imagens com o olho físico seria determinante para alcançar o seu significado[855]. Porém, se efectivamente "*Ad Bonosum*" 38 foi escrito nos anos do abaciado de Ratgário, c. 810, haveria que estar atento para a possibilidade de Rábano Mauro ter mudado de opinião[856]. C. Chazelle defende que no reinado de Luís, o Pio se opera uma alteração entre materialidade e espiritualidade quanto à

[854] RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics..." p. 390.
[855] RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics..." pp. 399-401.
[856] RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics" pp. 389-405.

manifestação dos mistérios divinos. Os teólogos deste período, da segunda geração, mostrariam mais interesse na função e na importância da visão (do olho corpóreo) e dos sentidos na prática religiosa, na devoção e na aquisição do conhecimento divino[857], atenuando a oposição de que antes se dava conta.

Independentemente do conjunto de textos que surge, quer como resultado do iconoclasmo bizantino, quer depois da acção iconoclasta de Cláudio de Turim, vemos estes autores a permanentemente afrontarem, explicarem e justificarem uma tradição que se mantém. Como diz J. Raaijmakers, uma "longa tradição popular de manifestações materiais da espiritualidade"[858] que só ocasionalmente se reflecte, alterando-se e inflectindo-se o papel da matéria na devoção cristã. É assim que o *In honorem*, praticamente coevo do "*Ad Bonosum*" 38 – se a datação estiver correcta –, poderá constituir uma boa ocasião para examinar se há uma confluência na compreensão da espiritualidade, mais transcendental na primeira fase, e de recusa da materialidade das imagens. No entanto, mesmo no excerto do "*Ad Bonosum*" 38, um poema que antecede o reinado de Luís, o Pio, Rábano Mauro não recusa o olho físico, a "vista". É até através dela que se observam as imagens, o que poderia servir do mesmo modo para recusar essa mudança de espiritualidade.

Pelas razões que se enumeraram, o texto de Rábano Mauro dificilmente pode constituir uma proposição autónoma e absoluta sobre imagem. Só com algum abuso, ou reconhecendo-lhe a capacidade de exemplificar todo um quadro mental, é que pode ser usado como prova de uma concepção carolíngia que subordina as imagens às palavras. Com efeito, comparar os *Libri Carolini* ao "*Ad Bonosum*" 38, afirmando que demonstram convergência de pensamento é problemático até do ponto de vista metodológico. Os *Libri Carolini* são um tratado apologético, redigido em nome de Carlos Magno. O "*Ad bonosum*" 38 é um poema, certamente dirigido a um seu colega, de circulação restrita, quase mesmo privada. Para mais, entender o poema como uma proclamação teórica sobre as imagens, mesmo que só se reportasse apenas a Rábano Mauro, é entendê-lo como um transmissor da verdade de um dado período. Por fim, este excerto parece afectar muito pouco não só o que Rábano Mauro procura fazer no *In honorem*, como aquilo que a obra efectivamente é.

[857] RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics" p. 402.
[858] RAAIJMAKERS, Janneke – "Word, Image and Relics" p. 404. Tradução da autora.

4.4. *Imago*, *figura* e *pictura*, reabilitar o 'ver'

As passagens em que no *In honorem* Rábano Mauro refere explicitamente a imagem distanciam-no consideravelmente das proposições dos *Libri Carolini* e da interpretação redutora do excerto de "*Ad Bonosum*" 38. De acordo com M. Perrin, Rábano Mauro situa o *In honorem* no debate da imagem, encorajado por Alcuíno[859]. Como antes se explicitou, é Alcuíno quem incita o seu discípulo a escrever esta obra, muito certamente quem lhe dá a conhecer Porfírio e também com toda a probabilidade quem lhe mostra ou fala do conjunto de *carmina figurata* oferecidos a Carlos Magno. Tendo Alcuíno participado directa ou indirectamente na redacção dos *Libri Carolini* e vivido os episódios que precederam e sucederam o Concílio de Frankfurt, dificilmente não faria alusão, até na acção do seu ministério e no decorrer dos estudos bíblicos e patrísticos, ao debate e à reflexão em torno das imagens. Trata-se de uma suposição, mas reconhecidamente plausível. O zelo com que Rábano Mauro refere a utilização das imagens e os pedidos para que não seja julgado pelos mal-intencionados parecem indiciá-lo. No Prefácio pode-se ler:

> "(…) É por isso que peço que cada um veja plenamente a textura desta obra: que ele não a rejeite imediatamente com desdém devido ao carácter vil do seu autor, mas que ele a leia, se quiser e se puder, vendo com o olhar de uma fé sã e julgando-a segundo a autoridade das Escrituras divinas. Que atribua a origem de tudo o que de bom nela há ao que ele terá encontrado explicado com a ortodoxia e a exactidão. Se descobrir qualquer coisa incorrecta ou irreflectida, que a coloque sob a responsabilidade da minha incapacidade mais do que malvadez, pois desejo conservar sempre, enquanto puder, a ortodoxia da fé católica, e estudo-a avidamente; esforço-me por respeitar as suas leis tanto quanto a graça divina mo permita. Ao que julga que permaneço no erro, sugiro humildemente que não tarde em dar-mo a conhecer (…)"[860].

O apelo à indulgência do leitor, justificando previamente erros possíveis, é um dispositivo retórico, *locus humilitatis*, que destaca a humildade do autor, ao mesmo tempo que permite a sua filiação numa dada tradição escrita. Contudo, Rábano Mauro alonga-se: pede que seja julgado segundo as Escrituras, funda o valor da obra na

[859] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 26.
[860] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 43. Tradução da autora. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7, versos 29 a 42, p. 18.

ortodoxia, coloca-se como autor que conserva e conhece essa mesma ortodoxia da fé católica, não deixando de advertir que este conhecimento resulta do seu ávido estudo. Mas esta não é a única indicação de Rábano Mauro, ou o único pedido de indulgência. Mais à frente, depois de explicar os procedimentos para a contagem métrica (supressão de vogais, 'h' como aspiração, etc.), o uso de metaplasmos, figuras e tropos, que todos os gramáticos estabeleceram, diz:

> "Demorei-me a observar com o maior cuidado possível, não apenas os géneros fixos de métrica e de pés em uso, mas ainda a série e o número das letras, tal como a forma das figuras. Peço igualmente a cada leitor, antes de mais, que não se deixe provocar pelo aguilhão da animosidade contra mim: que não se esforce em desfazer o meu trabalho em pedaços, e que evite fazer mais mal a si próprio do que a mim, aplicando-se a destruir o que eu atingi com tanto ardor para louvar a Deus. (...)"[861].

O pedido ao leitor para que não negligencie a observação de cada uma das figuras traçadas vem, precisamente, entre estes dois apelos:

> "Além disso, aviso o leitor para que siga a ordem da redacção e não deixe de observar cada uma das figuras aí traçadas, de forma a que o valor da obra não desapareça, e que a utilidade da sua leitura não seja diminuída"[862].

Não sendo conveniente forçar a possibilidade de ter de algum modo introduzido a sua voz no debate sobre as imagens mais do que já se fez, resta reflectir sobre o que escreve no *In honorem*, conjugando-o com as reflexões de M. Perrin para quem a imagem em Rábano Mauro não tem verdadeiramente o estatuto de imagem, está apenas afecta ao plano teológico, é um apelo para conduzir à vida eterna[863]. Para M. Perrin, mesmo quando as imagens têm um carácter figurativo (B1[864], B4[865], B15[866] e B28[867]), não têm estatuto de pintura, *pictura*, mas de *figura*. Prossegue dizendo que o texto de Rábano Mauro a Hatto antes estudado vai no mesmo sentido, ou seja, o de não dar muita importância à imagem. No entanto já antes se referiu como Rábano Mauro, na carta que acompanha o envio do primeiro *In honorem*, pede a Hatto que

[861] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 43. Tradução da autora. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7 versos 81 a 83, p. 19.
[862] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 43. Tradução da autora. Cf. Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A7 versos 53 a 56, p. 19.
[863] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 27.
[864] Figura 41. Anexo 2, p. 370.
[865] Figura 44. Anexo 2, p. 373.
[866] Figura 55. Anexo 2, p. 384.
[867] Figura 68. Anexo 2, p. 397.

tutele a realização das figuras nas cópias do mosteiro para se certificar que são conservadas e colocadas em ordem: "*ut figuras in eo factas et conscriptionis ordinem servare non negligat*"[868]. O uso do termo *figura*, em lugar de diminuir o que nela é imagético e pictórico como M. Perrin defende, poderia encerrar uma precisão técnica. Ou seja, *figura* talvez fosse o termo mais apropriado para o suporte em causa, o códice, e remeter para contorno, por contraste com volume. Isto é, esclarecer a bidimensionalidade da imagem – figura como o que é definido num determinado limite, perfazendo uma forma. Já que no "*Ad Bonosum*" 38 Rábano Mauro utiliza *pictura* para provavelmente nomear objectos, como esculturas, tudo aquilo que é pintado ou representado pela pintura, como a própria tapeçaria. Pode também ter escolhido *figura* para nomear tudo o que é figurado, uma vez que o termo se reporta não só a imagens (que designará *imago*), mas também figuras geométricas ou outras. Ou seja, *figura* como desenho, bidimensional (é, aliás, o termo que se encontra com frequência nos manuscritos para designar desenhos, esboços, ou mesmo esquemas).

É certo que o étimo de *figura* aponta para o que nela pode ser fictício (*ficta*). Sabendo que as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha foram uma fonte importante para Rábano Mauro, podia estar em causa a sua primeira definição de imagem:

> "A imagem [*pictura*] é uma imagem que representa a aparência de algum objecto que, quando visto, conduz a mente à lembrança. É chamada 'imagem' [*pictura*] como se a palavra fosse *fictura*, pois trata-se de uma imagem fictícia [*fictus*], e não da verdade. Assim, também o termo 'pintado' [*fucatus*], isto é, revestido com cor artificial não possui credibilidade ou verdade. Portanto, algumas imagens vão além da substância da verdade na sua atenção à cor, e sugerem credibilidade, que se procuram aumentar, à falsidade, como alguém que pinta uma Quimera de três cabeças, ou uma Cila como humana na metade superior, envolvida por cães na inferior (...)"[869].

Parece pouco provável, no entanto, que as figuras constitutivas do valor da obra e sem as quais a leitura é diminuída – palavras de Rábano Mauro – remetam para uma ideia de engano, ilusória, fantasmagórica, ou mesmo umbrática. Sendo certo que neste último caso, por razões etimológicas e históricas, a relação poderia existir:

[868] Citado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 16.
[869] Isidoro de Sevilha. *De picturis* XIX.xvi. In *The Etymologies of Isidore of Seville*. Ed. e Trad. Stephen Barney; W.J. Lewis; J.A. Beach; Oliver Berghof. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 380. Tradução da autora.

diante do contorno da sombra, permanece o vestígio da sua presença em contínua remissão para a sua ausência, que é, simultaneamente, a sua permanência.

Porém, o termo usado quando discutida a essência enganadora da imagem (não por se distanciar mimeticamente do real, mas por não poder representar a verdade) é *imago*. Mas, *imago* é precisamente o termo a que Rábano Mauro recorre no *carmen figuratum* A5[870] que representa Luís, o Pio, "*imago Hludouuici*", dizendo que "a sua imagem vem no início" (da obra): "*Offero, sancte, libens, cuius praecidit imago / Stans armata fide, uictorem monstrat ubique*"[871]; e, novamente, no título do *carmen* B1[872]: "*I. De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis...*"[873]. Também usa *imago* no C1, quando diz "Eis a imagem do Salvador", cuja posição dos braços forma a posição de uma cruz[874]. No B28[875], em que se ajoelha aos pés da cruz, e cujo título é "XXVIII. *De adoratione sanctae crucis ubi opifex ipse pro se deprecatur et ubi imago ipsius ad orandum subtus crucem genua flecit*"[876], diz "*imago ipsius*", a imagem de si próprio. No C28 volta a referir que se trata de uma imagem sua genuflectido e orando sob a cruz, uma imagem pintada, portanto representada por pintura: "*Imago uero mea, quam subter crucem genua flectentem et orantem depinxeram*"[877].

De facto, quando não está em causa uma imagem de algo (imagem humana ou imagem de Deus Homem), mas uma figura, no sentido de contorno figurado, Rábano emprega *figura*, como no C4, a propósito do B4[878]. Diz: "*In hac itaque pagina crux Domini, simul cum figuris Seraphim et Cherubim circa se positis, depicta*

[870] Figura 69. Anexo 2, p. 398.
[871] PERRIN, Michel – *L'iconographie*... A5 versos 50 e 51, p. 12.
[872] Figura 41. Anexo 2, p. 370.
[873] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9 versos 2 e 3, p. 23.
[874] "*Ecce imago Saluatoris membrorum suorum positione consecrat nobis saluberrimam, dulcissimam et amantissimam sanctae crucis formam*". Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C1 versos 1 a 3, p. 29.
[875] Figura 68. Anexo 2, p. 397.
[876] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, A9 versos 63 a 65, p. 24.
F. Boespflug, no *Dictionnaire du Moyen Âge*, diz na entrada de *imago* que esta se reporta, em sentido absoluto, a toda a figuração de suporte material. Enquanto o signo é anicónico, a imagem é antropomórfica. Já em sentido relativo, *imago* define retrato e distingue-se de *historiae* que designa representações de cenas. Referenciado a partir de BAJJANI, Lucy – *Estudo dos Libri Carolini: Uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009, p. 12.
[877] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C28 verso 58, p. 220.
[878] Figura 44. Anexo 2, p. 373.

conscriptaque cernitur"[879]. Ou ainda no C10 quando alude à "*forma sanctae crucis*"[880] para se referir à forma do poema, mostrando que vem do próprio autor a consciência de que a delimitação do quadrado é já uma forma gráfica, a da Santa Cruz, juntamente com os versos entretecidos. Diz, então, que há nesta forma diversas letras disseminadas que demonstram os mistérios contidos no número 70[881]. Mais à frente acrescenta "*Sunt quidem hic in figura sanctae crucis quinque spherulae dispositae, quae simul numerum septuaginta continent...*"[882], há cinco pequenas esferas dispostas em forma de cruz, com a figura da cruz, ou desenhando concretamente essa figura que, conjuntamente, contêm o número setenta.

Parece, pois, poder identificar-se um critério. *Imago* refere-se a representações ou humanizadas, ou onde existe uma relação de semelhança[883], e a isto se voltará de seguida; *figura* define contorno, desenho, imagens e formas com um uso explicitamente figurativo e imagético, ou seja, perfazer uma forma por via do traço. É possível que *figura* designe, de modo mais geral, se pensarmos nas observações do prólogo e na carta a Hatto, tudo o que é figurado, como classe do figurativo, portanto tudo o que é visual, pelo menos em suporte pergaminácio, bidimensional. São, todavia, conjecturas sem comprovação empírica além da listada. Certo é que Rábano Mauro usa sem pejo termos que remetem para o visual, como *imago* e *figura*, ou outros que dêem conta da sua essência pictórica, tal como cor, pintar com cor, *depinxeram*, *depicta*, etc.

Em todo o caso, o problema talvez seja irresolúvel. Para M. Perrin, Rábano Mauro "(...) defende de maneira limitada o valor da imagem no quadro das polémicas ligadas ao iconoclasmo com todas as suas ambiguidades"[884]. Mas ao mesmo tempo conclui que "(...) Rábano não se colocou longe daqueles que recusaram a imagem num plano teórico"[885]. A síntese encontra-a M. Perrin na defesa de uma posição global com dois planos: do ponto de vista teórico, o texto é superior à imagem. Passa-se da imagem ao texto, do concreto ao conceito; a imagem é um chamamento sensível

[879] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C4 versos 1 a 3, p. 53.
[880] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C10 versos 1 e 2, p. 89.
[881] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C10 versos 1 a 4, p. 89.
[882] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C10 versos 106 a 108, p. 93.
[883] Embora a referência no C15 pareça contradizê-lo quando diz que o signo de Marcos "contém a imagem de um bezerro". Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C15 verso 100, p. 126.
[884] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 26. Tradução da autora.
[885] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 27. Tradução da autora.

para nos conduzir à vida eterna[886]. A imagem em Rábano Mauro situa-se no domínio do conceito e da teologia, na passagem do visível para o invisível, como em Adriano[887]. O segundo plano diz respeito à prática, em que a imagem mantém o seu valor pastoral, pragmático, acima de tudo para os impossibilitados de compreender a profundidade da teologia e os caminhos sinuosos do *In honorem*[888]. Mas a conclusão a que chega M. Perrin é a mesma: esta prática, a da liturgia, das relíquias, do luxo dos objectos sagrados não é mais do que um *transitus*[889]:

> "A imagem é uma meditação no silêncio, uma poesia para os olhos que visualizam o pensamento. Tem valor de prescrição e de comentário teológico. (...) O objectivo continua a ser a persuasão que usa da razão (o número, o raciocínio) e dos "afectos" (a imagem, a cor). Neste sentido, não é representação pura, tem uma funcionalidade"[890].

O poema C1[891], a explicação do poema B1[892] ("A imagem de Cristo estendendo os seus braços em forma de cruz e os seus nomes exprimem a sua natureza divina e humana"), começa com "Aqui está a imagem do Salvador...". No texto, Rábano Mauro discorre sobre a Paixão de Cristo que permitiu a vida eterna e indica que ao contemplar a Cruz nos lembramos do seu sofrimento, que garantiu a nossa salvação. Explica depois que no fólio redigiu os nomes do Redentor: uns decorrem da sua substância e da sua divindade, outros da Incarnação e da Humanidade. Prossegue dizendo que é chamado de Deus por causa da sua substância e união ao Pai, Senhor pela criação, Deus e Homem porque é Verbo e carne[893]. Mais adiante refere ainda "(...) [é] chamado de imagem por causa da sua semelhança e da sua igualdade com o Pai. Figura porque tomou a forma de servo, a quem se assemelha nas suas obras e virtudes, manifesta em si a imagem grandiosa do Pai (...)"[894].

M. Perrin e H. Kotzur discordam na interpretação do C1. Para H. Kotzur esta passagem constitui a posição autêntica de Rábano Mauro sobre imagens, para M. Perrin é apenas uma citação de Isidoro, em que descreve o Filho na relação com o

[886] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 27.
[887] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 27.
[888] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 28.
[889] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 28.
[890] Cf. PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 28. Tradução da autora.
[891] Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Ed. M. Perrin. CCCM 100, C1 pp. 29-33.
[892] Figura 41. Anexo 2, p. 370.
[893] Paráfrase de Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 105.
[894] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 105. Tradução da autora.

Pai[895]. É, no entanto expressivo que no título e no início do poema Rábano Mauro assuma *imago* como termo que não pode senão reportar-se à semelhança daquilo que é imagem, no caso da representação de Cristo e no seu. "*Imago ipsius*" no B28, imagem de mim, é certamente *imago*, porque é semelhante e até igual ao que é representado, isto é, igual a si próprio, Rábano Mauro. Neste sentido, Rábano Mauro assume a imagem como parecença que implica semelhança, igualdade com o protótipo.

Já nos *carmina figurata* B4[896] e B15[897] não está em causa uma ideia de semelhança, mas efectivamente de símbolo, o que não impede que sejam plasticamente figuras. Isto é, imagem (mas não *imago*) delineada no fólio com um contorno, perfazendo uma forma figurada. Símbolo não no sentido relacional grego que antes se descrevia, mas enquanto figura que não detém uma relação de semelhança com aquilo que representa. Está, ao invés, por aquilo que representa. Um elemento que num determinado contexto tem um significado literal (como o Cordeiro), mas que através da exegese está simbolicamente por Cristo, não detendo com ele qualquer relação de semelhança. Embora uma definição de signo e uma distinção entre signo e símbolo seja problemática, na medida em que os escritos de Rábano Mauro não autorizam a que se seja definitivo quanto aos significados que um e outro teriam. Ainda assim, e uma vez que signo é também usado em algumas circunstâncias para a Cruz, porventura poderia pensar-se em signo em sentido etimológico como sinal, marca, vestígio da presença de Cristo, distanciando-se da interpretação dos *Libri Carolini*.

A estrutura complexa e completa do *In honorem* oferece em três circunstâncias distintas, com diferentes valores literários, a visão teológica e eventualmente escatológica de Rábano Mauro, o ciclo de que antes se dava conta. A secção que M. Perrin designou de C é deveras erudita e oferece elaborados e exaustivos esclarecimentos teológicos sobre os poemas. Tem, efectivamente, um valor de comentário bíblico completado pelos autores que Rábano Mauro elege para ler consigo as Escrituras, atentando aos seus diversos significados. Uma mestria comentarista que Rábano Mauro aperfeiçoará ao longo dos anos seguintes. Sendo a expressão textual tão visível e eficaz, elaborada e trabalhada e sobretudo explícita no

[895] Referenciado a partir de PERRIN, Michel – *L'iconographie*... p. 27 e nota 17.
[896] Figura 44. Anexo 2, p. 373.
[897] Figura 55. Anexo 2, p. 384.

seu propósito, tratando dos mais importantes temas teológicos, faz efectivamente sentido pensar na imagem como um meio de chegar ao texto, e a este subordinada? Sem ser reconhecida em sentido próprio e plástico como imagem e sem lhe estar afecta nenhuma função outra que não a sua existência, ou o enriquecimento e valorização da obra, uma exploração plástica a par do complexo e imbrincado desenvolvimento da escrita?

Se Rábano Mauro quisesse atenuar na imagem aquilo que inelutavelmente a torna imagem, figura ou pintura e a sua materialidade, mesmo bidimensional, utilizá-la-ia numa obra de proclamação da Cristologia? Não empreenderia o esforço de aclarar as diferenças entre figura, imagem, pintura? Não se acanharia em usar estes termos, caso a sua visão fosse conforme à dos *Libri Carolini*? Que não era, na medida em que Cristo representado no poema B1 é uma imagem dele, logo assumindo parecença e semelhança, logo ainda uma imagem que não constitui qualquer afronta às imagens sagradas ou sacralizadas por via do tema ou do seu reconhecimento. Daqui decorre que mesmo que se lhes reconheça uma disposição mediadora, não há qualquer recusa da sua figuratividade. Como vimos, não existe qualquer inibição no emprego de *figura* e *imago*, sendo que *figura* remeteria para tudo o que é figurado (desenhos geométricos, os Evangelistas, a cruz, entre outros) e *imago* para aquilo que detém uma relação de semelhança, humanizado. O facto de não recorrer a *pictura*, como M. Perrin e T. Noble apontam, é tão válido enquanto prova negativa como positiva. Isto é, prescinde-se de *pictura* talvez por não ser preciso para designar iluminuras e desenhos geométricos, e não por haver uma recusa da imagem, pois *pictura* nomeia objectos concretos.

A afirmação do prólogo é clara: não descurar as figuras traçadas, para que o valor da obra não desapareça e para que a utilidade da leitura não diminua. Que utilidade, afinal?

> "...destruir o que eu atingi com tanto ardor para louvar a Deus. Não suportando ouvir a glória da Santa Cruz por intermediário da minha humildade, que ele não se exponha ao risco de ofender o Rei crucificado e de recusar a graça da Redenção que está na Cruz"[898].

[898] Raban Maur. *Louanges de la Sainte Croix*. Ed. M. Perrin, p. 43. Tradução da autora.

Portanto, se há uma utilidade, e se é que se pode falar em utilidade, é a do louvor e a da celebração da graça da Redenção. E não uma utilidade que suponha as imagens como um meio de aceder ao divino, mas como parte integrante de uma obra deliberadamente compósita, toda ela de celebração. Uma convergência com a visão de Adriano, se bem que plausível (embora implique que Rábano Mauro conhecesse a resposta ao *Capitulare* e, consequentemente os *Libri Carolini* ou a documentação de Niceia), não é linear. Às imagens não é atribuída uma utilidade própria diferenciada da do texto. Mesmo podendo assumir nas imagens uma possibilidade de, através do visível, alcançar o invisível, venerar, convocar e reacender o amor por Deus, como propunha a carta interpolada de Gregório, não se anula o 'ver'.

A preocupação em não diminuir as imagens expressa no prefácio, surge ainda na carta que dirige a Hatto com o *In honorem* onde lhe pede que observe se cada copista preserva escrupulosamente a realização das figuras e a sua ordem. Qualquer variação diminuiria o valor da obra: "*ne ... operis pretium perdat*"[899]. Não fosse o contorno, o desenho, o que é do campo da pintura das imagens tão decisivo na sua composição, Rábano Mauro não precisaria de o reforçar no prefácio ou quando envia a obra para que seja copiada. Ainda que a cautela antes enunciada denote a sua sensibilidade quanto ao uso de imagens num espaço cultural afectado pela querela bizantina, a sua posição não é convergente com, pelo menos, a de Teodulfo – excepto porventura no que se indicou, que imagens e Escritura não são equiparáveis.

Finalmente, sobre a aproximação entre a visão de Rábano Mauro e a do Papa Adriano, cumpre esclarecer que não há dados históricos que permitam asseverar que o monge de Fulda conhecesse a correspondência papal ou a documentação de Niceia, que foi arquivada no palácio em Aachen. À data da redacção do *In honorem,* no início da sua carreira eclesiástica, é pouco provável que tivesse consultado documentação oficial, a menos que houvesse cópias em Tours. As hipóteses mais viáveis são as de que estivesse a par da querela bizantina e franca através de Alcuíno, de outros eventuais registos hoje perdidos e da passagem de testemunho oral.

Retomemos a visão de Adriano. Segundo H. Kessler, a teoria do Papa é explicitamente cristológica, pois no *Hadrianum*, a carta dirigida à corte franca, o Papa cita a sua aprovação ao cânone de Trulo antes referido, assumindo a importância da

[899] HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 16.

imagem de Cristo enquanto Homem que sofre na sua carnalidade a expiação dos pecados do mundo[900]. Uma visão que se confirma através inúmeras obras que comissionou, onde se incluem imagens de Cristo, e que são deliberadamente listadas na carta[901]. Pouco depois deste inventário, Adriano cita as *Homilías em Ezequiel* de Gregório, talvez para defender que apesar de as imagens não serem explicitamente autorizadas pelas Escrituras, não leva a que sejam rejeitadas[902]. O Papa estaria interessado nos escritos que pudessem distinguir o objecto da apreensão física da faculdade mental necessária para contemplar Deus, procurando estabelecer que "a visão corporal tinha-se tornado pré-requisito para a visão espiritual"[903], como sintetiza H. Kessler. Diz o Papa no *Hadrianum*:

> "Porque no mundo inteiro, onde quer que haja Cristianismo, essas sagradas e duradouras imagens são honradas por todos os crentes para que, através da aparência visível, a nossa mente possa ser transportada para a majestade invisível do divino pelo meio do amor espiritual gerado pela contemplação das imagens de acordo com a carne que o Filho de Deus considerou digna assumir para nos salvar: do mesmo modo adoramos o nosso redentor que está no céu, e em espírito, o glorificamos e louvamos, porque está escrito 'Deus é espírito' e, por conta disso, adoramos a sua divindade espiritualmente. Longe de divinizarmos essas imagens, como alguns sugerem, preferimos a afeição e o amor, que temos por Deus e os seus Santos, e preservamos as imagens, como a Sagrada Escritura, como um sinal de veneração"[904].

Tendo presente o "*Ad Bonosum*" 38, dificilmente Rábano Mauro subscreveria esta posição na sua totalidade. Apesar de não estabelecer um universal para as imagens como radicalmente oposto às Escrituras, parece claro que imagens e Escrituras não estão, de facto, no mesmo plano. À semelhança do que se defendeu em relação aos *Libri Carolini* não significa que a escrita, ou a Palavra sejam superiores às imagens. Ou que toda a cultura carolíngia assente nessa dinâmica de dependência e inferioridade. Significa, sim, que não são comparáveis. Não se pode inferir dos escritos de Rábano Mauro que se preserva as imagens como a Sagrada Escritura, conforme ao que afirma Adriano. Dizer, pois, que as suas posições são convergentes

[900] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 122.
[901] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... pp. 122-123.
[902] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 123.
[903] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 123. Tradução da autora.
[904] Citado a partir de KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... pp. 123-124. Tradução da autora.

é, a partir do que se explanou, difícil de asseverar. Há, no entanto, em relação à posição do Papa, um aspecto que importa destacar. H. Kessler argumenta que tanto para Adriano como para o autor da carta interpolada a Secundino de pseudo-Gregório, a imagem era material. O seu apelo aos sentidos comprometia a mente e permitia a elevação do espírito[905]. Uma ideia que parece, sim, ser próxima da exposta em escritos de outros autores carolíngios como Angilberto de S. Riquier, Valafrido Estrabão (este último que, de facto, invoca a sua função pedagógica para os iletrados[906]), ou o próprio Jonas de Orleães ao indicar que "é da natureza humana ser menos tocado pela audição, do que pela visão"[907]. Às imagens materiais era reconhecida eficácia e poder. E é possível verificar, tanto nos *Libri Carolini*, como na documentação de Paris que se procurava submeter as imagens a um sistema que as disciplinasse, atribuindo-lhes funções adequadas e regulamentando comportamentos autorizados.

A materialidade das imagens não é, de modo nenhum, rejeitada por Rábano Mauro (como não o era para Teodulfo), pelo contrário. A sua utilização no *In honorem* não pode senão fazer-se crente dos seus efeitos nos observadores. Portanto mesmo que as imagens possam constituir um *transitus*, uma via para o conhecimento divino, não nos parece que se possa elidir a sua "representação pura", como M. Perrin sugere. São marcadas com dispositivos pictóricos no manuscrito, com o propósito de as fazer sobressair. São assinalados os seus contornos. O poema é trabalhado enquanto espaço gráfico e o desenho, figurado ou não figurado, é explorado com cor, volume, contrastes, etc. Há um interesse objectivo na materialidade destas imagens que, como antes se propôs, não passa por apenas figurar o poema, mas deve ser visto como sendo verdadeiramente pintura.

Vimos, enfim, que a valorização das imagens proposta por Rábano Mauro não pode passar despercebida. É, para mais, mencionada no prólogo dedicando-lhe um parágrafo. E note-se que é para que não se negligencie as imagens e a ordem da sua leitura que Rábano Mauro junta uma explicação do seu sentido e uma

[905] KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 124.
[906] Diz Valafrido Estrabão: "E vemos como as pessoas simples e os não instruídos, que têm dificuldades com descrições em palavras, podem ser conduzidos à fé, movidos por uma imagem da Paixão de Cristo e dos seus milagres, de modo a que revelem, através das suas lágrimas, que as figuras visíveis são inscritas como borrões nos seus corações". Citado a partir de KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 124. Tradução da autora.
[907] Citado a partir de KESSLER, Herbert – *Spiritual Seeing*... p. 124. Tradução da autora.

interpretação com os versos entretecidos. Mas as imagens, como qualquer obra em geral, fazem mais do que seus autores determinam. Exemplificativo de que a sua figuratividade não é de somenos importância é o valor que lhe é reconhecido ainda em vida do autor, o impacto que causou ao longo dos séculos, e as inúmeras interpretações que continua a suscitar. O que provavelmente seria suficiente para poder afirmar que a imagem não pode corresponder a uma visão única e estabilizada, mesmo que a sua componente teológica seja assinalável. A historiografia justifica-a através da cultura escrita, como desenvolvimento das iniciais, como comprovação de doutrinas cristológicas ou trinitárias, como exegese visual, como uma resposta completa e complexa ao debate iconoclasta, como uma proposta convergente com a teoria de Adriano.

Os escritos de Rábano Mauro analisados, juntamente com a prática de prover as igrejas com relíquias, esculturas e murais, dão conta da possibilidade de ter não uma, mas diversas ideias sobre as imagens, e sobre as suas funções e importância, eventualmente condicionadas pelas circunstâncias, pela época, pelas leituras que sucessivamente acumula pois, como se indicava em epígrafe com M.-J. Mondzain: "Os Santos Padres ensinaram-nos que ver e mostrar não chegam para esgotar a definição de imagem e de visibilidade"[908].

Em todo o caso, a oferta de diversos manuscritos do *In honorem* ao longo da sua vida implica que qualquer que fosse a sua posição, não era uma que mostrasse incómodo com a figuração. Pelo que fez e pelo que a obra foi e continua a ser, não se pode continuar a insistir numa análise que limite o valor da imagem e constantemente a explique com fundamentos fora dela mesma, mas aceitar a sua expressividade total, designadamente formal. É justamente por a imagem ser imagem, sem que se lhe possa negar qualquer componente plástica, ou assumi-la como fictícia, que todas as discussões que gerou procuram, de uma ou de outra maneira, lidar com a sua visualidade.

[908] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 175.

Epítome

Retomando as interrogações antes lançadas, pode-se dizer que os francos proclamam uma única teoria da imagem?

Como se procurou demonstrar, os escritos de Rábano Mauro não podem ser contemplados em continuidade com os *Libri Carolini*, que são uma obra apologética, um tratado que visa objectivamente discutir as imagens e proteger a religião contra os seus detractores. O "*Ad Bonosum*" 38 ou *o In honorem* têm um carácter completamente distinto, não são documentos que proclamam a voz da corte ou do monarca. Daí que não se possa subestimar o importante papel que tem cada indivíduo e cada obra em qualquer processo histórico[909]. O que nos deixa mais atentos, em particular na prática historiográfica, quanto à impossibilidade de encontrar um único modelo de pensamento. Cada uma destas obras é caracterizada pelas suas singularidades, cada uma tem a sua própria origem, motivações e propósitos. E não podem ser vistas como fontes que justificariam uniformemente e de um ponto de vista teórico a produção artística, muito além das suas especificidades contextuais, compositivas e materiais, ou mesmo de género.

Não que se pretenda defender um modo certo de pensar e interpretar assuntos, como imagens ou discursos sobre imagens. Mas o trabalho até aqui empreendido mostra a ineficácia de se olhar globalmente para um período, diluindo subtilezas de pensamento e a expressividade da prática, quando esta parece ser contrária à ideologia dominante. A existência de princípios comuns ou convergentes não pode, claro, ser mitigada. Mas, como se tem vindo a defender, tais princípios e práticas devem ser pensados à luz do esforço de implementação de um sistema governativo que pretendia impor a sua força e aplacar as assimetrias de um império crescente. As proclamações oficiais são emitidas e implementadas independentemente da posição, da prática e da escrita dos seus autores e do remanescente do círculo régio, como parece ser o caso dos *Libri Carolini*. Escritos com a concordância do clero e em nome de Carlos Magno, não implicam, não podem implicar, até pelos exemplos dados, um único

[909] BURRIS, Val – "Reification: A Marxist Perspective". *California Sociologist*. Vol. 10, No. 1 (1988), pp. 22-43.

modo de entender todas as questões, as enunciadas e as que ficaram por enunciar, dada a dimensão da obra.

Voltando à constituição da teoria da imagem, é visível que a autoridade dos Santos Padres, usada por qualquer um dos autores, confere legitimidade e uma aparente neutralidade e objectividade, sem as quais qualquer teoria não poderia impor-se como dominante. Todavia, o estabelecimento dessa possível teoria da imagem não depende unicamente das acções deliberadas das principais figuras envolvidas. Tal deve ser pensado tendo presente o sistema social que representam e em que são instruídos[910], no que constitui uma concepção dialéctica dos indivíduos como sujeito e objecto da mistificação ideológica. O que, finalmente, esclarece sobre as dimensões estruturais da ideologia e a forma como se criam as representações. Torna-se mais consequente ainda se pensarmos, a par do que se deu conta no capítulo 3, que não há uma espécie de tradição ancestral que se mantém no exercício colectivo e individual da espiritualidade, mas que este exercício é construído e modulado em cada tempo e em cada circunstância, muitas vezes, como é o caso, ditado pela conjuntura política e diplomática. Havendo nesse exercício tantas especificidades quantos forem os agentes, no caso versado, autores ou obras.

Confrontados com um sistema que atribui o poder a instituições sociais, o estatuto ontológico destes organismos apresenta-se como natural, normaliza-se e autojustifica-se. A nossa percepção historiográfica tende a assumir este estatuto ontológico como congénito e, por isso, menos sujeito a um aparato crítico que o submeta à análise e o exponha mais como afirmação ideológica, e menos como crença profunda imanente, orgânica, que se mantém à margem dos agentes até à ocasião em que se pode finalmente expressar. Donde a nossa percepção sobre a imagem assume um estatuto de consciência geral, menos afeito às diversas subjectivações e ao facto de resultar da afirmação de uma ideologia e da apropriação por essa ideologia da força da imagem. Isto é, tornando-nos menos atentos à existência da imagem e do seu poder e irredutibilidade fora dessa ideologia. Mas principalmente à possibilidade de não haver uma, mas diversas concepções sobre imagem, talvez tantas quantos os objectos e os textos que sobre ela teorizam ou discorrem.

[910] BURRIS, Val – "Reification..." p. 11.

Procurou-se aqui e na Parte I expor o contexto e os processos em que surgem os *carmina figurata* e uma, agora sabemos discutível, teoria da imagem carolíngia que afirmaria peremptoriamente a superioridade da escrita. Esta teoria serviu também para explicar os *carmina figurata* numa moldura hierárquica, como decalque e replicação de outras lógicas institucionais. Mostrou-se que estas imagens podem relacionar-se, surgir e actuar em diversos eixos, envolvendo disputas teológicas, disputas de poder, disputas em relação ao próprio modo do fazer num campo artístico mais restrito, comentando a historiografia que, independentemente da análise destes campos e das características das próprias obras, propõe uma visão conjunta de imagem. A questão é que a cada um desses eixos, e em diversos momentos – pois como no início se dizia, não se pode pensar o "problema das imagens" como uma narrativa sequencial – pode corresponder uma, ou várias, percepções ideológicas.

Se a dada altura o lugar das imagens no seio das relações sociais ganha força categórica, não deixa de ser sempre um modo de construção dos objectos representados. É, afinal, mais simples submeter os mil anos que encaixamos na Idade Média a um mesmo modelo unitário de reflexão e pensamento, condicionado pela prática religiosa. É decisivo situar essas práticas e reconhecer a sua afirmação no seio da formação e cristalização de poderes dominantes, identificando os modos como se favorecem e alimentam mutuamente. Parece, pois, poder desfazer-se a ideia de um comportamento consensual entre os vários intelectuais da corte nos escritos de Teodulfo e Rábano Mauro, ou mesmo de Alcuíno, como se todos subscrevessem uma ideia geral de 'pensamento carolíngio' e uma mesma teoria da imagem quando, mais uma vez, são quem produz estes escritos – em fases distintas e com diversas cambiantes.

Assumimos já na Parte I que as obras, os *carmina figurata*, estão ligados a, decorrem de e constroem processos sociais. Não são apenas resultados, e menos ainda documentos ou provas desses processos. Os poemas figurados são representações culturais, como outros processos culturais, mas não significa que sejam uma construção social que apresenta linear e liminarmente os valores sociais do contexto em que são produzidos. Narrativas desse tipo, como bem o sublinha H. Damisch, estão arreigadas a uma percepção do processo histórico como sendo determinista. Mesmo havendo variantes no entendimento de uma possível evolução temporal, a sua apreciação é determinada por valores contemporâneos que tutelam o surgimento e

declínio dos sistemas de representação[911]. Um evolucionismo que desfaz ou minimiza aquilo que designa como natureza paradoxal dos objectos, na medida em que subestima, silencia, ou subjuga aos paradigmas entendidos como vigentes aquilo que se desajusta a um putativo modelo de pensamento[912].

É o caso paradigmático dos *carmina figurata* aqui em estudo. A presença da imagem, em particular no conjunto de poemas compostos por Rábano Mauro, torna-se incómoda, e é por isso subordinada a um valor autorizado, isto é, entendida como uma espécie de prática textual. A imagem instaura um caos imediato que urge resolver, procurando noutros textos, dos mesmos autores ou não, e num discutível modo unânime de pensar, uma solução que apazigúe a sua presença perturbadora, uma solução que a discipline, que a desfaça como *imago* a caminho de *figura*, se figura for menos imagem. Ou que contenha a sua visibilidade, anulando o ver, como propunha T. Noble em relação ao *In honorem* de Rábano Mauro. O que nos deixa, finalmente, diante da certeza de que a imagem é permanentemente justificada por via do discurso, para reduzir o que nela é mais 'imagem' e fazer sobressair o que é 'textual'.

O que nos conduz à terceira e última parte da investigação, a Parte III.

[911] DAMISCH, Hubert – *The Origin of*... p. xx.
[912] DAMISCH, Hubert – *The Origin of*... p. xx.

Parte III.

"Oh Palavra, tu Palavra que me faltas..."

III Acto. *Moses und Aron*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1973)

Capítulo 5: Recepção dos *carmina figurata* e o debate texto-imagem

"Daí ser desencaminhadora a discussão moderna iniciada por Lessing sobre a prioridade da imagem ou da poesia, ou a resposta renascentista *ut pictura poesis*. É o fazer-se imagem que é necessário e vita, mas enquanto efeito do comum e sobre o comum"[913].

José Bragança de Miranda

5.1. Antinomia entre texto e imagem e o pensamento logocêntrico

Procurou-se até aqui problematizar as linhas dominantes dos discursos sobre a poesia figurada do período carolíngio e, mais genericamente, sobre a imagem. Dá-se agora espaço à recepção no período Moderno dos *carmina figurata*, de modo a analisar os pressupostos em que foram sendo avaliados, sem fugir aos possíveis paradoxos sobre os quais se constrói uma reflexão actual. Invoca-se a epígrafe para anuir que a discussão de Ephraim Lessing (talvez não inaugurada por ele) é desencaminhadora. E é esse descaminho que aqui se procurará percorrer para, primeiro, mostrar como a crítica literária dos séculos XVII e XVIII lida com os *carmina figurata*, porventura condicionando as abordagens posteriores, e, segundo, para expor algumas ideias que contribuíram para a polarização antinómica entre texto e imagem de modo a responder a um ideal de poesia. O propósito é desimpedir esse caminho para que as imagens sejam, enfim, "vita".

[913] MIRANDA, José Bragança – "Ekphrasis ou Complot? Notas sobre Pierre Klossowski". In MIRANDA, José Bragança (Org.) – *Sob o ditado de Pierre Klossowski. Ekphrasis para Les Barres Parallèles*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2010, pp. 7-21, p. 14.

Nenhum manuscrito bucólico transmitiu a totalidade dos *technopaegnia* hoje conhecidos. Circulariam em colectâneas junto com poemas, epigramas, enigmas e outros, desde a época clássica até ao período bizantino. Os poemas chegam-nos numa dupla tradição manuscrita, isto é, através dos manuscritos bucólicos gregos e de outra linha que resulta de cópias medievais. De uma provável fonte comum hoje perdida, a Antologia de Cephalas é copiada a Antologia Palatina em 944 / 980[914] e o manuscrito Planudeano, de c. 1299, este pela mão de Maximus Planudes[915]. A obra de Planudes reúne cerca de dois mil e quatrocentos epigramas dispostos em sete livros, organizados por ordem alfabética (epigramas epidícticos, satíricos, funerários, *ekphrasis*, epigramas votivos e amorosos), e foi introduzida em Itália c. 1450 por gregos exilados, tornando-se a fonte das edições dos séculos XV e XVI. Os *technopaegnia* gregos estão, portanto, entre os primeiros poemas a serem impressos[916]. Os contactos culturais dos académicos ingleses com a Itália e a França (onde as cópias dos poemas gregos e as criações figuradas já estavam disponíveis), associados a um renovado interesse na cultura clássica, fizeram chegar a Antologia ao Reino Unido[917].

Em relação a Porfírio, não só foram copiados inúmeros manuscritos ao longo da Idade Média, como o interesse na sua obra se mantém até ao século XVII, na sequência das edições feitas na centúria anterior[918]. Uma das mais importantes é a de Marcus Welser, de 1595, que, ao dar à estampa o panegírico, destina um espaço

[914] A obra foi dividida entre duas bibliotecas, Heidelberg e Paris, correspondendo ao manuscrito Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms Pal. gr. 23, de meados do século X, e ao Paris, Bibliothèque Nationale France, Suppl. Gr. 384. A Antologia Palatina foi transmitida pelo Heidelberg, Palatinus vaticanus, gr. 23 e permaneceu desconhecida ou perdida até 1606. Foi (re)descoberta em Heidelberg por Cláudio Salmásio que a publica em 1619 em Paris. Servirá de referência para as edições posteriores da Antologia Grega. A primeira publicação completa só ocorre em 1772-1776 em Estrasburgo. Cf. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Angel – "Consideraciones generales..." pp. 241-242. Veja-se ainda HÖSCHELE, Regina – "Greek Anthology". In GAGARIN, Michael (Ed.) – *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Vol. 3. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, pp. 362-365.

[915] Trata-se do manuscrito Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. 481. Há autores que apontam a data de 1301, reportando-se possivelmente aos dois manuscritos apógrafos alterados em c. 1300 sob a orientação do próprio Máximo Planudes, isto é, o manuscrito London, British Library, Additional 16409 e o Paris, Bibliothèque Nationale France, gr. 2744. Este último dá origem à versão final da Antologia, depois impressa em 1494. Circulará ainda uma outra edição do século XIII, organizada por Manuel Holobolo, um retórico bizantino – a primeira iluminada e anotada. Cf. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Angel – "Consideraciones generales..." pp. 241-242.

[916] Cf. CHURCH, Margaret – "The First English..." pp. 636-637.

[917] HOLLANDER, John – "The Corpus of British and other English-language Pattern Poetry". *Visible Language*, Vol. 20 (1986), pp. 28-51, p. 28.

[918] Publilii Optatiani Porfyrii *Carmina* 1. Ed. Giovanni Polara. Torino: G.B. Paravia & Co., 1973, pp. xxxv-xxxvi.

próprio para as composições figuradas, destacando as imagens através do uso da cor[919].

Também o *In honorem* de Rábano Mauro teve uma vasta difusão ao longo da Idade Média e dos séculos seguintes. Comprovam-no os mais de oitenta manuscritos que sobreviveram até aos nossos dias, datados entre o século IX e o século XVI. Em 1503, Jakob Wimpheling publica a primeira edição moderna em Pforzheim, com o título de *Liber De Laudibus Sanctae Crucis*[920]. No prefácio descreve o método de desenvolvimento das composições e a relação com o simbolismo da Cruz. Classifica o processo como *innectens*[921], de enlaçar, retomando a metáfora do enleio. A obra foi republicada nos inícios do século seguinte e o prefácio deixa entrever uma comunidade receptiva ao género, louvando a "*novitas*" e o "*ingenium*" de Rábano Mauro. E. Cook refere Henry Reynold entre os autores que acolhem os *carmina figurata* com entusiasmo, a partir da referência que lhes faz na sua obra cabalística *Mythomystes*[922]. Uma menção que cumpre relevar, na medida em que, como antes indicado, o interesse em princípios esotéricos que se verifica neste período e que promove uma ligação entre estas composições e práticas obscuras e iniciáticas, marcará, muito possivelmente, a recepção sentenciosa dos séculos XVIII e XIX e a historiografia contemporânea[923].

A partir de 1500, nascido talvez do encontro com os manuscritos gregos e, eventualmente, com a edição de Jakob Wimpheling da obra de Rábano Mauro, *Liber De Laudibus Sanctae Crucis,* recrudesce a curiosidade pelos poemas figurados, dando origem a um novo movimento compositivo que retoma, assim, as tradições gregas e medievais[924]. É visível nalgumas obras a recuperação de figuras, dos acrósticos, dos seus temas, ou outros[925]. J. Adler, que estabelece inúmeros paralelismos entre os poemas deste período e os precedentes, situa o começo da "moda" em 1570 e indica

[919] *Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug.* Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595.
[920] Cf. SPELSBERG, Helmut – *Hrabanus Maurus. Bibliographie*. Fulda: Hessische Landesbibliothek, 1984, p. 24.
[921] COOK, Elizabeth – "Figured Poetry" p. 5.
[922] COOK, Elizabeth – "Figured Poetry" pp. 10-11 e nota 13.
[923] Veja-se supra pp. 28-30 e nota 60.
[924] ADLER, Jeremy – "*Technopaigneia*, *carmina figurata*..." p. 114.
[925] Cf. LEBRETON, Julien – "'Vers carminiformes' et 'oraison solüe' dans les oevres de Rabelais: poésie et poétique de la constellation". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 28 (2013), pp. 171-186, p. 173, nota 3.

que terá atingido o seu ponto alto em meados do século XVII[926]. Porém, o ressurgimento da prática suscita, quase concomitantemente, uma rejeição do género, que se intensifica e agrava no século XVIII, e que se caracteriza por julgamentos depreciativos. São inúmeros os exemplos, publicados em livros ou em jornais, de críticas veementes dirigidas às composições gregas, às de Porfírio, às de Rábano Mauro ou ao seu conjunto.

Quando Joseph Addison publica um texto na revista *The Spectator* em 1711[927], já o comentário de M. Montaigne, que se reportava aos *technopaegnia* como "subtilidades frívolas e vãs", era amplamente conhecido. Joseph Addison abre o artigo nada menos do que com uma epígrafe de Horácio, a analogia "*ut pictura poesis erit*...". No texto descreve os *technopaegnia* gregos e qualifica estas "performances" como o primeiro tipo de talento falso. Consciente de que o gesto inicial era o do contorno da imagem, parece-lhe inadmissível o ter de adequar a escrita ao espaço previamente definido e fazer corresponder a descrição da figura ao assunto do poema. Entende, pois, que a este tipo de poesia estava destinado contrair-se ou dilatar-se em função do molde em que era forjada – uma capitulação diante da forma, inaceitável à época. Mas inaceitável era também o ter de submeter a palavra à imagem, adequar a escrita e o poema à forma pretendida. Joseph Addison é parte de um amplo grupo de críticos que zombava da "terra do acróstico", como o próprio nomeia no artigo, ou seja, de fórmulas poéticas cujo propósito primeiro, e último, seria, no seu entendimento, uma exploração artificiosa da métrica. A crítica era dirigida não apenas às composições antigas e medievais, mas também às suas contemporâneas[928].

Em 1824, Gabriel Peignot publica *Amusements philologiques* onde insere uma citação do *Journal de L'empire* publicada em 1806 acerca do poema de Teócrito, que diz: "As expressões das mais raras, as construções das mais embaraçosas, as alusões das mais obscuras, a mitologia da mais cifrada, espalha-se sobre este poema a mais espessa escuridão"[929]. Nos séculos XVIII e XIX a utilização da imagem nos poemas de Porfírio é também julgada como uma extravagância desapropriada que não deveria

[926] ADLER, Jeremy – "*Technopaigneia*, *carmina figurata*..." pp. 107-148.
[927] ADDISON, Joseph – "*Ut pictura poesis erit* ...". *The Spectator*, No. 58, May 7, 1711. Disponível em: http://www.readbookonline.net/readOnLine/40463/
[928] B. Parker lista alguns dos críticos que ridicularizavam os poemas figurados, como N. Boileau, J. Dreyden, J. Swift, entre outros. Cf. PARKER, Blanford – *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 2-3.
[929] Citado a partir de MOSHER, Nicole Marie – *Le texte visualisé*... p. 32. Tradução da autora.

ter lugar na poesia. Como extravagâncias eram as opções métricas e os acrósticos. A título de exemplo, diz Adrien Baillet no século XVIII:

> "Os críticos entendem que há nesta peça mais trabalho do que génio; que há afectações inteiramente pueris e mesmo extravagâncias; e que o estilo é baixo e trivial, que com prazer assumimos este autor como um homem da escória daquele tempo"[930].

E, mais tarde, William Smith:

> "Os poemas de Porphyrius são um dos piores exemplares de uma literatura moribunda. O autor fê-los propositadamente demasiado difíceis para que pudessem ser compreendidos; e o seu mérito reside nos seus olhos e nos dos seus contemporâneos que parecem ter considerado o modo artificial como conseguiu representar, através de linhas de vários tamanhos, diferentes objectos como um altar, um órgão, etc."[931].

Os poemas figurados são criticados pelo recurso a expressões raras, obscuras ou cifradas, pelo excesso de referência e técnicas, pela incompreensível presença da imagem ou da figuração, pelo abuso de artifícios que comprometem um ideal poético assente na clareza e na naturalidade. Técnica corresponde a esmero e a esforço e nada haveria de mais avesso à 'genialidade' literária.

Rábano Mauro será alvo de apreciações do mesmo teor. A sua obra é descrita como sendo pouco poética, a sua escrita impregnada de trabalho artificial, as suas composições avaliadas como inúteis e penosas. E. Dümmler, um dos editores dos *Monumenta Germaniae Historica* (entre 1888 e 1902), responsável pela compilação e edição da poesia carolíngia, considera Rábano Mauro extremamente fraco como poeta. E opta por não integrar o *In honorem* na secção dos poetas carolíngios, justificando-o com o facto de ser uma obra despropositada e afectada, entediante para os leitores[932]. Entende, pois, que pretende festejar o significado místico e simbólico da Cruz e nada tem em comum com a poesia[933].

É o crítico literário que desde este período chama a si o direito de avaliar os *carmina figurata* sem qualquer valorização da presença da imagem. Nestes

[930] Citado a partir de PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* p. 141. Tradução da autora.
[931] Citado a partir de PONDIAN, Juliana Di Fiori – *A Forma da Palavra...* p. 141.Tradução da autora.
[932] *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. E. Dümmler, MGH, p. 157.
[933] *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. E. Dümmler, MGH, p. 6.

testemunhos é visível uma acção que, em nome da 'verdadeira poesia', procura policiá-la contra intrusos, isto é, contra dispositivos que afrontam a especificidade e autonomia do meio e a constrangem e desviam dos seus propósitos adequados e idealistas. Esses intrusos correspondiam a recursos formais literários, entre os quais se encontrava a imagem, cuja presença afectava e condicionava a 'boa' poesia. E não era sequer considerada como imagem, mas como mecanismo formal que procuraria por via da artificialidade e complexidade dotar o poema de valor e interesse, tornando a liberdade criativa cativa de moldes prévios, da descrição e imitação.

Como indica W.J.T. Mitchell, o estabelecimento do lugar do outro e de um espaço de alteridade, aqui criado pela crítica literária em relação à representação visual, é determinado por contextos históricos e pode ir desde uma competição profissional (*paragone* poeta – pintor, como no caso de Leonardo da Vinci já indicado) até uma relação de dominação política, cultural, disciplinar onde o 'eu' se auto-percepciona como activo, falante, visionário e o 'outro' é projectado como passivo e geralmente silencioso[934]. Uma relação de dominação visível nas críticas descritas, mas também em *Laokoön* de E. Lessing, que surge precisamente neste período, em 1776.

A obra de E. Lessing funda-se numa série de polarizações ideológicas, enraizadas na política social, cultural e teológica do pensamento alemão dos finais do século XVIII[935]. Em questão estaria uma disputa cultural e política europeia, em relação á qual a alemã se pretendia afirmar. Usado como um dos momentos de referência nos diálogos entre 'texto e imagem', *Laokoön* condicionou as abordagens historiográficas subsequentes pelo ideal de literatura que estabelece e por assentar a

[934] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 60.

[935] E. Lessing publica em 1766 a obra *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laokoön, ou sobre os limites da pintura e poesia*) onde distingue poesia e pintura como artes do tempo e artes do espaço. Diz E. Lessing: "Eu não nego ao discurso em geral o poder de delinear um todo corpóreo, através das suas partes separadas; isto possui, porque os seus signos, apesar de consecutivos, são todavia arbitrários. Mas nego que este poder seja possuído pelo discurso, considerado como um meio mecânico de poesia, porque tais delineações de corpos seriam deficitários naquela ilusão em que a poesia essencialmente assenta; e por esta simples razão, que a integralidade do corpo seja destruída pela natureza consecutiva do discurso, e uma análise do todo nas suas partes sendo então afectada, a reunião última dessas partes na imaginação, deve ser sempre uma obra de grande dificuldade e, em muitos casos, mesmo impossível. Deste modo, sempre que não seja requerido um efeito ilusório, quando dirigido unicamente ao entendimento do leitor, e quando o único propósito do autor é transmitir ideias distintas e, tanto quanto possível, completas, essas delineações de corpos que estão excluídas da poesia, em sentido próprio, podem, com toda a propriedade, ser introduzidas e empregues com muito benefício, não só pelo escritor de prosa, mas também pelo poeta didáctico que, de facto, não é de todo poeta". LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoon or The Limits of Poetry and Painting*. London: J. Ridgway & Sons, 2008 (1ª Ed. 1836), p. 167 e ss., especialmente pp. 171-172. Tradução da autora.

interacção entre poesia e pintura numa definição limitada, reducionista e oposta entre si[936]. Aqui, o autor distingue poesia e pintura, respectivamente, como artes do tempo e artes do espaço. Os signos empregues pela poesia são não apenas arbitrários, como consecutivos, dizendo por isso respeito à esfera do tempo; os signos empregues pela pintura são imediatos, interferindo directamente com a dimensão do espaço. No caso da imagem, as partes contempladas, através das quais se atinge o todo, permanecem sempre presentes e podem ser observadas uma e outra vez.

A distinção de E. Lessing não é apenas perceptiva, embora suponha um entendimento da apreensão holística só possível para a imagem. No caso do texto, quando a audição é o canal de percepção, as partes descritas perdem-se enquanto todo, a menos que sejam preservadas na memória. E mesmo se correctamente relembradas, reviver todas as impressões na mesma ordem e com a mesma clareza para atingir a sua ideia total exige demasiado esforço – tornam-se *disjecta membra*. Portanto a poesia precisa do tempo para representar a totalidade, enquanto a pintura consegue traduzi-la no espaço, em simultâneo, através dos corpos. Para E. Lessing, a espacialidade implica presença e eventual imediatismo, o que podia, na sua perspectiva, corromper a imaginação. Como sintetiza J.M. Frias:

> "Laokoön (…) nasce originariamente de um impulso demolidor da poesia descritiva (…). [A] qualidade suprema da poesia reside numa característica indiscutível: as suas imagens são imateriais, não ocupam o espaço, e a sua lógica de convivência é, poderíamos dizê-lo hoje, a dos fluidos e não a dos sólidos. (…)"[937].

A tentativa de E. Lessing para policiar as fronteiras da poesia estava associada à defesa da cultura literária alemã contra aquilo que entendia ser uma estética francesa demasiado visual e, implicitamente, uma ansiedade acerca da confusão de papéis de género, como defende W.J.T. Mitchell[938]. A oposição antinómica apresentada em *Laokoön*, que desvirtua a pintura, resulta, de acordo com M. Squire, de uma essencialização da visão luterana das imagens e dos textos, baseada na importância teológica posta na invisibilidade e na vivência interior. Regressando ao problema

[936] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 24.
[937] FRIAS, Joana Matos – *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti*. Vol. I. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição da autora, 2006, pp. 77-79.
[938] Cf. MITCHELL, W.J.T. – *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 105, veja-se ainda pp. 95-115 e MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 59.

epistemológico que nunca deixou de caminhar a par das reflexões desta investigação, essa essencialização de cunho religioso faz opor a interioridade e idealismo à imagem limitada, corpórea e descritiva. Para mais, E. Lessing dota as suas asserções de um universalismo trans-histórico, gerando a ilusão de uma autoridade remota. M. Squire extrai daqui três consequências:

> "Primeiro, considerou-se que a linguagem imaterial transmitia com mais sucesso a invisibilidade de Deus cristão. Segundo, a materialidade das imagens tornou-as problemáticas num sentido em que os textos não eram. A terceira conclusão advém directamente das outras duas: se às imagens visuais era reconhecida qualquer legitimidade, era apenas na medida em que podiam de facto ser substituídas por palavras; as imagens foram, então, conceptualizadas como mensagens comunicativas que podiam e deviam ser reduzidas à linguagem – uma forma pictórica que tem de dar lugar ao conteúdo não-pictórico" [939].

Importante para esta reflexão é o facto do argumento da temporalidade do texto e espacialidade da pintura que E. Lessing propõe ter-se tornado um lugar comum académico, muito além do interesse e impacto que suscitou no século XVIII. Em *Laokoön*, texto e imagem assumem dimensões ideológicas distintas, revestidas de uma autoridade antiga assente na pretensa evidência material e perceptiva da sua categórica distinção. Estes postulados, expressões de poder, acentuam esta oposição, nomeadamente quando recorrem a exemplos da Antiguidade, e advogam a si mesmos o direito de policiar fronteiras em nome da pureza dos meios e da sua autonomia[940]. Pesem embora as especificidades de cada circunstância, a recepção moderna dos *carmina figurata* expõe traços de um sistema que incorpora definições (entretanto) estabelecidas do que seria a boa poesia e a boa pintura e, consequentemente, a sua diferenciação polarizada e antinómica. Tal é visível, por exemplo, na crítica que Joseph Addison publica no *The Spectator*, convocando, justamente, Horácio.

[939] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 42.

[940] Diz E. Lessing no *Laokoön*: "Presumo que possa ser tido por garantido que a sucessão do tempo é esfera do poeta, como o espaço é do pintor. A união de dois, necessariamente distintos, pontos de tempo em uma e mesma imagem – como, por exemplo, quando Fra Mazzuoli representa o Estupro das Sabinas na mesma tela juntamente com a reconciliação com os seus maridos e parentes, ou quando Ticiano oferece numa peça apenas a história do Filho Pródigo, a sua vida dissoluta, a sua miséria e o seu arrependimento – é uma invasão do pintor no território do poeta, um que o bom gosto nunca poderia aprovar. (...) a tentativa de permitir ao leitor a concepção de uma ideia do todo, é uma invasão ao território da pintura cometida pelo poeta, que ao mesmo tempo comete a loucura de esbanjar sem efeitos os recursos da sua imaginação". LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoon*... pp. 178-179. Tradução da autora.

'Texto e imagem', ou 'literatura e pintura', preconizam uma altercação, onde se disputa muito mais do que eventuais diferenças formais; está em causa a autonomia dos respectivos meios artísticos. Em lugar de constituírem universais, ou verdades absolutas, o significado destes termos caracteriza-se "por todas as complexidades e conflitos que invadem as relações de indivíduos, grupos, nações, classes, géneros e culturas"[941]. Pois vimos que quando Venâncio Fortunato recupera a analogia horaciana, não tem no horizonte uma contenda ou desafio. Ao citar Horácio, fá-lo não para sublinhar o que a poesia e a pintura podiam ter em comum, mas para justificar a sua coexistência sem afectar a individuação de nenhuma delas. O gesto de Venâncio Fortunato afasta-se, pois, da leitura comum primeiro renascentista, depois contemporânea do símile horaciano, focada em analisar proximidades, procurando o que M. Squire designa como linha conciliatória (referindo-se a James Harris), numa busca do que as artes tinham em comum, dando origem ao ideal de 'artes irmãs'[942]. Nesta tradição, o que é especificamente visível, ou textual, é mitigado a favor de uma aproximação. *Ut pictura poiesis* diz não apenas que a poesia é como a pintura, mas que a pintura é como a poesia, contida no discurso, explicável, redutível à sua explicação ou significado, porque áfona.

W.J.T. Mitchell discute esta questão tendo presente a tendente compartimentação de campos de análise que se verifica no início da modernidade[943]. O peso histórico da expressão *ut pictura poesis* expõe o peso histórico desta compartimentação que resulta, por um lado, na assunção de um campo autónomo da arte (o formalismo será uma expressão disso mesmo) e da sua linguagem e, por outro, numa disciplina, a semiótica, que tende a condensar as várias linguagens sob uma mesma teoria geral dos signos[944]. Ou seja, aquela compartimentação dá lugar a campos, disciplinares, claro, que chamam a si uma cientificidade que é, ela mesma, posta em causa no momento em que a definição do objecto de estudo se torna difusa e sobreposta, como é o caso dos *carmina figurata*.

[941] MITCHELL, W. J. T – *Iconology, Image and Text*... p. 157.
[942] Cf. SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 99 e notas. Veja-se a este propósito o trabalho de HAGSTRUM, Jean – *The Sister Arts.* Chicago: University Chicago Press, 1953.
[943] Fá-lo na segunda parte da obra *Iconology: Image, Text*... debatendo a obra de Nelson Godman (*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976) inserindo-a numa linha que vem tratando o tema imagem e texto desde a Antiguidade, desde a formulação *ut pictura poesis*. Esta análise retrospectiva liga mais intimamente Nelson Goodman e Ernst Gombrich, e Ephraim Lessing e Edmund Burke. Cf. MITCHELL, W. J. T. – *Iconology: Image, Text*...
[944] Cf. MITCHELL, W. J. T. – *Iconology: Image, Text*...

É ainda nos séculos XVII e XVIII, e na sequência da importância do pensamento de Martinho de Lutero, que M. Squire identifica o desenvolvimento de um discurso logocêntrico com permanente ascendente sobre o visual, que entende pervadir a História da Arte[945] e as suas práticas metodológicas aquando da sua constituição disciplinar. Este autor, interessado em questionar as tradições institucionais e os sistemas de poder que favoreceram a implementação de um discurso centrado na linguagem e no texto como base do pensamento racional, e que só a estes confere valor de verdade – e especialmente atento à cooperação entre texto e imagem apartada de uma lógica de dominância – investiga a recepção das ideias capitais de Martinho de Lutero no campo da filosofia alemã[946]. Analisando o impacto da Reforma na constituição da academia moderna, M. Squire estuda como o pensamento de Martinho de Lutero se consagra como teoria estética e como é depois incorporado na História da Arte. Isto é, como terão as reflexões do teólogo e professor investido a ontologia das imagens nos desenvolvimentos da Estética alemã (especialmente em Kant e Hegel) e, por extensão, na afirmação da História da Arte enquanto disciplina, nos séculos XIX e XX[947]. Para este autor, muitas das tensões críticas e metodológicas que acompanham o desenvolvimento da História da Arte, se parecem derivar de uma dinâmica entre as obras de Kant e Hegel, resultam também de uma importação do pensamento teológico de Martinho de Lutero para o plano estético[948].

M. Squire desenvolve a sua argumentação para demonstrar como a disciplina trabalhou e incorporou no seu método postulados teológicos sobre o visual (por exemplo, sobre o interior e o exterior das imagens e a oposição entre forma e

[945] A propósito de um certo logocentrismo dominante nas práticas da História da Arte, veja-se MITCHELL, W. J. T – *Iconology, Image and Text*...; PREZIOSI, Donald – *Rethinking Art History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, especialmente capítulo 1, pp. 1-20; DIDI-HUBERMANN, Georges – *Devant l'image*. *Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit, 1990; CAMILLE, Michael – "Mouths ans Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art". In CASSIDY, Brendan (Ed.) – *Iconography at the Crossroads*. Princeton, 1993, pp. 43-54 e DAMISCH, Hubert – *The Origin of*...

[946] M. Squire desenvolve a investigação aqui sumarizada no sentido de defender a existência de uma cultura visual na Antiguidade Clássica, que comprova com o estudo de inúmeros objectos em variados suportes que articulam em simultâneo texto e imagem, sem que ao primeiro seja dado o propósito de aclarar, elucidar ou dominar o segundo. Cf. SQUIRE, Michael – *Image and Text*...

[947] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 42. Veja-se a nota 85 que remete para alguma bibliografia, nomeadamente para um artigo de H. Belting que comenta. Aqui, parece estar implícito que, na sequência da Reforma, as imagens constituíam uma afronta aos valores cristãos e deviam ser dominadas pelo discurso teórico. H. Belting vê esta insistência na abordagem teórica como uma particularidade alemã. Neste sentido, M. Squire sugere que estra tradição a-visual é pertinente na constituição da História da Arte como disciplina, devedora que é da tradição alemã da Estética. Referenciado a partir de M. Squire.

[948] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 75.

conteúdo) e a consequente supremacia do verbal, manifesta numa sobrevalorização do significado – de que a iconografia (e iconologia) seriam expressivos representantes. Este autor considera, portanto, que os pressupostos teológicos luteranos são determinantes no estabelecimento de uma oposição radical entre texto e imagem, entre forma e conteúdo – privilegiando o conteúdo – e na prevalência de modelos de análise do visual maioritariamente interessados no significado das obras. De acordo com o que propõe, a própria oposição antinómica entre poesia e pintura que E. Lessing proclama, além de enraizada na política social e cultural da Alemanha do século XVIII, seria devedora da teologia luterana.

Aqui sobrepõem-se duas grandes questões. Por um lado, vimos analisando como a crítica literária moderna, respondendo a um ideal poético, avalia pejorativamente as composições figuradas, deixando-as reféns de preconceitos sobre a qualidade da poesia destes autores e desvalorizando por completo a presença da imagem que se dilui em texto. E, a par, a progressiva afirmação da autonomia dos campos artísticos. Vimos ainda que essa defesa de modelos literários e consequente oposição radical entre o texto e a imagem, mais do que decorrer de pretensas diferenças objectivas enquanto meios representacionais, dimana do complexo das relações sociais e políticas e espelha os seus conflitos. Ou seja, talvez se possa mesmo avançar que não há diferenças objectivas senão aquelas que o formalismo, ou o próprio E. Lessing vêm defender, sendo sempre circunstanciais.

Por outro, expôs-se como, de acordo com a proposta de M. Squire (que assenta a sua reflexão em inúmeros outros autores), o desenvolvimento do pensamento Ocidental, por influência de Martinho de Lutero, embora não só, radicaliza a oposição entre texto e imagem e forma e conteúdo. Uma oposição que entretanto se cristaliza e recebe novo fôlego com as reflexões sobre o policiamento das artes, ou o deslumbre das artes irmãs, que antecede os movimentos modernistas, valorizando as práticas discursivas e logocêntricas que nutrirão os desenvolvimentos da História da Arte. Para este estudo importa apenas reter que determinadas organizações se apropriam destes termos, convencionam significados e atribuem-lhes um campo disciplinar próprio. Em suma, uma divisão que hoje parece natural e evidente resulta, antes de mais, de um confronto entre texto e imagem, poesia e pintura, literatura e arte a que se fez entretanto corresponder uma compartimentação disciplinar que também teve a sua origem. Pois, como propõe W. J. T. Mitchell,

> "oposições como representação simbólica e icónica; signos convencionais e naturais; modos espaciais e temporais; medium visual e aurático, não são oposições nem estáveis, nem têm comprovação empírica. São convenções, e convenções circunstanciais e históricas, alegorias de poder e de juízo disfarçadas de metalinguagem neutral"[949].

O comprometimento dos termos texto e imagem com as relações de alteridade ou identidade não é determinado aprioristicamente, mas parte de contextos sociais específicos de aplicação pragmática, de que, por exemplo, e como vimos, a recepção renascentista do *ut pictura poesis* horaciano, o *paragone* de Leonardo e o argumento de Ephraim Lessing são representativos[950]. Quando abordamos a sedimentação deste binómio 'texto e imagem' como oposição a partir da qual se formula o discurso historiográfico de disciplinas como a História da Arte ou a História da Literatura, devemos ter presente que ela está ligada a questões culturais e sociais mais amplas e à progressiva compartimentação de campos de análise que se vem verificando desde o século XVIII. Quer isto dizer que a distinção entre texto e imagem assenta numa tensão contraditória. Se o que parece estar em causa é uma diferenciação básica da experiência humana entre sistemas de representação, ou julgamentos sobre essas experiências, essa distinção reporta-se a narrativas culturais associadas a valores enraizados, interesses e sistemas de poder sociais, políticos ou teológicos[951]. São essas narrativas que transformam o que poderia ser apenas uma distinção técnica e operativa entre diferentes sistemas de signos, numa antinomia estanque, de contornos ideológicos. Sendo que essa eventual distinção técnica pode ser, ela mesma, uma narrativa de contornos ideológicos.

Estava, pois, em questão, uma concepção de autenticidade e pureza de meios que, muitas vezes, impedia a consideração da compleição plural e complexa dos objectos como os aqui em análise, submetendo-os a princípios extrínsecos de classificação, avaliação e consequente dominação ou menorização. Assim, no mesmo período em que se constituem as bases para uma arreigada e profunda oposição entre texto e imagem, anula-se a visualidade das composições figuradas, resgatando-as para o espaço da Literatura, sob a alçada de má literatura ou "terra do acróstico", como

[949] MITCHELL, W.J.T. – *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994, p. 157; MITCHELL, W.J.T. – *Iconology, Image and Text*... p. 43.
[950] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 53 e p. 59.
[951] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 55.

classificava depreciativamente Joseph Addison. Muitos outros exemplos poderiam ser dados[952], mas o que interessa realçar é que o modo como estas composições foram classificadas e recebidas ao longo dos séculos XVIII e XIX condicionou a sua alocação disciplinar e as abordagens subsequentes. Por todas as razões aduzidas, a polarização radical entre texto e imagem, poesia e pintura, bem como a desconfiança relativamente ao visual mantém-se na recepção e tradição filológica de estudo dos *carmina figurata* até, pelo menos, meados do século XX[953].

A depreciação das qualidades poéticas das composições figuradas de Porfírio e das medievais – que corresponderiam a meros exercícios, lúdicos ou esotéricos, de maneirismo técnico –, bem como a desatenção ou pouca valorização das imagens, é visível em autores que continuam a ser de referência no estudo da Literatura Ocidental. A título de exemplo, cita-se P. Zumthor, que identifica, a partir do século IV, a presença daquilo que designa como "derivados inferiores da retórica", entre os quais inclui figuras de letras (acrósticos e anagramas), enigmas, entre outros[954]. Ou, F. Raby, que qualifica estas composições como infantis[955], e descreve a poesia de Porfírio como tendo "versos ridículos", reveladores do "triunfo da futilidade do poeta", da "corrupção de trivialidade" que teria "consumido profundamente a poesia"[956].

Rábano Mauro tão pouco é poupado. O mesmo F. Raby considera que tudo quanto o autor publicou o colhera de Jerónimo, de Isidoro, de Beda, sem ser capaz de mostrar ou afirmar as suas particularidades, o que, aliás, lhe permite concluir ter o seu trabalho poucas qualidades poéticas[957]. J. de Ghellinck, por sua vez, diz que o *In honorem* conheceu um sucesso inédito mas imerecido, dado o estilo artificial da sua composição. Adianta, ainda, estar a poesia de Rábano Mauro, bem como a prosa, impregnada de plágio, isto é, de apropriações flagrantes de Sedúlio, Alcuíno,

[952] Para uma descrição mais detalhada sobre a recepção depreciativa de Rábano Mauro pela historiografia contemporânea, veja-se LUBAC, H. de – *Exégèse Médiévale: les quatre sens de l'Ecriture*. Paris, 1959, p. 163 e HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... pp. 23-24.
[953] No entanto, no caso das composições gregas, o trabalho do filólogo U. Wilamowitz, nos finais do século XIX, abre a investigação a novas perspectivas. Menos comprometido com juízos e mais interessado em alargar o escopo de análise, a sua investigação resultará, por exemplo, nos primeiros estudos comparativos entre a "Srynx" de pseudo-Teócrito, o "Altar" de Dosíadas e "Alexandra" de Licofronte. Cf. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Angel – "Consideraciones generales... p. 243.
[954] ZUMTHOR, Paul – *Histoire Littéraire*... p. 36.
[955] RABY, F. J. E. – *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press, 1953 (1ª Ed. 1927), p. 287.
[956] RABY, F. J. E. – *A History of Christian-Latin*... pp. 45-46.
[957] RABY, F. J. E. – *A History of Christian-Latin*... p. 180.

Columbano, da *Anthologia latina*, que repetiria, sem invenção, usando inclusivamente mal as formas convencionais[958]. P. Godman, apesar de reconhecer que nenhum outro autor terá mostrado como Rábano Mauro tamanha dedicação à autoridade da tradição, afirma que as suas capacidades literárias são limitadas e assentam, de facto, no modelo criado por Alcuíno, ao qual não teria conseguido escapar. Considera-o, portanto, um autor menor entre outros, que se limitara a continuar as práticas versificadoras e temáticas precedentes. E afirma sobre o *In honorem*, que chama uma colecção de acrósticos[959]:

> "Todos os poemas que passam sob o nome de Rábano Mauro são simples pastiches dos versos do seu mestre, e a satisfação que descreve que encontra no acto da escrita é muito raramente partilhada pelos seus leitores (...) poderíamos conceder que ele poderia imitar, dentro das suas limitações, o texto dedicado a Luís, o Pio [o *carmen figuratum*], como Alcuíno dedicara a Carlos Magno, os temas e estilo característicos de Alcuíno, mas conclui-se dispensando Rábano com o fundamento de que não estabelece tendências"[960].

A escrita de Rábano Mauro contrariava a ideia de 'génio' pelo trabalho de esforço técnico. Mas P. Godman acrescenta que não estabelece tendências, mostrando que o que também está em causa é uma valorização do 'novo'. Rábano Mauro representava a falta de liberdade formal, o apego às formas fixas, a linguagem convencional, a subscrição acrítica da autoridade, a replicação de fórmulas. E acrescenta, ainda: "(...) mesmo a sua ênfase na primazia da palavra escrita das Escrituras reflecte-se na tendência para compilar, associando a exegese à sua poesia"[961].

E. Curtius menciona os poemas figurados de Porfírio, de Alcuíno e de Rábano Mauro, juntamente com outros dispositivos formais, sob a designação de "Maneirismo Formal - virtuosismo maneirista"[962]. É certo que E. Curtius organiza a sua análise da Literatura à luz de um sistema de Lineu, estático na identificação dos

[958] Cf. GHELLINCK, J. de – *Littérature latine au moyen âge. Depuis les origines jusqu'a la fin de la renaissance carolingienne*. Bruxellis: Librarie Bloud & Gay, 1938, p. 104.
[959] GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 43.
[960] GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... pp. 43-44.
[961] GODMAN, Peter – *Poetry of the Carolingian*... p. 44.
[962] CURTIUS, Ernst Robert – *European Literature*... p. 284.

dispositivos literários, o que torna difícil a distinção entre *topoi* e originalidade, tradição e espontaneidade[963].

Mas este autor, como outros da sua geração, menoriza as composições figuradas, classificando-as como "jogos" decadentes, um desvio dos valores da poesia clássica ou mesmo expressão da ignorância própria dos bárbaros. Sendo já claro, como refere M. Carruthers, que

> "(...) estes julgamentos mantêm a sua influência, tanto na arte como na crítica literária (provavelmente mais do que deviam), e devem ser abordados por sua vez como reflexos de gostos e épocas particulares de um historiador, não como factos linguísticos"[964].

E. Curtius integra-se numa tradição de prática filológica académica positivista que só aos textos reconhece a possibilidade de transmissão da verdade[965]. A sua posição ecoa também uma reacção às ligações entre arte e política no III Reich, e à manipulação das imagens com propósitos imperialistas, racistas e nacionalistas. Segundo o autor, as imagens são expressão do irracional e dispensáveis, ao contrário dos textos[966].

Jogo é uma classificação que vimos ser recorrente e aplicada sem excepção a este tipo de literatura, como se ao divertimento estivesse associado um desprezo pela integridade e austeridade da Literatura. O âmbito das composições seria meramente lúdico, além de técnico, visto como oposto à essência da poesia. É certo que o jogo pode fazer parte destes processos, como bem o referia Porfírio num dos seus poemas. Mas, como indica A. Hatherly, referido-se aos poemas visuais barrocos, "o jogo não é, como julgam os leitores apressados, uma estrutura de superfície (...) o jogo está ligado não só ao brinco mas também ao mistério"[967].

Os *carmina figurata*, mesmo obtendo um lugar no panorama da Literatura clássica ou medieval, mantiveram-se cativos de uma análise judicativa que não

[963] GARRISON, Mary – "Alcuin, *Carmen IX*..." p. 63.
[964] CARRUTHERS, Mary – *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 102. Veja-se também a discussão da obra de E. Curtius proposta por P. Dronke, debatendo questões como *topos*, originalidade, autoralidade, etc. Cf. DRONKE, Peter – *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1970, especialmente a Introdução.
[965] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 16.
[966] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 16.
[967] HATHERLY, Ana – *A Experiência do Prodígio*... p. 73.

abandonou inteiramente o ideal poético anterior. As apreciações crítica feitas a estas composições reiteram, quase sem excepção, expressões como poesia "artificiosa", "ardilosa", "obscura", "rebuscada", mostrando que, pelo excesso de formalismo, pelo abuso da técnica e pela artificialidade dos meios, seriam menos poesia, menos originais, menos inventivas, menos expressão genial e natural do poético. O recurso a dispositivos literários e métricos, como os acrósticos, mas principalmente a sua condição figurativa, desfere um golpe nos modelos a que estes autores continuam a responder. E a visão da imagem como subsidiária do texto, ou mesmo como dispositivo literário (como a própria designação 'acróstico' expõe) permanecerá firmemente implementada. Não só na sequência do legado da crítica enunciada, mas também dos estudos literários relatados, que continuam a ser os de referência. Ao iluminar os fundamentos ideológicos destas orientações epistemológicas e da antinomia entre texto e imagem – de fundo teológico, segundo M. Squire, ou de matriz social, institucional ou cultural segundo W.J.T. Mitchell – não se pretende erradicar o valor inestimável dos contributos historiográficos que informam a presente investigação. Quis-se, sobretudo, deixar à vista o sentido histórico de determinadas construções metodológicas e, mesmo, de determinadas convenções disciplinares que, tantas vezes, são perpetuadas acriticamente, como se de dogmas, insofismáveis, se tratassem.

A mudança na recepção destas composições dá-se a partir dos anos de 1960 / 1970 do século XX. A cada autor e obra estarão ligadas questões próprias, mas esta alteração talvez não seja alheia ao interesse que os poemas figurados suscitaram, a partir de meados do século, junto dos cultores dos movimentos de poesia experimental (poesia visual e concreta) e, depois, sonora. Uma das particularidades destes movimentos que, de resto, se liga a Haroldo de Campos citado em epígrafe na Parte I, é juntar artistas e críticos. Ou, melhor dizendo, ter muitas vezes como críticos artistas, como foi o caso, em território nacional, de Ana Hatherly, artista, professora e investigadora, que entretanto se especializou em poesia visual portuguesa dos séculos XVII e XVIII. É certo que as experiências modernistas haviam já suscitado interesse em práticas anteriores. Mas só depois se rompem, efectivamente, as limitações críticas, interpretativas e a-visuais dos modelos literários atrás expostos.

O fôlego teórico que se verifica na História da Arte em torno da imagem a partir dos finais da década de 1980, reagindo, então, à dominância logocêntrica que se

verificava na disciplina (acima brevemente enunciada), a par da pujança reflexiva e crítica em torno do problema 'texto e imagem' (ou 'palavra e imagem') – eventualmente cunhado a partir da International Association of Word and Image Studies e da sua publicação afiliada *word & image journal*, ambos de 1987 – alterou os modelos conceptuais de análise das imagens. E modificou, por maioria de razão, a perspectiva da investigação das obras que, pela sua compleição, como é o caso dos *carmina figurata*, demandam, conjuntamente, a História da Arte e a Literatura. São essas alterações, que adiante se explanarão brevemente, que constituíram os alicerces teóricos e críticos em que lavra esta investigação.

Os *carmina figurata*, pelas suas características e história, lidam com muitas dessas questões vastas a que se deu o nome de reflexão 'texto-imagem' e que, ao longo da presente tese, foram trabalhadas de modo mais ou menos entrecruzado. A circunstância histórica em que os poemas figurados são redigidos – coincidindo com um dos períodos de maior debate teórico e filosófico sobre imagem –, o seu tema, a sua composição plural convocam o problema da relação entre a Palavra divina e a aceitação condicionada da imagem, opondo justamente duas perspectivas religiosas. Para mais, a sua recepção exibe a disputa entre poesia e pintura e a afirmação da autonomia dos meios representacionais. E, finalmente, a articulação entre texto e imagem no plano da composição inevitavelmente coloca, numa análise actual, a Literatura e a História da Arte em diálogo. Comum a todas estas questões é o facto de, de alguma maneira, a consideração da imagem ser, na melhor das hipóteses, contida e isso verificar-se até ao presente, como vimos nos estudos historiográficos contemporâneos discutidos na Parte II. Porém, é possível que essas abordagens que subavaliam a imagem reflictam não apenas reminiscências da recepção moderna dos poemas figurados, ou do *paragone* entre as artes, ou ainda das teses que fazem derivá-la dos acrósticos e estes de dispositivos métricos, mas também da dominância do que pela mão de M. Squire, embora trabalhado por inúmeros autores, se pode designar, como acima se expôs, por logocentrismo nas práticas da História da Arte. Note-se, porém, que muitos dos estudos a que se vem fazendo menção, como os de U. Ernst, D. Higgins, J. Adler e outros que tratam directamente o *In honorem*, como a obra de E. Hewett, procuram valorizar a presença da imagem, considerando-a estruturante nas composições e invertendo a sobrevalorização do texto.

5.2. Paradigma da visualidade; paradoxo (ir)resolúvel

Vale a pena determo-nos um pouco no legado crítico que levou a uma alteração nos modelos de análise dos objectos na História da Arte e que informaram esta investigação. A partir da década de 1990 o tópico 'palavra-imagem', nas acepções gerais antes descritas, viu-se envolto em debates inflamados em reacção às sucessivas incursões da teoria literária no campo das artes visuais. O que deixou a História da Arte desperta para a importância de reflectir sobre a relação entre a linguagem e a representação visual, levando-a a tratar a questão como central na disciplina, isto é, tornando-a objecto de investigação e análise, colaboração e diálogo, e não afecta a reflexos proteccionistas[968]. Há, todavia, refere W.J.T. Mitchell, uma boa razão para uma certa actuação defensiva, que é a resistência à noção de que a visão e as imagens são redutíveis à linguagem, nomeadamente através do discurso, de inúmeras formas de textualidade, da semiótica, ou mesmo de abordagens culturalistas, com o propósito de assim resolver o mistério da experiência visual e da representação e diluir a diferença entre o par que vimos discutindo[969]. Surge esta postura anti-epistemológica, como a designa Keith Moxey [970], do reconhecimento da impossibilidade de a linguística oferecer um sistema consistente ou, por outra parte, do proporcionar isso mesmo, uma narrativa sistemática, coerente, que não faz jus à multiplicidade ontológica que caracteriza as imagens e em que assenta a vivência humana. Isto é, da persistência da visão logocêntrica antes referida, que concebe a linguagem como o único fundamento do pensamento racional.

A importância do mistério da experiência visual liberta de constrangimentos dominantemente discursivos passou, então, a estar no centro das inquirições da História da Arte nas últimas décadas. Muitas obras poderiam ser citadas, como de M. Baxandall[971] ou a de D. Freedberg[972], mas exemplo significativo dessa tomada de

[968] MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" pp. 52-53.
[969] MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 53.
[970] Cf. MOXEY, Keith – "Visual Studies and the Iconic Turn". *Journal of Visual Culture*, Vol. 7, No. 2 (2008), pp. 131-146, p. 133.
[971] A título de exemplo: BAXANDALL, Michael – *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972, onde defende uma antropologia visual, ou seja, uma abordagem da arte através das experiências visuais dos observadores dete período.
[972] FREEDBERG, David – *The Power of images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

posição é certamente a obra de G. Didi-Huberman, historiador que tem defendido a consideração crítica do elemento incodificável, ou "impensado", que subjaz a qualquer imagem. Trabalhando a partir de pensadores como W. Benjamin, C. Einstein, P.P. Pasolini, P. Fédida, entre outros, o autor reivindica a prioridade da imagem sobre a pertinência da manutenção dos regimes de saber constituídos, articulando a herança da Psicanálise com a história do cinema, da Filosofia com a Literatura, etc[973].

A imagem e a sua irredutível presença são hoje parte dos modelos interpretativos dominantes nos estudos da visualidade[974]. As mudanças tecnológicas que se fizeram sentir desde os finais de 1980 situam cronologicamente esta reflexão que assinala uma alteração de paradigma, lançando as bases de um movimento teórico que traduz uma preocupação fenomenológica com o poder das imagens e as coloca no centro das suas operações críticas. Esta alteração foi sinalizada e teorizada em simultâneo nos Estados Unidos e na Europa[975], com os trabalhos W.J.T. Mitchell e de G. Boehm e recebeu, respectivamente, a designação de *pictorial turn* e *iconic turn*[976]. Os estudos destes autores realçam o que na imagem não pode ser lido, o que excede as possibilidades de uma interpretação semiótica, o que desafia a compreensão na base da convenção e o que nela permanecerá sempre indizível. E, para além disso, posicionam-se criticamente face a regimes de representação que, no seu entender, obscurecem o objecto através da sucessão de camadas interpretativas. Afirmam, portanto, estar a fazer justiça à própria imagem, ao que lhe é específico e ao que nela é irredutivelmente visual.

No eixo germanófilo, a abordagem às imagens, que de modo nenhum é uniforme, veio posteriormente a deter a designação de *Bildwissenschaft* (ciência das imagens)[977], incorporando as reflexões de G. Boehm, não sem deixar de recuperar e

[973] DIDI-HUBERMANN, Georges – *Devant l'image...*; – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit, 1992; – *Images malgré tout.* Paris: Éditions de Minuit, 2003, entre outras.
[974] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 131.
[975] Em particular Alemanha, veja-se, a título de exemplo, http://www.iconicturn.de/
[976] Cf. MITCHELL, W.J.T. – *Iconology: Image, Text...*; BOEHM, Gottfried – *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. Munich, 1985. Consulte-se, a este propósito, a troca de correspondência entre ambos: BOEHM, Gottfried; MITCHELL, W.J.T. – "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *Culture, Theory and Critique*, 1473-5776, Vol. 50, No. 2 (2009), pp. 103-121.
[977] Através dos trabalhos de H. Belting e H. Bredekamp, *Bildwissenschaft* relaciona os desenvolvimentos da História da Arte na Áustria e Alemanha de 1900 com um interesse generalizado no estudo sobre as imagens, em vários suportes artísticos, compreendendo para tal o envolvimento da

valorizar o legado crítico e historiográfico alemão, em particular de A. Warburg. A definição de *iconic turn* de G. Boehm invoca a noção de participação divina do conceito de ícone, conforme antes discutido, afecto a uma 'presença'[978]. H. Belting e H. Bredekamp, que dedicaram parte da sua investigação à Idade Média, acompanharam e desenvolveram as propostas de G. Boehm acerca do estatuto animado das imagens (arte e não arte), incitando a História da Arte a expandir os parâmetros da sua actividade disciplinar, por forma a estudar todo o espectro da imagética visual que caracterizaria a cultura. H. Belting propõe a Antropologia, ou *Bild-Antropologie* (antropologia da imagem) como modelo da sua análise da cultura visual. H. Bredekamp concebe a *Bildwissenshaft* como via para a institucionalização do reconhecimento da independência do visual proposto por G. Boehm[979]. Este último autor defende que a visão tradicional, de acordo com a qual a linguística é vista a dominar o visual no estabelecimento e prevalência de significado, como antes se

História, mas também da Filosofia, e implicando, desde o seu início, preocupações epistemológicas. Cf. BREDEKAMP, Horst – "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft". *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (Spring 2003), pp. 418-428.

[978] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 137.

[979] O. Werckmeister desenvolve uma crítica à obra de H. Bredekamp dos últimos anos a partir do ressurgimento do interesse em Aby Warburg que, na sua perspectiva, implicou uma mudança na linha historiográfica marxista que marcava a História da Arte alemã dos finais da década de 1960. Segundo este autor, bastaram apenas 10 anos para os historiadores da Alemanha ocidental adaptarem a obra de Aby Warburg e o projecto da biblioteca a um novo paradigma, convincente para uma história despolitizada da arte, com pedigree alemão. H. Bredekamp, embora não só, teria sido decisivo neste processo, a que não foi alheia a extraordinária reputação dos historiadores da arte judeus, refugiados em Inglaterra e nos Estados Unidos. Tal permitiu confirmar a viabilidade e qualidade dessa tradição alemã que teria resultado de: uma necessidade de afirmação institucional diante de uns *Visual Studies* ou de uma renovada História da Arte em galopante expansão; da abertura da Alemanha de leste ao mundo capitalista ocidental e, finalmente, de uma decorrente resistência ao comunismo em geral, e às práticas da História da Arte marxista em particular (de que H. Bredekamp era um dos mais radicais representantes). O Congresso dedicado a Aby Warburg nos anos 90 transformá-lo-ia, então, no provedor de soluções para as preocupações emergentes. É assim que, de acordo com O. Werckmeister, se recupera a ciência supra-histórica de imagens, ou *Bildwissenschaft*, uma antropologia da cultura artística baseada na busca dos fundamentos antropológicos da cultura pictórica. Diz o autor: "O projecto de Warnke para a Warbug-Haus, designado como 'Iconografia política', foca-se numa tipologia de *formulae* pictóricas para a cultura política que atravessam períodos históricos e sistemas políticos. O programa do Helmholtz Centre for Cultural Technology, fundado em 1998 por H. Bredekamp, na Universidade de Humboldt em Berlim, como uma iniciativa interdisciplinar, projecta uma ciência das imagens, fundamentada historicamente, como veículo do conhecimento e comunicação, já não confinada à arte e à expressão estética". Cf. WERCKMEISTER, Otto Karl – "The Turn from Marx to Warburg in West German Art History". In HEMMINGWAY, Andrew (Ed.) – *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left, 1968-1990*. London: Pluto Press, 2006, pp. 213-267. Tradução da autora. Numa entrevista conduzida por C. Wood, H. Bredekamp reage ao artigo (depois de debater o marxismo e a história social da arte) dizendo: "Dificilmente lhe perdoarei esse texto. O que é difícil aceitar no artigo de Werckmeister é a falsa alternativa entre Warburg e uma história da arte crítica. O conceito de iconografia política, desenvolvido por Warnke em Marburg e Hamburgo, juntamente com Verspohl, Michael Diers, eu e outros, não poderia ser pensado sem esta junção. Não diria que a minha posição em relação a Marx não mudou, isso seria ridículo. Em tempos tive ilusões. Mas perdi-as quando fui para a Universidade de Humboldt". WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles..." pp. 515-527. Tradução da autora.

referia, não tem justificação filosófica: as palavras não dão mais certezas epistemológicas do que as imagens. Citando F. Nietzsche e L. Wittgenstein, declarará que as imagens são integrais a todas as operações linguísticas, inclusive as mentais, e chama a atenção para a forma como as convenções visuais, os modelos do ver e os paradigmas da visualidade servem para condicionar e moldar a subjectividade[980].

À imagem reconhece-se o ser constitutiva de um modo de pensamento visual, reequacionando todas as instâncias em que se apresenta, nomeadamente a ilustração que, parecendo ser subsidiária do texto, constitui em si mesma uma forma de pensamento independente da linguagem, um universo que oferece uma semântica que se rege pelas suas próprias leis[981]. À semelhança do que defende H. Belting, este reconhecimento não é baseado em afirmações sobre o valor estético dos artefactos, mas em formas de presença e seus efeitos. Foca-se, a *Bildwissenschaft*, no comportamento imprevisto e na capacidade das imagens para actuarem e dialogarem, sem obedecerem a sistemas, o que significa que podem ser a expressão última da anarquia[982]. Aliás, H. Bredekamp[983] desenvolve o conceito de acto pictórico – *Bildakt* – para descrever que "a forma como forma opera inesperadamente, de modo crítico ou mesmo perigoso"[984].

H. Bredekamp reconhece nas imagens uma força que delas imana naturalmente, que tem impacto sobre a sociedade e sobre o corpo, ou seja, uma força com *Eigenleben* (vida intrínseca própria), *Eigenkraft* (força, ou poder próprio) e *Lebensrecht* (direito à vida). As imagens são entidades, segundo o autor, que possuem um agenciamento soberano separável do seu manuseamento ou da sua percepção pelos indivíduos[985]. A ênfase situa-se no que não pode ser lido ou submetido ao significado, no que transcende as convenções sociais e que de certo modo se mantém indizível, expondo a vocação política ou, de modo mais radical, anárquica da imagem. A abordagem historiográfica tende a definir, neste horizonte, a sua relação com os objectos mais através do encontro do que da interpretação, recusando a violência de lhes exigir, ou atribuir determinados padrões de significado[986]. O gesto,

[980] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 137.
[981] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 138.
[982] WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles..." p. 526.
[983] WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles..." p. 525.
[984] WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles..." p. 526.
[985] BREDEKAMP, Horst – *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhkamp Verlag, 2010, p. 51.
[986] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 132.

fenomenológico, lida com a sua presença no espaço e no tempo, é especialmente atento à sua forma, ao seu poder para nos atingir[987].

Os contornos da abordagem aos objectos visuais proposta por W.J.T. Mitchell e J. Elkins[988], no mundo anglófono, e por G. Boehm, H. Belting e H. Bredekamp no alemão, ou mesmo de G. Didi-Hubermann, que lida com uma nova concepção do objecto visual como se investido de *anima*, de poder próprio, difere de outro ramo dos estudos da imagem, cujo antepassado intelectual são os estudos culturais: os Estudos Visuais.

Os Estudos Visuais (*Visual Studies*) emergem no contexto dos *British Cultural Studies*[989]. Têm como objecto de estudo a cultura visual, isto é, toda a produção humana com alguma declinação imagética, nomeadamente a que não possui a chancela de arte, tratada de modo a enfatizar as suas implicações ideológicas[990]. Nesta linha, o destaque é dado às funções culturais e políticas das obras nas dinâmicas sociais. A imagem é uma representação cultural com potencial ideológico, que não deve ser estudada apenas por si, mas também com e pelos efeitos sociais que produz[991]. É fundamental a articulação entre o conceito de representação e os dados culturais que transporta, destacando o papel do observador ou crítico como construtor de significado activo[992]. Não obstante os Estudos Visuais terem alcançado o estatuto disciplinar em muitos contextos, os seus pressupostos críticos enriqueceram a prática

[987] Abordagem fenomenológica que K. Moxey diz derivar dos modelos de Martin Heidegger e M. Merleu-Ponty. MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 132. Poder-se-ia, de algum modo, sem com isso querer reduzir o alcance e profundidade múltiplice da obra, indicar que a fenomenologia é uma referência importante no trabalho de M.-J. Mondzain. Esta autora, como antes explicitado, trabalha o conceito de economia para lidar com o princípio permanentemente relacional do ícone, que articula visibilidade e invisibilidade, perpetuadas no observador através do olhar (*gaze*). Para a autora, as imagens não são objectos de conhecimento e independentes do observador.

[988] W.J.T. Mitchell e J. Elkins sublinham o estatuto físico das obras e a sua capacidade para informar e atingir o observador. W.J.T. Mitchell, por exemplo, em *What do Pictures Want?* sugere que as imagens têm vida e poder, nomeadamente o de agir. Cf. MITCHELL, W.J.T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, London: Chicago University Press, 2005.
J. Elkins, que trata o campo da visualidade com uma abrangência enciclopédica, atenta à especificidade de cada meio e à visualidade de diversos tipos de objectos provenientes de vários campos disciplinares, como o tecnológico (imagens digitais) e o científico, reconhecendo-lhes valor estético. Explora o acto de ver e as unidades mínimas irredutíveis do pictórico. Veja-se, a título de exemplo, ELKINS, James – *On Pictures And The Words That Fail Them*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 e ELKINS, James – *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

[989] Para uma história dos Estudos Visuais, veja-se ELKINS, James – *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, London: Routledge, 2003.

[990] Cf. HERBERT, James – "Visual Culture / Visual Studies". In NELSON, Robert; SCHIFF, Richard (Ed.) – *Critical Terms for Art History*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003, (2ª ed.), pp. 452-463.

[991] MOXEY, Keith – "Visual Studies..." p. 139.

[992] Referenciado a partir de MOXEY, Keith – "Visual Studies..." pp. 139-140.

da História da Arte. A disciplina terá incorporado nos seus objectivos a procura da análise histórica e social das hierarquias subjacentes à produção visual, responsáveis por determinados objectos gerarem mais interesse ou terem mais impacto social do que outros. Isto é, mais do que tratar de objectos que envolvam a visualidade, considera-se o campo como uma possibilidade de análise dos mecanismos sociais de diferenciação, agitando o ensino centrado no cânone europeu de artistas e numa educação estética tradicional[993].

Importa dizer ainda que a exposição aqui feita reduz a amplitude reflexiva e teórica da mudança de paradigma que reivindica a visualidade das imagens. Haveria que contar com muitos outros autores e obras e acentuar, em lugar de esbater, as nuances que os diferenciam. Mas o enunciado serve-nos para introduzir as questões seguintes e avançar no trilho, esse descaminho, que vimos seguindo.

Defende-se, no âmbito desta tese, a reunião de duas posturas metodológicas informadas pelas abordagens ao visual antes descritas, mesmo que daqui decorra uma contradição, um eventual e irresolúvel paradoxo, que dá origem a um espaço de permanente tensão crítica e pensamento em devir. Assim, (i) trabalharam-se os *carmina figurata* na relação entre expressão artística e poder político, social, cultural e teológico, comprometidos com os nexos materiais em que surgem; do mesmo modo, estudou-se como estas composições geram efeitos sociais não só no momento de produção ou circulação, como ao longo da sua recepção histórica; e destacou-se o lugar subjectivado e de construção activa de significado pelo observador. Mas, conjuntamente, (ii) atentou-se ao que a imagem é, à sua vida e aos efeitos que gera. Ao facto de ser parte de um modelo de pensamento visual que se rege pelas suas próprias leis e que não está condicionado, nem é subsidiário do texto, mesmo constituindo com ele esse objecto *carmen figuratum*.

Retomam-se, de seguida, alguns dos pressupostos argumentativos de ambas as posições metodológicas assumidas, desenvolvidas no corpo da investigação de forma conjunta e interligada, agora diferenciadas para realçar as principais reflexões, relançando o debate.

(i) A investigação do problema / questão teórica aqui proposta, ao sinalizar em muitas circunstâncias a sua dimensão construída e a sua condição de montagem, não

[993] HERBERT, James – "Visual Culture..." pp. 452-463.

procurou descrever ou corresponder na totalidade ao período cronológico dos *carmina figurata* e da teoria da imagem carolíngia em estudo, visto que não o entende como unidade expressiva, passível de ser reproduzida. Sendo certa a natureza multíplice da realidade, optou-se antes por encontrar vias de análise que, sem pretenderem ser definitivas, procuraram enriquecer o património reflexivo dos poemas figurados e das concepções sobre imagem entre autores carolíngios. Apresentou-se, neste percurso, a coexistência de inúmeras imbrincadas linhas que compõem a pluralidade da vivência das obras e do espaço em que surgem e circulam, a par da tentativa para desenlaçar algumas delas. Entendendo esta história como uma

> "história que é pela sua definição plural e como objecto de conhecimento acessível à compreensão através de diversas obras de arte e textos, discursos e experiências, de muitos tipos que não conduzem necessariamente a análises e leituras sustentadas, ou a uma narrativa contínua"[994].

Procurou-se identificar os modos em que as obras participam activamente na criação de significados e na forma como moldam valores da sociedade em que foram produzidas. Em lugar de estudar os costumes sociais para elucidar as obras, postura que tende a atribuir-lhes um papel fixo e passivo na análise, procurou-se reconhecer-lhes a mesma função social, vendo-as como activamente comprometidas na formação da cultura, num espaço em que se cruzam vectores políticos, religiosos, culturais e individuais.

As composições figuradas denotam sinais de distinção de classe, visto que integram elementos associáveis a uma elite que se pretendia afirmar como culta, erudita e capaz de estabelecer o paradigma da representação. Recuperam códigos poéticos inteligíveis que as identificam como práticas de corte e não deixam de ser uma afirmação textual e visual dessa aliança já familiar entre o poder régio e imperial e o lugar do religioso. São copiadas e recebidas como marco de uma relação entre conselheiros e monarcas, cunhando o contexto imperial vindo de Porfírio. Circulam, ainda, como elemento distintivo de um grupo, o único capaz de alcançar o desafio intelectual que cada *carmen figuratum* enceta, multiplicando o seu valor material com o capital simbólico das doações a distintos destinatários.

[994] HUBERT, Damisch – *The Origin of...* p. xxiii.

O foco não incidiu apenas sobre as obras em si, mas no modo como se comportam no ambiente social[995]. Ou seja, pensou-se nos *carmina figurata* como participantes activos nas relações sociais em que surgem. E mostrou-se que o estatuto destes poemas é suficientemente complexo para suscitar leituras diversas que enfatizam a sua dimensão teológica e simbólico-religiosa e a sua pertinência como instrumento de acção e certificação política. Referindo-se, a par, a sua intervenção na consolidação da imagem de um monarca e no conjunto de indivíduos letrados que o legitima e suporta.

Não se propõe, no entanto, que os poemas figurados de Alcuíno, Teodulfo, Josefo Escoto e Rábano Mauro sejam respostas teológicas visuais a questões cristológicas ou trinitárias, mesmo que as convoquem ou delas participem. Ou sínteses de um pensamento religioso, mesmo que a ele aludam e que parcialmente o construam. Ou meros instrumentos de afirmação de poder, mesmo que a sua redacção, uso, apresentação, circulação e oferta se enquadre e se esclareça nessas relações. Ou ainda que os poemas figurados constituem prova de um entendimento mais alargado da supremacia do texto, mormente da Palavra. Na verdade, essa relação de poder é projectada e construída e texto e imagem podem coexistir nos mesmos termos. Apresentou-se uma análise das operações artísticas[996] dos *carmina figutrata* cujo significado é, embora não só, construído no complexo das relações sociais do decurso da sua história. E que esta história actua retrospectivamente sobre os objectos, ou não fora estes poemas serem menos bem acolhidos a partir do século XVIII, influindo e condicionando os estudos subsequentes. Neste processo é visível que cada época atribui um valor específico, que ora aprecia, preserva e retoma, ora reduz os *carmina figurata* ao *status* de objecto sem valor estético e, até, sem interesse literário[997]. Expôs-se como a história da recepção destas composições, a par do pensamento moderno e seus desenvolvimentos estéticos, actuou como um espectro judicativo na sua avaliação. Acentuou-se que os modos de nomeação estão comprometidos com convenções e estas com interesses institucionais, ou disciplinares, muitos dos quais, de tal modo implantados, ganharam estatuto de verdade, como foi sumariamente

[995] MOXEY, Keith – "Semiotics and the Social History of Art". *New Literary History*. Papers for the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 985-999, p. 993.
[996] MOXEY, Keith – "Semiotics and the..." p. 988.
[997] MOXEY, Keith – "Semiotics and the..." p. 988.

explorado. O estudo que se levou a cabo, sinalizou as diversas instâncias em que os modelos de análise instituídos, afrontando justamente o poder da imagem, a tornaram sucedânea de artifícios métricos e literários ou, por outra parte, um elemento mais no sistema geral de representações simbólicas, inferior ao texto e redutível ao seu significado ou à sua função. Repare-se que em nenhum momento se sugere que esse gesto devoto, se assim se pode designar, de entrega da imagem a um significado e à sua vocação religiosa, não existe. Existe, é explícito e constitutivo de qualquer um dos poemas figurados estudados, em particular os em honra e louvor da Santa Cruz. Defende-se, sim, que, muito além da sua significação, a imagem não deixa de ser reconhecida como um sistema próprio, pictórico, do qual nenhum dos autores aqui em estudo abdica. Como se defende que uma existência que não renuncie à sua pictorialidade não habita num extremo oposto e inferior ao da palavra e ao da Palavra. Não sendo inferior ao primeiro, como antes se propôs (à palavra), não é sequer equiparável ao segundo, a Palavra, cuja comunhão com o divino que porta e a define a coloca num plano outro que não concebe equiparações.

Foi, de resto, esta arreigada naturalização da inferioridade da imagem e da sua capitulação face ao texto que orientou o alargamento do escopo da reflexão, incorporando, como objecto de estudo e parte do *corpus* de análise, outras obras dos mesmos autores dos *carmina figurata* que, à luz da bibliografia citada, o justificariam: os *Libri Carolini* e o poema "*Ad Bonosum*" 38. Através da sua análise e das acções dos seus autores, colocou-se a possibilidade da existência não de uma, mas de diversas noções de imagem. Propondo que, porventura, não há, sequer, um entendimento uno, plenamente estabelecido e convergente sobre imagem na Alta Idade Média carolíngia. As implicações de tal reflexão para a História da Arte são inúmeras. A pluralidade conceptual dificulta a postura legítima e compreensível de o historiador da arte procurar resgatar um entendimento dominável sobre as imagens. Condiciona a existência de uma acepção única que viabilize o exercício da disciplina e faculte o acesso às obras, permitindo a sua compreensão e explicação, o estabelecimento de relações e séries. Havendo uma ideia global sobre o lugar e o significado da imagem, estaríamos diante de uma fórmula que consentiria uma relação com ela tão mais profunda e verdadeira, quanto mais profundo fosse o modo como a circunscreveríamos num determinado contexto. No entanto, este gesto pressupõe, primeiro, que é possível aceder a uma mentalidade e reconstruí-la e, segundo, que esta

é convergente e coerente entre si. O que vimos não corresponder aos escritos analisados. Deste modo, não é possível supor uma total conformidade de consciência num grupo de indivíduos e um sentido único para a reflexão de um mesmo problema, mesmo entre a elite dominante. Não há um paradigma único e consistente de pensamento e uma elisão dos interesses de cada indivíduo e de cada uma das instituições envolvidas. O que implica questionar directamente a possibilidade de existir um perfil social, político e religioso e, claro, artístico – no caso, da imagem – homogéneo. Ainda que se possam reconhecer algumas linhas estruturantes e convergentes na afirmação de um pensamento sobre imagem, estas devem ser equacionadas ao mesmo tempo que se reflecte sobre a constituição e objectivos dos centros que chamam a si o direito de a regulamentar.

Termos que vimos surgirem recorrentemente, como tradição ou Patrística, com o sentido de autoridade anterior e inquestionável – pela antiguidade e constância num caso, pela qualidade exegética e reconhecimento institucional, no outro – suportam pontos de vista distintos em função de cada um dos emissores. Certo é que a Patrística e a tradição são as mesmas bases de fundamentação de Niceia II e dos *Libri Carolini*. A tradição (designadamente a de produzir imagens, de as venerar, adorar, de ser instruído através delas) ou a Patrística (como legado escrito de indivíduos relevantes na História do Cristianismo, os primeiros teóricos e Pais da Igreja) não corresponde a um único modo de fazer, no primeiro caso, e de pensar, no segundo, mas a registos que, como os que nos ocuparam, estão sujeitos a apropriações e subsequentes interpretações na construção de distintos considerandos. E na modelação não de uma, mas de diversas teorias da imagem. Enfim, e como pertinentemente observa M.-J. Mondzain citada em epígrafe na Parte II, não há como esgotar a definição de imagem[998].

Ora o que aqui está também em causa, mesmo consentindo, designadamente para acompanhar a bibliografia especializada, que há uma posição global sobre as imagens imputável aos carolíngios, outra aos bizantinos e outra ainda a Roma (ou a Adriano), tal não conduz a que se vejam todas as imagens produzidas neste período como respostas a essa mesma teoria, ou como confirmações dela. Isto é, uma discussão geral sobre imagem pode indiciar inúmeros problemas, como os

[998] MONDZAIN, Marie-José – *Image, Icon, Economy*... p. 175.

diplomáticos e políticos de que se deu conta, mas não deixa de constituir uma forma de, por via do discurso, disciplinar a sua existência. Os *Libri Carolini* são uma resposta a Niceia II contra os monarcas bizantinos, que se previa enviar a Roma para granjear o apoio do papado. Não um decreto que lida com uma dada prática de produção de imagens ou de comportamentos diante daquelas no seu próprio espaço geográfico. Além do mais, são um tratado apologético contra o que, no seu entendimento, constituía uma heresia. Apesar de, por razões argumentativas e por proposta historiográfica, se ter assumido a possibilidade de primeiro cotejar, depois confrontar noções sobre imagem em obras de carácter completamente distinto, estes mesmos textos não a explicam, não a podem explicar. Deste modo, os desvios do pressuposto reflexivo geral da supremacia da Palavra em relação às imagens, como eventualmente estipulada nos *Libri Carolini*, testemunhando uma consciência de corte, não se ajusta aos *carmina figurata*, como não se ajustaria se o nosso objecto de estudo tivessem sido frescos, esculturas, ou outros, não faltando possibilidades numa época em que a produção de obras foi abundante.

Não só as obras, mas a própria noção de imagem, ou definição de imagem, justamente como se explorava com W.J.T. Mitchell, são parte do complexo social que constitui o seu significado ao longo das épocas. Imagem é uma representação de um problema com contribuições teológicas, filosóficas, antropológicas, uma forma de designar objectos, um conceito sujeito a reflexão. Não há um entendimento único. O debate sobre imagens que se discutiu com um modesto grau de detalhe demonstra não a radicalização entre distintas formas de percepção de uma mesma questão, mas como esta é apropriada e se apropria dos sistemas políticos, das organizações, como reflecte o complexo das relações sociais e como o produz. Há uma procura por estabilizar um termo plural, visível no *corpus* em estudo, mas o mesmo poderia dizer-se de outros documentos. Imagem explora, pois, um conflito. Um conflito relacional permanente, que constrói de modo incessante o seu sentido.

Pensar imagem, ou a teoria da imagem para os carolíngios, ou mesmo em imagens enquanto objectos, é pensar conjuntamente nas relações sociais e no aparato ideológico em que surgem, que enunciam e nos processos que desencadeiam. O que se afasta da visão que supõe a existência de um significado unívoco (como um espelho da realidade), depositado nas obras, que cumpre ao historiador esclarecer, ou contextualmente, ou através da relação com outras formas pictóricas similares ou

análogas. Pois, como imagem parece mostrar aqui com contundência, não há conceitos universais ou absolutos. Na medida em que, como se demonstrou, imagem intervém directamente nessas relações sociais, molda-as, altera-as e constrói – do mesmo modo que pode destruir, como se aclarará adiante – um aparto ideológico. As imagens não são, enfim, depósitos de sentido passivos ou testemunhos inertes de um dado tempo ou cultura – agem sobre eles e com eles. E enquadram-se num sistema em que se podem identificar linhas dominantes que podem ser desenlaçadas, mas nunca descobertas ou decifradas; não há nada por desvendar, poder-se-ia dizer com K. Moxey[999]. Não faz sentido, portanto, assumir a existência de uma só linha de pensamento cristalizada num determinado período que se manifesta, de forma orgânica e sem conflitos, nas acções ou obras dos indivíduos. Vimos como esses processos são determinados pelos interesses dos seus intervenientes que os comprometem com as suas próprias preocupações políticas, institucionais e individuais. Também na querela iconoclasta (a Ocidente e Oriente) está em causa o desenvolvimento de um processo afectado pelos seus agentes e não a manifestação ou revelação de uma mentalidade única.

Reivindicar o propósito ou utilidade das imagens como modo de disciplinar uma produção que ocorre quer sob a alçada das directrizes das instituições, quer fora delas, é pôr em evidência, como processo, a incapacidade absoluta para o fazer. Neste sentido, as imagens fazem ou não fazem sempre mais do que uma das partes autoriza ou certifica, porque agem por si mesmas. Pois, sublinhe-se, não raras vezes recorre-se à tradição como justificação para a sua pertinência e existência, mais do que às próprias Escrituras. O que nos obriga a considerar a importância das imagens fora de qualquer espaço normativo. Se a sua produção sempre existiu e é acolhida como costume, significa que também actua à margem da lógica do propósito ou das funções que lhe foram (ou são) atribuídas. É o reconhecimento do que as imagens são capazes, do seu poder, do que agenciam fora de qualquer espaço institucionalizado e, por outro lado, do que com elas se faz que conduz a que se procure dar-lhes sentido e a incorporá-las num discurso de poder.

(ii) O que leva, finalmente, a manifestar uma tão persistente quanto assumida contradição, um irresolúvel paradoxo, que resultou da investigação efectuada e das

[999] MOXEY, Keith – "Semiotics and the..." p. 991.

condições de exigência determinadas pelos próprios objectos em estudo. Assume-se que as obras partilham e criam o rasto ideológico de formas de representação do grupo em que surgem mas, igualmente, que impõem as suas próprias condições, o seu idioma. Que existem e que, nessa existência, afirmam, pelo menos, a sua visualidade. O paradoxo integra, como antes se propôs, a coexistência de dois pressupostos metodológicos. O primeiro, entende parte do valor e sentido da obra como construção social, não permanente, instável, sujeita aos interesses de cada geração ou cultura, isto é, do seu tempo e de todos os outros em que é tomada como objecto de investigação, como até aqui se sumarizou. O segundo, consagra a sua existência fora de qualquer espaço normativo, reconhece a sua resistência, poder e presença – a sua "vita", mas também esta no espaço do 'comum'. Isto é, se por um lado se propôs uma associação entre os *carmina figurata* e o contexto régio, enquadrados nas representações de uma classe que procura instituir valores e modos de fazer dominantes, não se entende que estas composições poéticas se esgotem no fenómeno histórico em que surgem. O mesmo acontece em relação ao entendimento carolíngio de uma teoria da imagem.

A reflexão desenvolvida na Parte I, atenta aos processos compositivos dos poemas figurados, permitiu sublinhar o seu carácter político e instrumental, cuja eficácia dimana da importância que lhes é reconhecida e que não reside exclusivamente na sua componente textual e no significado religioso que comporta. Foi possível supor que essa valorização resulta do uso das imagens e dos seus aspectos plásticos que não capitulam diante do texto, nem tão pouco subsumem diante do património teológico com que trabalham ou das operações politizadas em que se jogam. Chegou-se a conclusões análogas na Parte II, depois de discutir os termos a que Rábano Mauro recorre para descrever e identificar as imagens e da análise das recomendações inequívocas, e incontornáveis, que faculta no prólogo do *In honorem*. Deste modo, não obstante o comprometimento das obras com as suas circunstâncias de produção, estas mantêm um espaço que lhes é próprio e lhes confere autonomia. Ou seja, estas não são apenas elementos constituintes de uma conjuntura histórica e ideológica, sendo fundamental destacar a sua capacidade para 'produzir efeitos'[1000]. O que, segundo H. Damisch, constitui o seu significado próprio e singular[1001].

[1000] DAMISCH, Hubert – *The Origin of*... p. 28.
[1001] DAMISCH, Hubert – *The Origin of*... p. 35.

De acordo com T.J. Clark, a obra de arte pode ter uma ideologia, ideias, imagens e valores aceites e dominantes, mas pode lidar com esse material de modo a subvertê-lo. Apesar de estar envolvida nas transacções e processos sociais no período em que surge, pode afirmar-se como agente que trabalha ou trai esses valores de classe. Ou seja, é autónoma em relação a outros eventos e processos históricos e é o grau de autonomia que pode variar[1002]. É verdade que o significado se obtém nas estruturas onde surge e é recebida, mas pode alterar e subverter essas estruturas; pode ter uma ideologia como o seu material de trabalho, mas modifica-o, dá-lhe uma nova forma[1003]. O que é de si um gesto político, de insubordinação e que atesta a incapacidade do discurso em traduzir de modo unívoco e estabilizado os seus efeitos. Se o pensarmos com H. Bredekamp, esse gesto poderá mesmo ser anárquico, porque imprevisto, por instalar a desordem e, até, por poder pôr em causa as instituições e as convenções com que lida. Não está sujeito a regras e existe, persiste e gera efeitos no fora, à margem ou, por vezes, no meio dos discursos autorizados. Como antes se dizia, pode chegar a destruir esses discursos. Aceitar o seu direito à irredutibilidade, pelo menos parcial, é admitir que a imagem não se consome ou esgota no que é antecipado pelo próprio autor, não se exaure nos processos que agencia e não pode ser reduzida a nada além dela mesma. Assumir que tem uma identidade própria que transcende a materialidade implica assumir que actua e age, ou insurge-se e irrompe de acordo com uma lógica própria, a da sua condição de imagem.

A imagem pode participar na afirmação de um determinado poder, ser até a sua propaganda, mas pode usar do seu espaço para retomar o argumento e virá-lo do avesso, iniciando um contramovimento a partir de si própria[1004]. O que nos leva a reconhecer que integra na sua vida uma outra independente, agindo sobre os indivíduos, posicionando-se entre o vivo e o sem vida, uma colocação conseguida através do que H. Bredekamp define como *Bildakt*, como antes se expôs, criticando a redução da imagem à prova de algo ou a um veículo de acção. A imagem, a pintura, os *carmina figurata*, não deixam de ser, no tempo em que nos situamos, objectos históricos com direitos próprios[1005]. E procurou-se aqui destacar como estas composições podem ser agentes activos na construção da realidade em que são

[1002] CLARK, T.J. – *Image of the People*... p. 13.
[1003] CLARK, T.J. – *Image of the People*... p. 13.
[1004] WOOD, Christopher S. – "Iconoclasts and Iconophiles..." p. 521.
[1005] DAMISCH, Hubert – *The Origin of*... p. 444.

produzidas, não propondo apenas uma espécie de vislumbre dessa realidade, mas afirmando-se como "construções de simultaneamente ver e teorizar o ver"[1006].

Em relação à imagem, se assumimos que o que está imediatamente diante de nós é apenas uma forma e que a sua operação central reside naquilo para que remete, no seu significado, no seu conteúdo, insistimos numa polarização entre forma e conteúdo, entre sensível e inteligível, entre presença e referência, que inevitavelmente a fractura. E se assumirmos que a sua condição inevitável é a de remeter para um conteúdo outro, para uma verdade que nos cumpriria desvendar, é pressupor que esse depósito de sentido é uno, inteiramente deliberado e previsto e atingível se munidos do aparato necessário para o expor. Todavia se, ao invés, pensarmos que a sua presença não implica apenas a forma, mas os seus efeitos e a consequência da sua utilização, as suas acções, e claro, não somente uma, mas diversas instâncias com que dialoga, as possibilidades multiplicam-se e não se encerram.

Pensemos agora na imagem dos *carmina figurata* no plano de composição. A definição da moldura do quadrado desenhada sobre o fólio define o espaço gráfico do poema. Isto é, o poema figurado é antecedido pela preparação de um campo que é, já de si, desenho. O poema e a imagem, e a sua dinâmica conjunta, terão lugar exclusivamente neste espaço, centrado no fólio, emoldurado e ao qual o observador não consegue escapar. No seu interior é replicado o mesmo princípio quadrangular de maneira uniforme e são alinhavados novos quadrados isométricos. Do mesmo modo, o texto está destinado a um traçado também ele desenhado. Cada quadrícula, cada unidade mínima da composição, remete para o todo. De seguida, como antes se sublinhou, esboça-se a figuração, cruciforme, poligonal ou com imagens. Recorre-se a outro tipo de letra, ou à cor para isolar esses esboços. Apela-se ao que os olhos podem ver e que permite distinguir o traçado, que o tornará único em cada poema, que o individuará no seio da obra. Depois de marcada a figura e destacados os *versus intextus*, é disposto o texto base que tinta a tonalidade do pergaminho a escuro. O espaçamento regular entre cada letra, o contraste entre a cor e o fundo e a cadência harmoniosa com que o padrão do texto é construído torna-o também desenho, como se as letras, antes de o serem, antes de se oferecerem à legibilidade, fossem uma forma que se quer primeiro perceptível visualmente. Observa-se a ocupação do poema

[1006] SQUIRE, Michael – *Image and Text*... p. 85.

figurado no fólio, depois o seu padrão regular, depois a aliança ou mesmo fundição com as imagens. Antes de o poema ser lido, deve acolher-se a sua visualidade; a distribuição das formas no espaço, as semelhanças e as diferenças entre cada composição, as figuras que se repetem e as imagens que irrompem inesperadamente.

O que se segue à distribuição do texto nas quadrículas, como antes se defendeu no estudo de alguns *carmina figurata* de Rábano Mauro no capítulo 2, é trabalho de pintura. É um exercício de exploração da cor e do desenho, cujo propósito não é só sinalizar a forma que os versos perfazem. É desenvolvê-la pictoricamente. É dar-lhe coloração e vivacidade, volume, ritmo, é fazer contrastar tonalidades, é dar expressividade às linhas, destacar os contornos, os traços, os limites, os seus interiores, a sombra. É jogar com a espessura dos distintos traços, com os pigmentos e suas nuances, explorar tecnicamente as ferramentas de pintura e criar formas.

Contudo, ainda que cada composição seja um único trabalho de pintura, todas as imagens estão em diálogo umas com as outras, numa dinâmica infra e supra textual e imagética, que estimula leituras globais. As imagens participam de algo que lhes é anterior, mas reabrem para outra dimensão, já iminentemente poética e artística, onde a letra nunca se abandona como letra, a imagem permanece reconhecível como imagem, mas criam, em conjunto, uma outra forma. Neste sentido importa atentar ao modo como o pensamento medieval era analógico, intuitivo, global – o todo precedia as partes. O pensamento racional é que sentirá necessidade de separar tudo isto, designadamente o texto e a imagem (como de certa forma aqui se vem fazendo, embora com o propósito de assinalar a sua importância e presença equânimes).

Não há como escamotear a absoluta essencialidade da pintura nestes poemas. Pois são, em primeira instância, fruídos visualmente. E a imagem mostra estar liberta da tensão da escrita, livre do seu comprometimento com a palavra, mesmo que a ela associada, articulada, tecida e envolvida. Sem o texto, o trabalho de pintura não desapareceria. Imagem não é, pois, artifício escrito, e é já completamente inconsequente que dispositivo literário possa ter precedido aos acrósticos. Na abordagem aqui desenvolvida, que privilegia a contaminação e o diálogo e não a evolução, é visível que o que a imagem alcançou não a deixa refém do texto, nem de nenhuma tradição precedente, mas fá-la partilhar com ele esse lugar único do poema figurado. Na episteme destes objectos, a palavra pode ser o mais importante, mas são

os versos que são adaptados à imagem. Ou seja, a palavra é estruturante na construção do ciclo de Rábano Mauro, numa obra que remete para a organização divina e humana do mundo, mas a sua concretização é visual. Portanto a matriz de pensamento, o que precede à organização de cada composição e, de certa forma, da obra, é inquestionavelmente imagético (e numérico...). O pensamento visual é uma componente importante do pensamento medieval[1007] e deve recordar-se que Rábano diz escrever o primeiro manuscrito autógrafo "*mente et calamo*". A formulação imagética depende da ideia, está presente no processo criativo, é seminal.

Para mais, foram algumas das especificidades assinaladas no plano de composição que permitiram aventar a possibilidade de um género, designadamente as que convidam à visualização do poema e a um despertar no observador / leitor uma consciência da sua forma, como a referência que os autores fazem ao quadrado, ao número de letras, às cores utilizadas e às formas desenhadas. Como se propôs, a visualidade não se reduz à figuração, envolve o fundo, a moldura, a disposição das palavras, a forma de as diferenciar – e de as acentuar no texto –, o contraste entre cores e a organização de todos os elementos. Mas também envolve a própria discussão meta-poética, ou poético-imagética tida no espaço do poema, que assinala a consciência da excepcionalidade do uso da imagem. Finalmente, ainda parte do plano de composição da obra, são as instruções que Rábano deixa no prefácio, tantas vezes enumeradas, para não descurar as figuras desenhadas.

Rábano Mauro, Alcuíno e Teodulfo, usando o acróstico e outros dispositivos, bem como a imagem, interferem com a apologia convencional da leitura mas, exactamente pelas mesmas razões, agitam também a apologia convencional da representação. E cabe à esfera da arte essa dimensão não de normalização, mas de criação e, com isso, de resistência. A possibilidade do uso sincrético de segmentos muito heterogéneos – tradições poéticas clássicas gregas e romanas, cristãs, interesses teológicos, numéricos, etc. – não seria possível sem uma ideia que governasse o todo enquanto acto criativo. É esta ideia que suscita uma relação nova com o que é criado, deixando exposto o que é da ordem do não previsível. Os *carmina figurata* têm o poder de se libertarem do tempo por causa da força da operação artística que produzem, uma marcação de autonomia e singularidade que justifica o seu renovado

[1007] CARRUTHERS, Mary – *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400 – 1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 138.

interesse, mas que está firmemente cimentada na sua assinatura temporal: época carolíngia.

Assim, o poema figurado, exercitando os limites de ambas as facções da contenda (pela presença da imagem a par do texto), poderia afigurar-se como uma proposta de síntese, isto é, a suspensão entre dois predicados discutidos como opostos (a permissão da imagem e a sua rejeição), uma fórmula artística de resolução do conflito então em curso. O que significa colocar a possibilidade de esta prática poética se inscrever nesses mesmos discursos sobre arte e se constituir, consciente ou inconscientemente, como uma proposta exploratória dos seus limites, ou mesmo uma tomada de posição sobre a apropriação do poder da imagem, em particular sobre a capitulação face ao texto. *Carmina figurata* poderia ser, deste modo, a resposta possível, não importa se deliberada, de coexistência de texto e imagem, sem que nenhum abdique das suas valências e singularidades e, simultaneamente, de apelo a uma vivência da religiosidade que articule a meditação da palavra e a inteligibilidade e corporalidade das imagens. A figuração entretecida na escrita (ou vice-versa) seria como que a expressão resolvida do problema epistemológico que abriu de forma exploratória esta investigação.

Depois da reflexão sobre a imagem nos poemas figurados no plano da composição, debrucemo-nos agora sobre o plano de recepção. Talvez o primeiro ponto a referir seja, novamente, a carta que Rábano Mauro dirige a Hatto. As directrizes assemelham-se às do prefácio; o autor exorta o companheiro a verificar se cada copista segue escrupulosamente as figuras e a sua ordem, dado que qualquer variação afectaria o valor da obra. E oferece, inclusive, uma sugestão: os copistas devem prestar especial atenção ao *linearum numerum* e à *litterarum dispositionem*[1008]. Nota-se que, para o autor, a forma como a obra se materializa é capital, deve ser estabilizada. A obra primeiramente concebida tem previsto o lugar de cada um dos seus elementos (em especial o das figuras) e é essa preservação inamovível que garante que Rábano Mauro mantenha a sua obra e não uma cópia alterada ou alterável (aliás, os manuscritos sobreviventes, variando no modo como exploram pictoricamente as figuras ou as molduras, mantêm a organização da obra inalterada). A cristalização da sua obra tal como a concebeu é o que permite a Rábano Mauro o

[1008] Citado e parafraseado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 16.

envio sucessivo do *In honorem*, como se permanentemente do primeiro original se tratasse. No entanto, esta estabilização formal e simbólica, projectada pelo autor no seu espaço e tempo, não invalida a manutenção em devir do indizível da obra ao longo da sua história.

Em c. 844, no período de exílio de Rábano Mauro, e antes ainda da sua reconciliação com Luís, o Germânico, Rudolfo, estudante em Fulda e seu biógrafo, escreve nos *Annales Fuldenses*: "*Rhabanus quoque, sophista, et sui temporis poetarum nulli secundus, librum quem de laude sanctae crucis Christi, figurarum varietate distinctum difficili et mirando poemate composuit, per Aschricum et Ruotbertum monachos monasterii Fuldensis, Sergio papae sancto Petro offerendum transmisit*"[1009]. Num período conturbado da vida de Rábano, o autor é valorizado por um seu discípulo a partir do *In honorem*. Rudolfo assinala a combinação entre versos e imagens ("*metrico stylo cum figuris mysticis*") e fala do propósito do livro como uma reflexão anagógica da Cruz[1010]. O testemunho de Rudolfo permite supor que a obra detinha à data uma importância tal que, não obstante o afastamento político do autor, é digna de menção. E continua a ser recebida, lida, acolhida, a surtir efeitos e a gerar interesse na comunidade de leitores, sem jamais deixar de se mencionar a presença das imagens, como se fora um livro de artista, único e singular, que permanece sempre no mesmo formato.

Mas já as circunstâncias de doação do *In honorem* se revelavam uma ocasião ímpar para avaliar os efeitos de uma obra cuja unicidade se defendeu assentar (também) no uso da imagem. O que o manuscrito é e os efeitos que a imagem gera actuam nos seus observadores. Favorecendo-os, ou enaltecendo-os, granjeando indulto ou recompensas. Isto é o seu poder, ou seja, a capacidade de: não deixar indiferente os receptores; de agenciar comportamentos; de gerar efeitos; de provocar desejo de posse; de, através dessa posse, distinguir indivíduos numa sociedade e de participar num espaço que cultiva e usufrui do visual, muito além das referências teológicas que pode subscrever ou construir. As sucessivas doações testemunham os efeitos das imagens sobre os indivíduos, certamente deslumbrados ou maravilhados diante da expressividade dos elementos pictóricos, como alguns documentos fazem supor. A obra de Rábano Mauro tem um formato inaudito, pois apresenta os poemas

[1009] Citado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 16.
[1010] Citado e parafraseado a partir de HEWETT, Eric – *The Encounter of Art*... p. 20.

num só fólio, trabalhados visualmente na sua inteireza, acompanhados de uma explicação que volta a remeter o leitor para as composições figuradas, a que acresce ainda uma segunda parte, que leva, de novo, uma e outra vez, o observador aos poemas e imagens. É única e não tem correspondente com a tipologia de obras então em circulação.

Como se verificou, nos *carmina figurata* a imagem existe como imagem e são os efeitos que gera que dotam as composições de uma especificidade própria capaz de afectar, gerar acções e, talvez mesmo, afectos. O objecto impôs as suas condições e demonstrou ocupar um espaço que também ele não capitula diante da análise dos mecanismos sociais da sua produção ou recepção. Do mesmo modo, a história posterior dos manuscritos e da sua preservação revela afectação com e pela imagem. As críticas favoráveis que vimos somarem-se até um dado momento destacam invariavelmente a presença das imagens, a particularidade da peça, a especificidade da reunião do texto e da imagem.

Seria pertinente seguir o rasto de cada um dos manuscritos e perscrutar o interesse que suscitaram em cada um dos seus detentores, a forma como se administrou a sua posse e a reacção à sua compleição, mesmo depois da perda do referente teológico. Enuncia-se apenas, a título de exemplo, o caso do Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Ms Masson 122[1011]. Um possuidor da obra nos finais do século XIX, inícios do XX, junta ao manuscrito três folhas em papel escritas a lápis, incluídas na actual encadernação do manuscrito. O autor das anotações, um inglês, refere-se ao *In honorem* como "uma colecção curiosa de versos acrósticos muito complicados em honra da cruz (...) com várias figuras traçadas em cada composição incluindo algumas das suas letras numa outra ordem, que constituem novas frases métricas"[1012]. Este leitor, procurando com entusiasmo a compreensão de cada um dos poemas, desenha as principais figuras, anota a ordem de leitura dos *versus intextus* e chega a esboçar a lápis esquemas de interpretação nos fólios, manifestando uma reacção à presença das imagens. Como se a sua existência tivesse o poder de exigir resposta ao leitor / visualizador. Quando as imagens são observadas,

[1011] Não temos muita informação acerca deste manuscrito. Porta o selo do *Collegium Ludovici Magni,* o que significa que a dada altura, entre c. 1682 e c. 1763, ou mesmo até 1805, terá feito parte da colecção do *Collegium Ludovici Magni*, anteriormente conhecido como *Collège de Clermont*. Mais tarde, nos finais do século XIX, inícios do XX, entra na colecção privada de Jean Masson e em 1925 é doado à École de Beaux Arts de Paris.
[1012] Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Ms Masson 122.

gera-se um diálogo, como o verificado nos editores e leitores dos séculos XVI e XVII, e as imagens exigem ser reconhecidas e vistas.

Mas também o facto dos *carmina figurata* em geral, e do *In honorem* em particular constituírem, noutros espaços e contextos, estímulo para emulações e retomas, não só modernas, como contemporâneas, é um testemunho eloquente quanto ao que tem vindo a ser defendido como o valor da obra e, inequivocamente, o da imagem e sua capacidade para afectar. Sem a dimensão visual, muitas das dinâmicas aqui assinaladas jamais teriam tido lugar. E é o testemunho dos seus efeitos que leva ao reconhecimento, inequívoco, da presença da imagem, da sua vida no espaço do comum, a antes indicada manutenção em devir do (in)dizível da obra.

*

Como, então, lidar com o problema 'texto e imagem'? Com as relações entre a Literatura e a História da Arte, com objectos heterogéneos, múltiplos na sua compleição, como os poemas figurados? Este espaço reflexivo, que investiga de um ponto de vista histórico e teórico objectos e textos onde se discute, pela prática ou em teoria, a relação entre a poesia e a pintura, tem vindo a construir retrospectivamente a sua própria história, lidando com um legado de obras e questões de amplo espectro cronológico, nos quais se pode enquadrar a *ekfrasis*, o *ut pictura poesis* horaciano, a poesia figurada, ou mesmo o *paragone* de Leonardo e o texto de E. Lessing – e onde haveria que incluir a Carta de Venâncio Fortunato ao Bispo Syagrius.

Por certo, não há quaisquer benefícios em dissolver as fronteiras disciplinares, ou em mantê-las absolutamente rígidas. A solução é, porventura, e no rasto de W.J.T. Mitchell, pensar a questão como um problema e problemática, muitas vezes irregular, heterogénea, e de limites frequentemente improvisados entre "instituições do visível" (artes visuais, media visuais, práticas de mostrar e observar) e "instituições do verbal" (Literatura, linguagem, discurso, práticas do discurso e da escrita, audição e leitura)[1013]. Instituições essas que têm uma origem posterior aos objectos em estudo e, como se sublinhou, um conjunto de princípios ideológicos associados que podem, e devem, ser chamados à reflexão.

[1013] MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 53.

O paradigma da supremacia do texto é uma construção em grande medida moldada, ou mesmo tolhida, por linhas de pensamento como as antes descritas que condicionam o exercício disciplinar. Se essa tendência logocêntrica se verificou na prática da História da Arte durante décadas, parece ganhar aguda legitimidade quando o próprio objecto é também, embora não só, textual. O que dificulta de sobremaneira a tarefa, cujas consequências ideológicas e práticas se sublinharam. Quando se retira da reflexão o espectro da norma e, com ele, os juízos, passa a ser possível deixar que a especificidade das composições se imponha sem as disciplinar a um discurso, sem comprometer a sua identidade, permitindo que se tornem essa coisa outra que são.

A impossibilidade em estabilizar uma definição estanque e unívoca entre texto e imagem não significa que não possa haver distinções assentes em semelhança, convenção, e divisão auditiva / visual[1014], como de resto se foi apontando na Introdução e ao longo do estudo dos *carmina figurata*. Contudo, estabilizar a diferença 'palavra e imagem' por meio de acepções estanques e restritivas, ou de uma oposição binária estática, torna os objectos o centro e a expressão de uma disputa. O que acaba invariavelmente por os violentar, como vimos demoradamente a propósito dos poemas figurados. E, de modo mais geral, como se verificou na discussão sobre imagem no império carolíngio ao impedir que a definição de imagem se autonomize, sendo percebida apenas como relativo inferior da escrita. A alternativa talvez seja, como sugere W.J.T. Mitchell, atentar a esta ligação como tropo dialéctico, isto é, como uma condensação figurativa de um conjunto de relações e distinções[1015], que reúne habilmente o pensamento de vários campos. Solução que permite superar a nomeação que os consolida como duas forças contrárias em permanente tensão. Como tropo dialéctico, transformam-se e alternam de um nível conceptual para outro, respondendo a relações de contrariedade e identidade, diferença e igualdade[1016].

Também a nomenclatura deve ser sujeita a análise. 'Palavra *versus* imagem' reencena o *paragone* e a disputa entre as artes, que sempre assenta em cânones pré-estabelecidos, ideologicamente investidos; 'palavra *e* imagem', sendo certo que assinala uma distribuição articulada, mantém apartados os campos, e pode exprimir sequencialidade. W.J.T. Mitchell aventa, como solução, o recurso à conjunção

[1014] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 53 e ss.
[1015] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 57.
[1016] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" p. 57.

'como'[1017]. Esta conjunção, diríamos, indicia um princípio relacional. Mas não deixa, pelo menos em português, de ter implícito um cotejo e de anular uma possível ideia de ciclo que favoreceria a permanente remissão de um termo para o outro. Como não deixa de retomar a analogia, instalando o risco da dissolução, em benefício do que poderia ser igual. Em relação aos poemas figurados, a comparação 'palavra como imagem', pode conduzir à precedência de um termo sobre o outro. E demonstrou-se como supor anterioridade pode levar a conferir maior importância a um deles e negligenciar o próprio processo compositivo técnico. Um equívoco que subsiste irreversivelmente na denominação *carmina figurata*. As relações de semelhança e proximidade, diferença e igualdade, e o seu carácter simultâneo, não parecem senão resolver-se com a simples justaposição, sem mais: 'palavra-imagem', ou 'texto-imagem'. É de resto, esse funcionamento cíclico que parece fazer maior justiça à constituição heterogénea da poesia figurada. O hífen articula os elementos de um mesmo composto que são equânimes e, de algum modo, um só. Nesse instante, nesse espaço suspendido da sua existência, perdem validade as regulações disciplinares, a que se recorre por razões meramente operativas, e não são os *carmina figurata* que são texto e imagem, mas estes que, em lugar de o precederem como convenções, acolhem aqueles. Na leitura e na visualização não é possível isolar nenhum dos componentes, pois o poema figurado é essa conjunção e permanente remissão das palavras e das imagens.

Uma solução como 'texto-imagem' permite interromper narrativas de dominação. Permite afrontar o projecto de os opor radicalmente como campos opostos, permite afrouxar as tensões que justificam a prevalência de um sobre o outro. Permite que à imagem seja, finalmente, reconhecida a sua existência no campo da visualidade, antes ainda das dinâmicas teológicas, institucionais, culturais e disciplinares de apropriação de forças. E permite, por fim, pensá-la, à imagem, em termos equânimes na composição, de modo a que a sua presença tenha um justo reconhecimento, como advertiu o próprio Rábano Mauro. Enfim, '*carmina-figurata*".

[1017] Cf. MITCHELL, W.J.T. – "Word and Image" pp. 57-58.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

1.1. Fontes manuscritas consultadas e citadas

Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms 223
Antwerp, Musaeum Plantin-Moretus, M.17.4
Bern, Burgerbibliothek, Cod. 207
Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212
Bern, Burgerbibliothek, Cod. 336
Bern, Burgerbibliothek, Cod. 611
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 7207
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713
El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Ms D.I.2.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ms Pal. gr. 23
Milano, Biblioteca Ambrosiana, gr. C 222 inf.
London, British Library, Additional 16409
Nancy: Tresor de la Cathedrale s.n.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 663
Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Ms Masson 0122
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 1
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2423
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 10318
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 12048
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 12125
Paris, Bibliothèque Nationale France, nouv. acq. lat. 1203
Paris, Bibliothèque Nationale France, gr. 2744
Paris, Bibliothèque Nationale France, Suppl. Gr. 384

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Farfa 4

Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196

Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 187

Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 899

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, K.II.20

Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms 1034

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. 481

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. lat. 449

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 387

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 652

Würzburg, Universitätsbibliothek, M.p.th.f.29

1.2. Fontes impressas consultadas e citadas

ALCUÍNO [Alcuinus]

– Alcuinus. *Carmina* "*Crux decus es mundi*" (VI); "*Magna quidem pavido*" (VII); "*Postquam primus*" (IX). In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), respectivamente pp. 224-225, pp. 226-227 e pp. 229-235.

ANGILBERTO [Angilbertus; Bernowini]

– Bernowini *Carmina achrost***.** In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), pp. 416-423.

ANSBERTO DE RUÃO [Ansbertus]

– Ansbertus. *Carmen* "*Audoino dicatum*". In *Scriptores rerum Merovingicarum 5*. *Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici* (III). Ed. Bruno Krusch e Wilhelm Levinson. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1910), p. 542.

BEDA [Beda Venerabilis]

– Bede. *De arte metrica.* Ed. e Introd. C.W. Jones. Corpus Christianorum. Series Latina (CCSL) 123A. Turnhout: Brepols, 1975.

BONIFÁCIO [Bonefatius]

– Bonefatii Episcopi. *Carmen "Vynfreth Priscorum Duddo Congesserat Artem Viribus Ille Iugis Iuvavit In Arte Magistrum*". In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1978 (1ª Ed. 1881), pp. 16-17.

CÂNONES CONCILIARES

– *The Seven Ecumenical Councils*. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Trad. e Ed. Philip Schaff. Series II. Vol. 14. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library. [Em linha]. Disponível em: http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf214.pdf

– *Icon and Logos: Sources in Eight-Century Iconoclasm: an annotated Translation of the Sixth Session of the Seventh Ecumenical Council (Nicaea, 787)*. Trad. e Com. Daniel Sahas. Toronto: University Press, 1988.

CÍCERO [Cicero]

– Cicero. *On Divination*. "Book II". In Loeb Classical Library, Harvard University Library, 1923. Ed. preparada para *Penelope*, University of Chicago Libraries. [Em linha].
Disponível em:
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Divinatione/2*.html

GREGÓRIO MAGNO [Gregorius Magnus]

– [Carta a Sereno, Bispo de Marselha] Gregory the Great. *Registrum Epistularum*. "Book XI, Letter 13". In. Trad. James Barmby. In *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Series II, Vol. 13. Ed. Philip Schaff e Henry Wace. Buffalo, New York: Christian Literature Publishing Co., 1898. Ed. revista para o *New Advent* por Kevin Knight, s/ pp. [Em linha].
Disponível em: http://www.newadvent.org/fathers/360211013.htm

– Gregory the Great. *Dialogues*. "Book IV". In *Early Church Fathers. Additional Texts*, 1911. Ed. Roger Pearse para o *The Tertullian Project*, 2005, pp. 177-258. [Em linha].
Disponível em:
http://www.tertullian.org/fathers/gregory_04_dialogues_book4.htm#C4

ISIDORO DE SEVILHA [Isidorus Hispalensis]

– *The Etymologies of Isidore of Seville*. Ed. e Trad. Stephen Barney; W.J. Lewis; J.A. Beach; Oliver Berghof. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

JOÃO DAMASCENO [Iohannes Damascenus]

– *St. John of Damascus Writings.* Introd. e Trad. Frederic Chase. The Fathers of Church. Vol. 37. New York: Fathers of Church, inc., 1958.

– St. John of Damascus. *On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*. Ed. David Anderson. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

JOSEFO ESCOTO [Josephus Scottus]

– *Carmina* "*Primus avus vivens*" (III); "*Dic, o Carle, putas*" (IV); "*Vita, salus, virtus*" (V); "*Inclyta si cupias*" (VI). In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), respectivamente pp. 152-153, pp. 154-155, pp. 156-157 e pp. 158-159.

TECHNOPAEGNIA

– *The Greek Bucolic Poets*. Ed. e Trad. por J.M. Edmonds. London: William Heinmann; New York: G.P. Putnam's Sons, 1960 (1ª Ed. 1912).

– *Antologia Palatina*. Ed. Felix Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PUBLÍLIO OPTACIANO PORFÍRIO [Publilius Optatianus Porfyrius]

– *Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug.* Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595.

– Optatiani Porphyrii. *Panegyricus Constantino Augusto Dictus*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 19, col. 395-431. Paris, 1846.

– *P. Optatiani Porfyrii. Carmina. Ed. Elsa Kluge.* Series Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig: B. G. Teubner, 1926.

– Publilii Optatiani Porfyrii *Carmina* 1. Ed. Giovanni Polara. Torino: G.B. Paravia & Co., 1973.

RÁBANO MAURO [Hrabanus Maurus]

– *Carmen* "*Ad Iudith Augustam*" (VI). In *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1999 (1ª Ed. 1884), pp. 165-166.

– *Carmina* "*Ad Bonosum*" (XXXVII); "*Ad Bonosum*" (XXXVIII). In *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1999 (1ª Ed. 1884), respectivamente pp. 193-196 e pp. 196-197.

– Raban Maur. *De laudibus Sanctae Crucis, Louanges de la Sainte Croix*. Edição, introdução, tradução, índice, notas de Michel Perrin. O volume contém ainda uma edição parcial do facsímile Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms 223. Berg international, Trois cailloux, Maison de la Culture, Paris-Amiens, 1988.

– Rabani Mauri. *In honorem sanctae crucis*. Edição, introdução, anexos e notas Michel Perrin. 2 Vol. Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 100 e 100 A. Turnholti: Brepols, 1997. O volume 100 A reproduz o manuscrito Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124. Inclui ainda a concordância para CLCLT (Cetedoc Library of Christian Latin Texts).

– Hrabanus Maurus. *In honorem sanctae crucis*. Edição facsimilada. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 652 der Österreichischen Nationalbibliothek. Ed. e Com. com dados colocológicos e históricos por Kurt Holter. Akademische Druck – Verlagsanstalt Graz, Austria, 1973.

– Hrabani Mauri. *De rerum naturis*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 111, col. 9-614, Paris, 1815-1875.

– Rabani Mogontiacensis Episcopi. *De Computo*. Ed. e Introd. Wesley Stevens. Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis XLIV. Turnhout: Brepols, 1979.

– Hrabani Mauri. *Commentaria in libros IV Regum*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 109, col. 009-280, Paris, 1815-1875.

– Hrabani Mauri. *Expositio In Librum Judith*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 109, col. 539-592, Paris, 1815-1875.

– Hrabani Mauri. *Expositio In Librum Esther*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 109, col. 635-670, Paris, 1815-1875.

TEODULFO [Theodulfus]

– *Carmen* "*Omnipotens domine*" (XXIII). In *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), pp. 480-482.

– *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini) [Theodulf von Orleans]*. Edição e introdução de Ann Freeman e Paul Meyvaert. Monumenta Germaniae Historica. Leges: 4, Concilia: Tomus II, Supplementum I. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1998.

VENÂNCIO FORTUNATO [Venantius Honorius Clementianus Fortunatus]

– *Carmina* II.4; II.5; II.5a; V.6. In Venantii Fortunati, Pictaviensis Episcopi. *Miscellanea*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 88, col. 363-0426, Paris, 1862, respectivamente pp. 91-92, pp. 93-94, p. 96 e pp. 191-197.

2. Obras de referência e estudos consultados e citados

ADDISON, Joseph

– "*Ut pictura poesis erit ...*". *The Spectator*, No. 58, May 7, 1711.

ADLER, Jeremy

– "*Technopaigneia*, *carmina figurata* and *Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective". In SHAFFER, E.S. (Ed.) – *Comparativ Criticism A yearbook*. 4. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1982, pp. 107-148.

ADLER, Jeremy; ERNST Ulrich

– *Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Katalog zur Ausstellung. Text als Figur im Zeughaus der Herzig-August-Bibliothek 01.09.1987-17.04.1988. Wolfenbüttel, Weinheim: Acta Humaniora, 1987.

ALEXANDER, Jonathan J.G.

– *Insular Manuscripts, 6th to the 9th century. A survey of Manuscripts Illuminated in the british Isles*. London: Harvey Miller, 1978.

ALLOA, Emmanuel

– "Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn avant la lettre". *Journal of Visual Studies*. 12/1 (2013), pp. 3-29.

– (Ed.) *Penser l'Image*. Dijon: Les Presses du Réel, 2011.

AMSLER, Mark

– *Etymology and Grammatical Discourse in Late Antiquity aladnernd the Early Middle Ages*. Studies in the History of the Language Sciences 44. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.

ANASTOS, Milton

– "The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 8 (1954), pp. 151-160.

ANDRÉ, Boutemy

– "Le style franco-saxon, style de Saint-Amand". *Scriptorium*, No. 3 (1949), pp. 260-264.

AUBERT, R.

– "Joseph Scot". In BAUDRILLART, A; MEYER, A.; AUBERT, R. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. XXVIII. Paris: Letouzey et Ané, 2003, p. 233.

AVRIL, François; STIRNEMANN, Patricia

– *Manuscrits enluminés d'origine insulaire. VIIe-XXe siècle*. Centre de recherche sur les manuscrits enluminés. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1987.

AVRIL, François; RABEL, Claudia

– *Manuscrits enluminés d'origine germanique. Vol. 1 Xe-XIVe siècle.* Centre de recherche sur les manuscrits enluminés. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.

BAERT, Barbara

– "Le sacramentaire de Gellone (750 - 790) et l'invention de la Croix. L'image entre le symbol et l'histoire". *Arte Cristiana*, No. 789 (1998), pp. 449-460.

BAL, Mieke; BRYSON, Norman

– "Semiotics and Art History". *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (Jun. 1991), pp. 174-208.

BAL, Mieke

– *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BARANOV, Vladimir

– "The Theology of Early Iconoclasm as found in St. John of Damascus' Apologies". *Христианский Восток* IV, (X) (2002), pp. 23-55.

BARASCH, Moshe

– *Icon: Studies in the History of An Idea*. New York: New York University Press, 1993.

BARBER, Charles

– *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

BARNES, T. D.

– "Publilius Optatianus Porfyrius". *The American Journal of Philology*, Vol. 96, No. 2 (Summer, 1975), pp. 173-186.

BARTHES, Roland

– "Rhetoric of the Image". In HEATH, Stephen (Ed. e Trad.) – *Image - Music - Text*. New York: Hill and Wang, 1977, pp. 32-51.

BAJJANI, Lucy

– *Estudo dos Libri Carolini: Uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

BASCHET, Jérôme

– *L'iconographie médiévale*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

BASIC, Rozmeri

– *St. Donat and Alcuin's Acrostics: Case Studies in Carolingian Modulation*. Fucechio, Italia: Kim Williams Books, 2013.

BAXANDALL, Michael

– *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BAZAK, Jacob

– "Structural Geometric Patterns in Biblical Poetry". *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Vol. 6, No. 3 (1985), pp. 475-502.

BELTING, Hans

– "Review der *Liber de Laudibus Sanctae Crucis*". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, No. 41. Bd. H. 2 (1978), pp. 162-165.

– *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.

– *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

BÍBLIA SAGRADA. Instituto Bíblico. Missionários Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica 1995.

BIJSTERVELD, Arnould-Jan

– *Do Ut Des: Gift Giving, Memoria, and Conflict Management in the Medieval Low Countries*. Hilversum: Verloren, 2007.

BISCHOFF, Bernard

– "Ursprung und Geschichte eines Kreuzsegens". *Mittelalterlische Studien*. Bd.2 (1967), pp. 275-283.

– "Die Bibliothek im Dienste der Schule". *Mittelalterliche Studien*: *Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*. Stuttgart. Bd. 3 (1981), pp. 213-233.

– *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BLAND, David

– *A History of Book Ilumination*. London: Faber and Faber, 1958.

BOEHM, Gottfried

– *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel, 1985.

BOEHM, Gottfried; MITCHELL, W.J.T.

– "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *Culture, Theory and Critique*, 1473-5776, Vol. 50, No. 2 (2009), pp. 103-121.

BÖHRINGER, L.

– "Zwei Fragmente der römischen Synode von 769 im Codex London, British Library, Add. 16413". In MORDEK, Hurbert (Ed.) – *Aus Archiven und Bibliothek. Festschrift für R. Kottje zum 65. Geburtstag*. Freiburger Beitrage zur mittelalterlichen Geschichte 3. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1992, pp. 93-105.

BOULHOL, Pascal

– *Claude de Turin. Un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien*. Paris: Institut d'Etudes Augustiniennes, 2002.

BOURGAIN, Pascale

– "Les Recueils Carolingiens de Poésie Rythmique". In AAVV – *De Tertullien aux Mozarabes*. T. II. *Haut moyen-âge (VIe-IXe siècles).* Mélanges offerts à Jacques Fontaine à l'occasion de son 70e anniversaire. Turnhout: Brepols Publishers, 1992, pp.117-127.

BOYNTON, Susan

– *Shaping a Monastic Identity. Liturgy and History at the Imperial Abbey of Farf*a *1000-1125*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006.

– "*Libelli Precum* in the central Middle Ages". In HAMMERLING, Roy (Ed.) – *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*. Leiden: Brill, 2008, pp. 255-318.

BRAGANÇA, Joaquim

– *Liturgia e Espiritualidade na Idade Média*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2008.

BREDEKAMP, Horst

– *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Tese de Doutoramento apresentada à Marburg Universität. Marburg, 1974.

– "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft". *Critical Inquiry*, Vol. 29, No.3 (Spring, 2003), pp. 418-428.

– *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhkamp Verlag, 2010.

BREMMER, Rolf; CHARDONNENS, László S.

– "Old English Prognostics. Between the Moon and the Monstrous". In OLSEN, K. E.; HOUWEN, L.A. (Ed.) – *Monsters and the Monstrous in Medieval Northwest Europe*. Mediaevalia Groningana N.S. 3. Leuven: Peeters, 2001, pp. 153-166.

BROWN, Michelle

– *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 2003.

BRUBAKER, Leslie; HALDON, John

– *Byzantium in the Iconoclast Era, (ca. 680 – ca. 850): The Sources*. Aldershot, England: Ashgate, 2001.

– *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: A History.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BRUHAT, Marie-Odile

– "Une poétique du voeu: inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porphyrius". *Dictynna* V (2008), pp. 57-108.

BRUYNE, Edgar De

– *Etudes d'esthétique médiévale*. Vol. 1. Paris: Albin Michel, 1998 (1ª Ed. 1946).

BULLOUGH, Donald

– *Carolingian Renewal: Sources and Heritage*. Manchester: Manchester University Press, 1991.

BURRIS, Val

– "Reification: A Marxist Perspective". *California Sociologist*. Vol. 10, No.1 (1988), pp. 22-43.

BRYSON, Norman

– *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

CALKINS, Robert G.

– *Illuminated Books of the Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 1983.

CAMILLE, Michael

– "Mouths ans Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art". In CASSIDY, Brendan (Ed.) – *Iconography at the Crossroads*. Princeton, 1993, pp. 43-54.

– "The gregorian Definition revisited: Writing and the medieval Image". In BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Ed.) – *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Cahiers du Léopard D'Or 5. Paris: Léopard d'Or, 1996, pp. 89-107.

CARRUTHERS, Mary

– *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

– *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

– *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

CAVADINI, John

– *The Last Christology of the West. Adoptionism in Spain and Gaul (785-820)*. Philadelphia: University of Pennsylania Press, 1993.

CLARK, T.J.

– *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.

CHAZELLE, Celia

– "Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles". *Word and Image*, No. 6 (1990), pp. 138-53.

– *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CHURCH, Margaret

– "The First English Pattern Poems". *PMLA*, Vol. 61, No. 3 (Sep. 1946), pp. 636-650.

COOK, Elizabeth

– "Figured Poetry". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42 (1979), pp. 1-15.

COON, Lynda L.

– *Dark Age Bodies. Gender and Monastic Practice in the Early medieval West.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

COURTNEY, Edward

– "Greek and Latin Acrostichs". *Philologus*, 134 (1990), pp. 3-13.

CULLER, Jonathan

– *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman, London: University of Oklahoma Press, 1988.

CURTIUS, Ernst Robert

– *European Literature and Latin Middle Ages.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

DAGRON, Gilbert

– *Décrire et peindre: Essai sur le portrait iconique*. Paris: Gallimard, 2007.

DALES, Douglas

– *Alcuin: Theology and Thought.* Cambridge: James Clarke and Co., 2013.

DAMISCH, Hubert

– *The Origin of Perspective*. Cambridge-Massachusetts, London: MIT Press, 1994.

– "Semiotics and Iconography". In PREZIOSI, Donald (Ed.) – *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 236-242.

DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul

– (Org.) *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

– *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005.

DEPREUX, Philippe

– *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux (781 – 840)*. Paris: Thorbecke, 1997.

DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S.

– (Ed.) *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges

– *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

– *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit, 1992.

– *Images malgré tout.* Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DIEBOLD William J.

– *Word and Image. An introduction to Early Medieval Art*. Boulder-Colorado: Westview Press, 2000.

DIETERICH, Albrecht; USENER, Hermann

– *Abraxas, Studien zur Religionsgeschichte des späteren Alternums*. Leipzig: B. G. Teubner, 1891.

D'ONOFRIO, Giulio

– "La teologia della croce in epoca carolingia". In BORIS, Ulianich (Ed.) – *La croce: iconografia e interpretazione: secoli I-inizio XVI*. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre. Napoles: Elio de Rosa, 2007, pp. 271-330.

D'ONOFRIO, Mario

– "Aix-la-Chapelle". In DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Dir.) – *História Artística da Europa. A Idade Média*. Lisboa: Quetzal Editores, 1997, pp. 144-154.

DOOM, Erin Michael

– *Patriarch, Monk and Empress: A Byzantine Debate Over Icons.* Dissertação de Mestrado apresentada ao College of Liberal Arts and Sciences, Faculty of the Graduate School, Wichita State University. Wichita, 2005.

DRONKE, Peter

– *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1970.

DU CANGE (et al.)

– *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Niort: L. Fravre, 1883-1887. Nova versão electrónica. [Em linha].
Disponível em: http://ducange.enc.sorbonne.fr

DUGGAN, Lawrence G.

– "Reflections on Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?". In HAGERMAN, M.; MOSTERT, M. (Ed.) – *Reading Imagens and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication*. Third Utrecht Studies in medieval Literacy (2000). Turnhout: Brepols, 2005, pp. 63-107.

ECO, Umberto

– *A Theory of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1976.

– (Org.) *Idade Média.* Vol. 1. *Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos.* 2ª Edição. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012.

EDWARDS, J. Stephan

– "The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process". In DEROUX, Carl (Ed.) – *Studies in Latin Literature and Roman History, Vol. XII. Brusselles: Collection Latomus, 2005, pp. 447-466.*
[Em linha]. Disponível em: http://www.somegreymatter.com/carmina.htm.

ELKINS, James

– *On Pictures And The Words That Fail Them*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

– *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

– *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, London: Routledge, 2003.

ENGLISCH, Brigitte

– *Die Artes liberales im frühen Mittelalter (5.–9. Jh.). Das Quadrivium und der Komputus als Indikatoren für Kontinuität und Erneuerung der exakten Wissenschaften zwischen Antike und Mittelalter*. Stuttgart: Sudhoffs Archiv, 1994.

ERNST, Ulrich

– *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1991.

– *Konkrete Poesie. Innovation und Tradition*. Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Wuppertal, Wuppertal: Bergische Universität, 1991.

– "The Figured Poem: Towards a Definition of Genre". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry. A Symposium*. Vol. XX, No. 1 (1996), pp. 8-27.

ERNST, Ulrich; EHLEN, Oliver; GRAMATZKI, Susanne

– (Ed.) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

EVANS, Gilian R.

– *Getting it Wrong: The Mediaeval Epistemology of Error*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998.

EWIG, Eugen

– "La Época de Carlomagno (768-814)". In JEDIN, Hubert (Dir.) – *Manual de Historia de la Iglesia. De la Iglesia de la primitiva Edad Media a la reforma gregoriana.* T. III. Barcelona: Editorial Herder, 1970, pp. 124-194.

– "Culminación y nuevo rumbo de la época carolíngia (814-840)". In JEDIN, Hubert (Dir.) – *Manual de Historia de la Iglesia. De la Iglesia de la primitiva Edad Media a la reforma gregoriana.* T. III. Barcelona: Editorial Herder, 1970, pp. 195-226.

FELL, Christine

– "Perceptions of Transience". In GODDEN, Malcom; LAPIDGE, Michael (Ed.) – *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 172-189.

FERRARI, Michele Camillo

– *Il 'Liber sanctae crucis' di Rabano Mauro. Testo, immagine, contesto.* Prefazione di Claudio Leonardi. Bern: Peter Lang Publishing, 1999.

FREEDBERG, David

– *The Power of images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

FREEMAN, Ann

– *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea.* Aldershot: Ashgate, 2003. O volume inclui:

I – (com P. Meyvaert) "*Opus Caroli regis contra synodum*: An Introduction". *Original English version of the 'Einleitung' to Monumenta Germaniae Historica: Leges: 4, Concilia: Tomus II, Supplementum I Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini) [Theodulf von Orleans] ed. Ann Freeman, with Paul Meyvaert. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1998, pp. 1-84*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 1-123.

II – "Theodul of Orléans and the *Libri Carolini*". *Speculum 32. Cambridge, MA 1957.* In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 663-705.

III – "Carolingian Orthodoxy and the Fate fo the *Libri Carolini*". *Viator 16, Berkeley, CA, 1985*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 65-108.

IV – "Additions and Corrections to the *Libri Carolini*: Links with Alcuin and the Adoptionist Controversy". *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben, ed. Sigrid Krämer & Michael Bernard, Bayerische Akademie, der Wissenschaften, phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen, N.F. 99. Munich, 1988, pp.159-169.*

In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 1-17.

V – "Further Studies in the *Libri Carolini* III: The Marginal Notes in Vaticanus Latinus 7207". *Speculum 46. Cambridge, MA, 1971*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 597-612.

VI – "Theodulf of Orléans and the Psalm Citations of the '*Libri Carolini*'". *Revue Bénédictine 97. Maredsous, 1987*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 195-224.

VII – "Scripture and Images in the *Libri Carolini*". *Testo e immagine nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 41. Spoleto, 1994*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 163-188.

VIII – "Theodulf of Orléans: A Visigoth at Charlemagne's Court". *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique. Colloque internationale du C.N.R.S. tenu à La Fondation Singer-Polignac. Paris, 1990*. In FREEMAN, Ann – *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 185-194.

FREISE, Eckhard

– "Zum Geburtsjahr des Hrabanus Maurus". In KOTTJE, Raymund; ZIMMERMANN (Ed.) – *Hrabanus Maurus. Lehrer, Abt und Bischof*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 18-74.

FRIAS, Joana Matos

– *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti*. Vol. I. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição da autora, 2006.

FOURACRE, Paul

– "The use of the Term *beneficium* in Frankish Sources: a Society based on Favours?". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 62-88.

FOURNIER, P.

– "Ansbert (Saint)". In BAUDRILLART, A; AIGRAIN, R.; RICHARD, P.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. III. Paris: Letouzey et Ané, 1924, pp. 431-433.

FRAIKIN, J.

– "Angilbert ou Engelbert (Saint)". In BBAUDRILLART, A; AIGRAIN, R.; RICHARD, P.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. III. Paris: Letouzey et Ané, 1924, pp. 120-123.

FROLOW, A.

– *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*. Paris: Institut français d'Études byzantines, 1961.

GABORIT-CHOPIN, Danielle; HEBER-SUFFRIN, François

– "Enluminure et arts précieux à L'époque carolingienne". In HECK, Christian (Dir.) – *Moyen Âge Chrétienté et Islam*. Histoire De L'Art. Paris: Flammarion, 2011, pp. 198-203.

GAEHDE, Joachim

– "A iluminura carolíngia". In DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Dir.) – *História Artística da Europa. A Idade Média.* Lisboa: Quetzal Editores, 1997, pp. 155-166.

GARIPZANOV, Ildar

– *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c.751-877)*. Leiden, Boston: Brill, 2008.

GARRISON, Mary

– "The Emergence of Carolingian Latin Literature and the Court of Charlemagne (780–814)". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1994, pp. 111–140.

– "Alcuin, *Carmen IX* and Hrabanus, *Ad Bonosum*: A Teacher and his Pupil write Consolation". In MARENBON, John (Ed.) – *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, pp. 63-78.

GASKOIN, Charles J. B.

– *Alcuin: His Life and His Work*. London: C. J. Clay and Sons, Cambridge University Press Warehouse, 1904.

GAUGHAN, Martin

– "Art History between the Linguistic and Pictorial 'Turns'". In BRAIDA, A.; PIERI, G. – *Image and Word. Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*. Cambridge: Legenda, 2003, pp. 206-221.

GEORGE, Judith W.

– *Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

– "Venantius Fortunatus: Panegyric in Merovingian Gaul". In WHITBY, Mary (Ed.) – *The Propaganda of Power: The Role of Panegyric in Late Antiquity.* Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998, pp. 225-246.

GHELLINCK, J.

– *Littérature latine au moyen âge. Depuis les origines jusqu'a la fin de la renaissance carolingienne*. Bruxelles: Librarie Bloud & Gay, 1938.

GIAKALIS, Ambrosios

– *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council.* Leiden, New York, Köln: E.J. Brill, 1994.

GODMAN, Peter

– *Poetry of the Carolingian Renaissance*. London: Duckworth, 1985.

– *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry*. New York: Clarendon Press, 1987.

GODMAN, Peter; COLLINS, R.

– (Ed.) *Charlemagne's Heir: New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*. Oxford: Clarendon Press, 1990

GOFF, Jacques Le

– *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

GOFF, Jacques le; SCHMITT, Jean-Claude

– (Dir.) *Dictionnaire raisonnée de l'Occident médiéval*. Paris: Éditions Fayard, 1999.

GOODMAN, Nelson

– *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.

GRAVER, Margaret

– "Quaelibet Audendi: Fortunatus and the Acrostic". *Transactions of the American Philological Association* (1974), Vol. 123 (1993), pp. 219-245.

GREENE, R.; CUSHMAN, S.; CAVANAGH, C.; RAMAZANI, J.; ROUZER, P.

– (Ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012.

GROAG, E.

– "Der Dichter Porfyrius in einer stadtrömischen Inschrift". *WS* 45 (1926/27), pp. 102-109.

GRUNEBAUM, Gustave E. Von

– *Medieval Islam. A Vital Study of Islam at its Zenith*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1953.

GUERREAU-JALABERT, Anita

– "La 'Renaissance carolingienne': modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales". *Bibliothèque de L'École des Chartes*, Vol. 139, No.1 (1981), pp. 5-35.

GUICHARD, Luis Arturo

– "Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon". In HAGSTRUM, Jean – *The Sister Arts*. Chicago: University Chicago Press, 1953, pp. 83-104.

HAARLÄNDER, Stephanie

– *Rabanus Maurus zum Kennenlernen: Ein Lesebuch mit einer Einführung in sein Leben und Werk*. Mainz: Bischöfliches Ordinariat Mainz, 2006.

HALPHEN, Louis

– *Carlos Magno e o Império Carolíngio*. Lisboa: Editorial Início, 1970.

HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie

– (Ed.) *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

HAMEL, Christopher De

– *A History of Iluminated Manuscripts*. London: Phaidon Press, 1994.

HARDER, Annette Harder; REGTUIT, Remco F.; WAKKE, G. C. Wakke

– (Org.) *Beyond the Canon*. Leuven, Paris, Dudly-Massachussetts: Peeters Publishers, 2006, pp. 83-104.

HATHERLY, Ana

– *A Experiência do Prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983.

HAUSCHILD, Wolf-Dieter

– *Alte Kirche und Mittelalter.* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2000.

HEATHER, Peter

– *Empires and Barbarians. Migration, Development and the Birth of Europe*. London: Pan Books, 2010.

HECK, Christian

– "Raban Maur, Bernard de Clarivaux, Bonaventure: expression de l'espace et topographie spirituelle dans les images médiévales". In HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie (Ed.) – *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 112-113.

HEFELE, Charles Joseph

– *Histoire des Conciles*. T. III, deuxième partie. Trad. francesa baseada na segunda edição alemã, revista e aumentada, com notas críticas e bibliografia de Dom H. Leclercq. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1910.

HELM, Wilbur

– "The *Carmen Figuratum* as shown in the Works of Publius Optatianus Porphyrius". *Proceedings of the American Philological Association*, XXXIII (1902), pp. xliii-xliv.

HEMMINGWAY, Andrew

– (Ed.) *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left, 1968-1990*. London: Pluto Press, 2006.

HERBERT, James

– "Visual Culture / Visual Studies". In NELSON, Robert; SCHIFF, Richard (Ed.) – *Critical Terms for Art History*. Second Edition. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003, pp. 452-463.

HERNANDO SANZ, Felipe

– "La cartografia precientífica altomedieval: los mapas de 'T en O'". In DOMINGO, M. Cuesta; CARRASCOSA, A. Surroca (Ed.) – *Cartografia medieval hispánica*. Madrid: Real Sociedad Geográfica, 2009, pp. 61-90.

HEWETT, Eric

– *The Encounter of Art and Language in Hrabanus Maurus' In honorem sanctae crucis and the Communication of Philosophical and Theological Content*. Tese de Doutoramento apresentada ao Dipartimento di Scienze del patrimonio culturale, no Corso di Dottorato di Ricerca in "Filosofia, scienze e culture dell'età tardo-antica, medievale e umanistica", da Università degli Studi di Salerno. Salerno, 2012-2013.

HIGGINS, Dick

– *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

– *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1987.

– "Foreword". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry. A Symposium*. Vol. XX, No. 1, (1996), pp. 5-7.

HOLLANDER, John

– "The Corpus of British and other English-language Pattern Poetry". *Visible Language*, Vol. 20 (1986), pp. 28-51.

HOLLY M. Ann

– *Panofsky and the Foundations os Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

HÖSCHELE, Regina

– "Greek Anthology". In GAGARIN, Michael (Ed.) – *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Vol. 3. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, pp. 362-365.

HUNT, R.W.

– "Manuscript Evidence for Knowledge of the Poems of Venantius Fortunatus in Later Anglo-Saxon England". *Anglo-Saxon England*, No. 8 (1979), pp. 279-295.

ISAÏA, Marie-Céline

– *Histoire des Carolingiens*. Lonrai: Éditions Points, 2014.

JACQUES, Paul

– *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*. Paris: Armand Colin, 1998.

JAN, Régine Le

– "Raban Maur et les *munera*: idéologie du don, hiérarchie et politique". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 407-422.

JASPER, Detlev; FUHRMANN, Horst

– *Papal Letters in the Early Middle Ages*. Washington: The Catholic University of America, 2001.

JONES, A.H.M.; MARTINDALE, J.; MORRIS, J.

– (Ed.) *Prosopography of the Later Roman Empire*. 3 Vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, 1980, 1992.

JUSSEN, Bernhard

– "Religious Discourses of the Gift in the Middle Ages". In ALGAZI, Gadi; GROEBNER, Valentin; JUSSEN, Bernhard (Ed.) – *Negotiating the Gift: Pre-modern Figurations of Exchange*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, pp. 173-192.

KASTER, Robert

– *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1988.

KESSLER, Herbert

– *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1977.

– *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

– "Medietas / Mediator and the Geometry of Incarnation". In MELION, Walter S.;

KITZINGER, Ernst

– "The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm". *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 8 (1954), pp. 83-150.

– "Byzantine Art in the Period Between Justinian and Iconoclasm". *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress IV 1*. München (1958), pp. 1-50.

KOTZUR, Hans-Jürgen

– *Rabanus Maurus. Auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten*. Mainz: Verlag Philipp Von Zabern, 2006.

KRANZ, G.

– *Das Bildgedicht*. Band 1: Theorie Lexikon. Köln, Wien: Böhlau, 1981.

KWAPISZ, Jan (Ed.)

– *The Greek Figure Poems.* Leuven: Peeters Publishers, 2013.

KWAPISZ, Jan; PETRAIN, David; SZYMANSKI, M.

– (Ed.) *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry.* Berlin: De Gruyter, 2013.

LADNER, Gerhart

– "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 7 (1953), pp. 1-34.

– "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison". *Speculum*, Vol. 54, No. 2 (Abr., 1979), pp. 223-256.

LAMBERT, A.

– "Boniface (Saint)". In BAUDRILLART, A.; MEYER, A.; CAUWENBERGH, E. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. IX. Paris: Letouzey et Ané, 1937, pp. 883-895.

LATOWSKY, Anne

– *Emperor of the World. Charlemagne and the Construction of Imperial Authority, 800-1229*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2013.

LE MAÎTRE, Philip

– "Image du Christ, image de l'empereur: L'exemple du culte du Saint Sauveur sous Louis le Pieux". *Revue d'histoire de l'église de France*, No. 68 (1982), pp. 201-212.

– "Les méthodes exégétiques de Raban Maur". In SOT, Michel (Org.) – *Haut Moyen-Age. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*. Nanterre, Garenne Colombes: Éditions Publidix e Éditions européennes Erasme, 1990, pp. 342-352.

LEBECQ, Stéphane

– *Les origines franques Ve-IXe siècle*. Lonrai: Éditions du Seuil, 1990.

LEBRETON, Julien

– "'Vers carminiformes' et 'oraison solüe' dans les oevres de Rabelais: poésie et poétique de la constellation". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 28 (2013), pp. 171-186.

LEHMANN, Paul

– *Fuldaer Studien Mit 1 Doppeltafel, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch - Philologische und Historische Klass, 1925*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1925.

LESSING, Gotthold Ephraim

– *Laocoon or The Limits of Poetry and Painting*. London: J. Ridgway & Sons, 2008 (1ª Ed. 1836).

LEVITAN, W.

– "Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyry and the Field of Roman Verse". *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 115 (1985), pp. 245- 246.

LUND, Hans

– *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. New York: The Edwin Mellen Press, 1992.

LUZ, Christine

– *Technopaegnia, Formspiele in der griechischen Dichtung*. Mnemosyne supplements 324. Leiden, Boston: Brill, 2010.

LUBAC, H. de

– *Exégèse Médiévale: les quatre sens de l'Ecriture*. Vol. 1. Paris: Aubier, 1959.

MARCUS, Ralph

– "Alphabetic Acrostics in the Hellenistic and Roman Periods". *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 6, No. 2 (Apr. 1947), pp. 109-115.

MARIAUX, Pierre-Alain

– "L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionaire". *Cristianismo nella storia* 14 (1993), pp. 1-12.

MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Ángel

– "Consideraciones generales sobre la Poesía Visual en la Antigua Grecia". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, No. 6-7 (1987-88), pp. 239-257.

MASSIN

– *La Lettre et L'image*. Paris: Gallimard, 1970 (1ª Ed. 1993).

MAUSS, Marcel

– "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives". *L'Année Sociologique*, Sec. sér., 1923-1924. Ed. actualizada de Jean-Marie Tremblay, 2002: "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", s/ pp. [Em linha]. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf

MARKUS, R. A.

– "'Imago' and 'Similitudo' in Augustine". *Revue des etudes augustiniennes*, No. 10 (1964), pp. 125-43

MAYER, Kenneth

– "The Golden Line: Ancient and Medieval Lists of Special Hexameters and Modern Scholarship". In LANHAM, Carol Dana (Ed.) – *Latin Grammar and Rhetoric. From Classical Theory to Medieval Practice*. London: Leicester University Press, 2003, pp. 139-179.

McCORMICK, Michael

– "Textes, Images et Iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident Carolingien". In *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Bd. 1. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 95-162.

McKITTERICK, Rosamond

– *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

– (Ed.) *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

– "Text and Image in the Carolingian World". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 297-318.

– "Conclusion". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 319-330.

– *History and Memory in the Carolingian World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MÉRIENNE, Patrick

– *Atlas mondial du Moyen Age*. Rennes: Éditions Ouest-France, 2010.

MEYVAERT, Paul

– *The Art of Words: Bede and Theodulf*. Hampshire, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2008.

MIRANDA, José Bragança

– "Ekphrasis ou Complot? Notas sobre Pierre Klossowski". In MIRANDA, José Bragança (Org.) – *Sob o ditado de Pierre Klossowski. Ekphrasis para Les Barres Parallèles*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2010, pp. 7-21.

MITALAITÉ, Kristina

– "La double controverse des *Libri Carolini* avec Rome et les Grecs". In *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*. Actes du Colloque organisé à L'Institute de France. Turnhout: Brepols Publishers, 2006, pp. 9-26.

– *Philosophie et Théologie de L'image dans les Libri Carolini*. Institut d'Études Augustiniennes, Paris. Turnhout: Brepols Publishers, 2007.

MITCHELL, W.J.T.

– *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

– *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.

– "Word and Image". In NELSON, Robert; SHIFF, Richard (Org.) – *Critical Terms for Art History*. 2ª Edição. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 51-61.

– *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: Chicago University Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José

– "Autour de quelques concepts philosophiques de L'iconoclasme et de l'iconodoulie". In BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (Ed.) – *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, pp. 135-141.

– *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

MORGAN, Llewelyn

– "Child's Play: Ovid and His Critics". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 93 (2003), pp. 69-91.

MORRISON, Karl F.

– "Anthropology and the Use of Religious Images in the *Opus Caroli Regis* (*Libri Carolini*)". In HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie – *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 32-45.

MOSHER, Nicole Marie

– *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste.* Paris: Peter Lang, 1990.

MOXEY, Keith

– "Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpreting in the History of Art". *New Literary History*. Interpretation and Culture, Vol. 17, No. 2 (Winter 1986), pp. 265-274.

– "Semiotics and the Social History of Art". *New Literary History*. Papers for the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 985-999.

– "Visual Studies and the Iconic Turn". *Journal of Visual Culture*, Vol. 7, No. 2 (2008), pp. 131-146.

MÜLLER, Hans-Georg

– H*rabanus Maurus, De laudibus sanctae crucis: Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der Vatikanischen Bibliothek.* Mittellateinisches Jahrbuch Beiheft 11. Düsseldorf: A. Henn Verlag, 1973.

MULLET, Margaret

– "Writing in Early Medieval Byzantium". In McKITTERICK, Rosamond (Ed.) – *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 156-185.

MÜTHERICH, Florentine; GAEHDE E., Joachim

– *Carolingian Painting*. New York: George Braziller, Inc., 1976.

NELSON, Janet

– "Charlemagne's Church at Aachen". *History Today*, Vol. 48, No. 1 (1998), pp. 62-63.

– "Aachen as a Place of Power". In THEUWS, Frans; JONG, Mayke De; VAN RHIJN, Carine (Ed.) – *Topographies of Power in the Early Middle Ages*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, pp. 217-242.

– "The Settings of the Gift in the Reign of Charlemagne". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 116-148.

NOBLE, Thomas

– "Tradition and Learning in Search of Ideology: The *Libri Carolini*". In SULLIVAN, R.

(Ed.) – *"The Gentle Voices of Teachers": Aspects of Learning in the Carolingian Age*. Columbus: Ohio State University Press, 1995, pp. 227-270.

– *Images, Iconoclasm and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

– "Kings, Clergy and Dogma". In BAXTER, Stephen; KARKOV, Catherine; NELSON, Janet; PELTERET, David (Ed.) – *Early Medieval Studies in Memory of Patrick Wormald*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2009, pp. 237-252.

NORBERG, Dag

– "Paulin d'Aquilée et le Pape Adrien Ier". In AAVV – *De Tertullien aux Mozarabes*. T. II. *Haut moyen-âge (VIe-IXe siècles)*. Mélanges offerts à Jacques Fontaine à l'occasion de son 70e anniversaire. Turnhout: Brepols Publishers, 1992, pp. 211-215.

– *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington: The Catholic University of America Press, 2004.

– *Manual Prático de Latim Medieval.* T. I e II. Rio de Janeiro: Ceifefil, 2007.

OLSEN, Bürger Munk

– "Les Poètes Classiques dans les écoles au IXe Siècle". In AAVV – *De Tertullien aux Mozarabes*. T. II. *Haut moyen-âge (VIe-IXe siècles)*. Mélanges offerts à Jacques Fontaine à l'occasion de son 70e anniversaire. Turnhout: Brepols Publishers, 1992, pp. 197-210.

OKÁČOVÁ, Marie

– "The Aural-Visual 'Symbiosis' in the Poetry of Publilius Optatianus Porfyrius (Towards the Disentanglement of the Mystery of Late-Ancient Expansive Grid-Verse)". In NECHUTOVÁ, Jana; RADOVÁ, Irena (Ed.) – *Laetae segetes. Griechische und lateinische Studien an der Masaryk Universität und Universität Wien*. Brno: Masarykova Univerzita, 2006, pp. 41-50.

– "Publilius Optatianus Porfyrius: Characteristic Features of Late Ancient Figurative Poetics". In VVAA – *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada klasická N, Graeco-Latina Brunensia*. LVI, No. 12. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2007, pp. 57-71.

O'REILLY, Jennifer

– "Patristic and Insular Traditions of the Evangelists: Exegesis and Iconography of the Four-Symbols page". In *Latin Bible Project*, University College Cork (UCC), s/ pp. [Em linha].

Disponível em: http://www.ucc.ie/latinbible/oreilly.htm

PARKER, Blanford

– *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PARRY, Kenneth

– *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eight and Ninth centuries*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996.

PERRIN, Michel

– "Le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur et sa tradition manuscrite au IXe siècle". *Revue d'Historie des Textes*, No. 19 (1989), pp. 191-251.

– "Quelques réflexions sur le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur: de la codicologie à la théologie en passant par la poétique". *Revue des Études Latines*, No. 67 (1989), pp. 213-235.

– "Á propos des 'Crvces' du *De Laudibus Sanctae Crvcis* de Raban Maur: quelques reféxions sur la méthode a suivre". In AAVV – *De Tertullien aux Mozarabes*. T. II. *Haut moyen-âge (VIe-IXe siècles)*. Mélanges offerts à Jacques Fontaine à l'occasion de son 70e anniversaire. Turnhout: Brepols Publishers, 1992, pp. 217-228.

– "De la poésie à la spiritualité en passant par l'arithmologie. Un exemple de poésie carolingienne, le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur". *Koinônia*, No. 16, 2 (1992) pp. 147-160.

– "La composition de l'*In honorem sanctae crucis* de Raban Maur: possibilités et limites de l'explication de la structure de l'œuvre". *Revue des Études Latines*, No. 73 (1995), pp. 199-212.

– "La poésie de cour carolingienne. Les contacts entre Alcuin et Hraban Maur et les indices de l'influence d'Alcuin sur l'*In Honorem sanctae crucis*". In DEPREUX, Philippe; JUDIC, Bruno (Ed) – *Alcuin, de York à Tours. Écriture, pouvoir et réseaux dans l'Europe du Haut Moyen Âge.* Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest: Anjou, Maine, Poitou, Touraine, 111/3. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 333-351.

– *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*. Le Corpus du Rilma 1. Turhout: Brepols, 2009.

– "Les lectures de Raban Maur pour l'*In honorem sanctae crucis*: ébauche d'un bilan". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 219-245.

PIRENNE, Henri

– *Mohammed & Charlemagne*. London: The Folio Society, 2013 (1ª Ed. 1939).

POLARA, Giovanni

– *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publilio Optaziano Porfirio*. Salerno: Libreria Internazionale Editrice, 1971.

– *Ricerche sul proemio nella poesia latina.* Napoli: Arte Tipografica, 1975.

PONDIAN, Juliana Di Fiori

– *A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PREISENDANZ, K.

– "Ein Strasburger Liebeszauber". *ARW* (n.42) 16 (1913), pp. 547-554.

PREZIOSI, Donald

– *Rethinking Art History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989.

RAAIJMAKERS, Janneke

– "Word, Image and Relics: Hrabanus Maurus and the Cult of Saints (820s-840s)". In DEPREUX, Philipe; PERRIN, Michel; SZERWINIACK, O.; LEBECQ, S. (Ed.) – *Raban Maur et son temps*. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 389-405.

RABY, F. J. E.

– *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press, 1953 (1ª Ed. 1927).

REITZENSTEIN, R.

– "Zu Laevius". *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*. Vol. 65, No. 1-4 (1906), pp. 157-159.

REUTER, Timothy

– "Plunder and Tribute in the Carolingian Empire". *Transactions of the Royal Historical Society*, No. 35 (1985), pp. 75–94.

RICHÉ, Pierre

– "Les centres de culture en Neustrie de 650 à 850". In ATSMA, Hartmut (Ed.) – *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 à 850.* Colloque historique international. T. 2. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989, pp. 297-305.

RYPSON, Piort

– "The Labyrinth Poem". *Visible Language, Special Issue Pattern Poetry*. *A Symposium*. Vol. XX, No. 1 (1996), pp. 65-95.

SALTMAN, A.

– "Rabanus Maurus and the Pseudo-Hieronymian *Quaestiones Hebraica in Libro Regum et Paralipomenon*". *The Harvard Theological Review*, Vol. 66, No. 1 (Jan. 1973), pp. 43-75.

SANSTERRE, Jean-Marie

– "La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste". In *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Bd. 1. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 197-243.

SAUSSURE, Ferdinand

– *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: D. Quixote, 1978 (1ª Ed. 1916).

SCHALLER, Dieter

– "Die karolingischen Figurengedichte des cod. Bern. 212". In JAUSS, Hans Robert; SCHALLER, Dieter (Ed.) – *Medium Aevum Vivum, Festschrift für Walther Bulst*. Heidelberg: Carl Winter, 1960, pp. 22-47

– "Karl der Große im Licht zeitgenössischer politischer Dichtung". *In* BUTZER, P.; KERNER, M.; OBERSCHELP, W. (Ed.) – *Charlemagne and his heritage 1200 years of civilization and science in Europe*. Vol. 1. Turnhout: Brepols, 1997, pp. 193-219.

SCHIPPER, William

– "Rabanus Maurus and his Sources". In ALASDAIR, A. MacDonald; TWOMEY, Michael W. – *Schooling and Society: The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages*. Leuven, Dudley: Peeters Publishers, 2006, pp. 1-22.

SCHMITT, Jean-Claude

– *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2010.

SCHOELL-GLASS, Charlotte

–"The Iconic Turn and the Comemoration of Destruction". In HEUSSER, M.; HANOOSH, M.; HASKELL, E.; HOEK, L.; SCOTT, D.; VOOGD, P. (Ed.) – *On Verbal / Visual Representation - Word & Image Interactions 4*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi, 2005, pp. 111-122.

SCHÖNBORN, Christoph

– "Theological Presuppositions of the Image Controversy". In LIMOURIS, Gennadios (Ed.) – *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. Geneva: WCCC Publications, 1990, pp. 86-92.

SCOTT, David

– "Visual Cultures: Minding the Gap". In HEUSSER, M.; HANOOSH, M.; HASKELL, E.; HOEK, L.; SCOTT, D.; VOOGD, P. (Ed.) – *On Verbal / Visual Representation - Word & Image Interactions 4*. Amsterdam, Nova Iorque: Editions Rodopi, 2005, pp. 252-256.

SCOUTERIS, Constantin

– "La personne du verbe incarné et l'icône. La argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite". BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (Ed.) – *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, pp. 121-133.

SEARS, Elizabeth

– "Louis the Pious as *miles Christi*". In GODMAN, Peter; COLLINS, R. (Ed.) – *Charlemagne's Heir: New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 605-628.

SÉRENT, Antoine De

– "Alcuin". In BAUDRILLART, A.; VOGT, A.; ROUZIÈS, U. (Ed.) – *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*. T. II. Paris: Letouzey et Ané, 1914, pp. 30-40.

SIMONETTI, Adele

– (Ed.) *Comentario al libro di Giuditta,* Firenze: Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2008.

SIVAN, Hagith S.

– "Redating Ausonius' Moselle". *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 383-394.

SMITH, M.

– "The Physical World in Seventh-century Irish Hiberno-Latin texts". *Peritia* 5 (1986), pp. 201-234.

SPELSBERG, Helmut

– *Hrabanus Maurus. Bibliographie*. Fulda: Hessische Landesbibliothek, 1984.

SPILLING, Herrad

– *Opus magnentii Hrabani Mauri In Honorem Sanctae crucis conditum. Hrabans Beziehung zu seinem Werk*. Frankfurt: J. Knecht, 1992.

SQUIRE, Michael

– *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

– "Texts on the Tables: The 'Tabulae Iliacae' in their Hellenistic Literary context". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 130 (2010), pp. 67-96.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana

– "Invocar, Validar, Perpetuar (Un círculo de círculos)". *Revista de poética medieval*, No. 27 (2013), pp. 61-99.

TAMEN, Miguel

– *Amigos de Objectos Interpretáveis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw

– *Historia de la estética*. Vol. II. La estética Medieval. Madrid: Akal, 1989.

TAYLOR, Michael

– "A Historiated Tree of Jesse". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34 (1980-1981), pp. 125-176.

TESTART, Alain

– "Uncertainties of the 'Obligation to Reciprocate': A Critique of Mauss". In JAMES, W.; ALLEN, N. (Ed.) – *Marcel Mauss: A Centenary Tribute.* Oxford: Berghahn Books, 1998, pp. 97-110.

TEYSSÈDRE, Bernard

– *Le Sacramentaire de Gellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIIIe siècle. De l'enluminure à l'illustration.* Toulouse: Édouard Ptivat Éditeur, 1959.

THEIS, Laurent

– *L'héritage des Charles (de la mort de Charlemagne aux environs de l'an mil).* Lonrai: Éditions du Seuil, 1990.

THEUWS, Frans; NELSON, Janet

– (Ed.) *Rituals of Power: From Late Antiquity to the Early Middle Ages*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000.

TIESZEN, Charles L.

– *Christian Identity amid Islam in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2003.

TONGEREN, Louis Van

– *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*. Leuven, Paris, Sterling: Peeters Publishers, 2003.

TORRINHA, Francisco

– *Dicionário Português Latino*. 2ª Edição. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1936.

TOTINO, Arrigo Lora

– *A History of Visual Sound and Visual Poetry in the West*. *The Word shows its Body.* Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha]. Disponível em: http://www.ulu-late.com

TRÉSORS CAROLINGIENS. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2008.

TRILLING, Renée R.

– *The Aesthetics of Nostalgia. Historical Representation in Old English Verse.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.

TROMPF, G.W.

– "The Concept of the Carolingian Renaissance". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 34, No. 1 (Jan-Mar. 1973), pp. 3-26.

THUNØ, Erik

– *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001.

TYRRELL, Alice Vida

– *Merovingian Letters and Letter Writers.* Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada ao Centre for Medieval Studies da University of Toronto. Toronto, 2012.

ULLMAN, Walter

– *Historia del Pensamiento Político en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013.

UNDERWOOD, Paul

– "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels". *Dumbarton Oaks Papers,* 5 (1950), pp. 43-138.

VACANDARD, Elphège

– "Le poème acrostiche de Saint-Ansbert en honneur de Saint Ouen". *Précis Analytique des Travaux de l'Academie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen*. Paris: Imprimerie Cagniard, 1900, pp. 347-356.

VARGA, A. Kibédi

– "Criteria for Describing Word-and-Image Relations". *Poetics Today - Art and Literature 1*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1989), pp. 31-53.

VAUCHEZ, André

– *A Espiritualidade da Idade Média Ocidental Séc. VII-XIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

VEZIN, Jean

– "Cinq reliures de cuir décorées à Fulda au temps de Raban Maur". In GUARDA, N.-D.; GENEST, J.-F. (Ed.) – *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*. Turnhout: Brepols, 1998, pp. 267 - 284.

WALLRAFF, Martin

– *Kodex und Kanon: Das Buch im frühen Christentum*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

WALTZ, Dorothea

– "Text im Text. Das Figurengedich V, 6 des Venantius Fortunatus". In LUTZ, Eckart C.; HAUBRICHS, Wolfgang; RIDDER, Klaus (Ed.) – *Wolfram-Studien XIX: Text und Text in lateinischer und volkssprachiger* (Freiburger Kolloquium 2004). Berlin: Verlag, 2006, pp. 59-90.

WANDEL, Lee Palmer (Ed.) – *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image.* Leiden, Boston: Brill*,* 2015, pp. 17-75.

WEINER, Annette

– *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press, 1992.

WEITMANN, Pascal

– *Sukzession und Gegenwart: zu theoretischen Äußerungen über bildende Künste und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus*. Wiesbaden: Reichert, 1997.

WERCKMEISTER, Otto-Karl

– *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8 Jahrhunderts und monastische Spiritualität.* Berlin: De Guyter, 1967.

– "The Turn from Marx to Warburg in West German Art History". In HEMMINGWAY, Andrew (Ed.) – *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left, 1968-1990*". London: Pluto Press, 2006, pp. 213-267.

WEST, Andrew Fleming

– *Alcuin and the Rise of the Christian Schools*. London: William Heinemann, 1893.

WHICKAM, Chris

– *The Inheritance of Rome. A History of Europe from 400 to 1000*. London: Pinguin Books, 2010.

– "Conclusion". In DAVIES, Wendy; FOURACRE, Paul (Org.) – *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 238-261.

WIENAND, Johannes

– "The Making of an Imperial Dynasty. Optatian's *carmina figurata* and the Development of the Constantinian *domus divina* (317–326 AD)". *Giornale Italiano di Filologia*, No. 3 (2012), pp. 225–265.

WILAMOWITZ, Ulrich von

– "Die griechischen Technopaegnia". *Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, No. 14 (1899), pp. 51-59.

WISNIEWSKI, Roswita

– *Deutsche Literatur vom achten bis elften Jahrhundert*. Berlin: Weidler Buchverlag, 2003.

WOJACZEK, Günter

– *Daphnis: Untersuchungen zur griechischen Bukolik*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Main, 1969.

WOLF, R.; DOWLEY, F. H.; BAL, M.; BRYSON, N.

– "Some Thoughts on 'Semiotics and Art History'". *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 3 (Sept., 1992), pp. 522-531.

WOOD, Christopher S.

– "Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood". *Art Bulletin*, Vol. 94, No. 4 (Dec. 2012), pp. 515-527.

WOOD, Ian

– *The Merovingian Kingdoms 450-751*. New York: Routledge, 2014.

ZEDAR, Benjamin Z.

– *Crusade and Mission: European Approaches Toward the Muslims*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

ZUMTHOR, Paul

– *Histoire Littéraire de la France médiévale (VI-XIV siècles)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

3. Recursos electrónicos

Carolingian Culture at Reichnau & St. Gall. The Carolingian Libraries of St, Gall and Reichnau. UCLA Digital Library Program

http://www.stgallplan.org/stgallmss/

Corpus Corporum, repositorium operum Latinorum apud universitatem Turicensem. Universität Zürich

http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?tabelle=Alcuinus_cps2&corpus=2&lang=0&allow_download=

Digital exhibitions & collections. McGill Library

http://www.mcgill.ca/library/find/digitization

Digital Library. IntraText. Èulogos SpA

http://www.intratext.com

Digitized Manuscripts Catalogue. Biblioteca Apostolica Vaticana

http://www.mss.vatlib.it/guii/scan/link.jsp

Documenta Catholica Omnia. Cooperatorum Veritas Societas

http://www.documentacatholicaomnia.eu

E-codices. Virtual Manuscript Library of Switzerland

http://www.e-codices.unifr.ch/en

Enluminures. La base enluminures. CNRS.

http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/presentation_00.htm

Gallica. Bibliothèque nationale France

http://gallica.bnf.fr

Initiale. Catalogue de manuscrits enluminés. IRHT. CNRS.

http://initiale.irht.cnrs.fr/accueil/index.php

Internet Medieval Sourcebook. Fordham University

http://legacy.fordham.edu/halsall/sbook.asp

Manuscripta.pt. Mittelalterliche Hanschriften in Österreich,
Österreicchische Akademie der Wissenschaften
http://manuscripta.at/m1/index.php

Manuscripta Mediaevalia. Deutsche Forschungsgemeinschaft
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/#|4

Medieval Latin online. University pf Oklahoma
http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/orientation/perseus.htm

Medieval online Resources. Centre for Medieval Studies. University of Toronto
http://medieval.utoronto.ca/research/resources/

Medieval Resources Online. Institute for Medieval Studies. University of Leeds.
http://www.leeds.ac.uk/ims/med_online/medresource.html

Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale. Sismel. Fef. Edizioni del Galluzo
http://www.mirabileweb.it/index.aspx

Patristics / Patrology. The Early Church Fathers & Their Writings: Web Sources for Texts. University of St. Thomas
http://libguides.stthomas.edu/c.php?g=88750&p=571264

Penelope. University of Chicago. Texts from the University of Chicago Libraries
http://penelope.uchicago.edu

The Tertullian Project. Ed. Roger Pearse
http://www.tertullian.org

New Advent. Fathers of the Church. Ed. Kevin Knight
http://www.newadvent.org/fathers

ANEXO 1 – Documentos

Documento 1. Carta ao Bispo Syagrius de Autun, Venâncio Fortunato (c. 535-600).

CAPUT VI.

Ad Syagrium [a] episcopum Augustidunensem.

[Narrat Fortunatus, cum ipse, longo jam spatio, desuevisset ab elucubrandis carminibus, atque a reliquis curis et negotiis distractus viveret, sibi repente patrem astitisse, graviter laborantem pro captivo filio, ab eoque inertiam suam ac desidiam fuisse excussam. Hujus itaque adventum ad sese, et quem is conceperat pro calamitate filii dolorem acerbissimum, miserabiliter describit, atque ejusdem causam Syagrio rogatus commendat. Hinc, oblata occasione, acrostichium carmen, studiose a se de humani generis Redemptore elaboratum, pro pretio, mittit ad eumdem, et ejus artificiosam texturam et ordinem complectitur pluribus.]

Domno sancto et apostolica sede dignissimo domno Syagrio papæ Fortunatus.

Torpore [b] vecordis otii, quo mens ebria desipit diutina tabe morbescente brutiscens, et velut ignavi soporis hebetante marcore suffectus, negotii indulgentis nulla mordente cura dormitans, cum videretur scilicet tam lectio negligi, quam usus abuti, neque nanciscerétur quidquam occasionis ex themate quod digereretur [c] in poesi, et ut ita dictum sit, nihil vel'eretur ex vellere quod carminaretur in carmine, intra me quodammodo meipsum silentio sarcophagante sepeliens, et cum nulla canens [d] obsoleto linguæ plectro æruginavissem, tandem nec inopinato [e] concaptivo meo, sed tamen, ut arbitror, vestræ felicitatis ad me sorte delato, quis? unde? quidve referat [f]? dum percontor, de filii calamitate, suæ necessitatis, meæ compassionis, vestræ mercedis causas indice, singultus [g] vix laxante, prorumpit. Quo voce intercepta, tam viscerum mœrore, quam luminum flumine, dum loqui non permittitur, ipso silentio patrem lacrymæ fatebantur, quia dum anxius in verbo genitor pendet, nec exprimit, tacente faucis organo, pupilla fletibus loquebatur.

A

Tanta [tantum] est in charitate natura, quod prævalet ut parens ante se prodat [h] affectu quam labio. Fluebant igitur lumina, ac suggestionem suam blandito ploratu compunctam, ut etiam quamvis crudelem redderent lamenta clementem, irrigabant lacrymæ tam semen miseriæ, quam frugem misericordiæ; uno fonte manabant resinæ roris [res mœroris] et muneris. Unde et luctus, et merces, et unus rigans oculis, alter bibens auribus, quod iste torcularet in fletu, ille apothecaret in fructu. Itaque signo singulti fecit se intelligi mens captivi; et quasi specullariter traxit mœror in facie, qui videbatur angor in corde. Unde inter tacentes, causa rerum cognita, dum apud me voluit [i] hoc fari, quod fieri [j], videbatur affe-

B

ctus mire sine lingua sic loqui. Igitur cum me moveret lamentabilis concivis [k] tam jactura quam patria, cum cernerentur vultus patris pietatis imbre perfundi, ut pene totus et ipse in alieno affectu migrarem, lacrymantes oculi querelas mihi finxerunt [l] ad vicem encausti, et admirabili modo [m] aqua, quæ delere solet, per fletus scripsit. Quis enim flenti non crederet, quem lupus [n] non genuit? quem non humanitas flecteret, quem partus tigridis non effudit? cum lentescat [lentiscat] blanditiis cursus pardi, virtus apri, dens leonis, et moles [o] elephanti. Qui tandem, sedato querelarum strepitu, doloris sui properum [p] te designat antidotum, scilicet dum æger mente sibi poscit medelam; si se dignante impendat, vestra lingua fit malagma [q], quo loquente, media per verba

C

me miscens mihi, de vobis credulis [r] fidem feci homini, ex hoc per me te consuli. Non flere restabat, tamen conjici [s] utrumne pro redemptione dirigerem quo soboles valeret, an quo duobus profice-

ret, de compendio cogitans, ne vilitate pretii [a] de- A
pretiaretur tibi merces captivi, illud certe metuens,
si caperetur in nummo, respiceret [b] in talento, præ-
sertim cum desiderem thesauros ex æquo te [c] tuo
frui cum martyre [d]. Quid vero pro munere modicitas
proferret, et cum in electione cunctarer, venit in
mentem lethargico dictum Flacci Pindarici :

Pictoribus, atque poetis,
Quælibet audendi semper fuit æqua potestas,

considerans versiculum, si quæ vult artifex, permi-
scet uterque, cur et si non ab artifice misceantur
utraque, ut ordiretur una tela simul poesis et pictu-
ra? Dehinc cum pro captivo velim versu [e] suggerere,
attendens quæ fuerint tempora Redemptoris, quo
tonos suæ ætatis anno [quotenos... annos] Christus
absolverit, totidem versiculis texerem carmen, quot B
litteris; hac [f] protinus operis difficultate repulsus,
aut magis inclusus, tam metri necessitate quam lit-
terarum epitome, quid facerem? quo [ubi] prodito-
rem nova calculatione angustus mihi numerus an-
gustius dilatavit [g], quia præfixo [h] termino non erat,
nec ubi prolixitas se excuteret, aut brevitas angula-
ret, nec evagari propter descendentes versus fre-
nante repagulo, orditura [ordienda] permisit. In quo
quippe exordio, supererescente apice, non licuit vel
solvere, vel fila laxare, ne numerum transiliens er-
ratica se tela turbaret. Hinc cura commoveor, ut
duo per capita, duo ex obliquo, unus vero per me-
dium descendentes integri versiculi legerentur. Altera
pars restiterat, quam inter omnes litteram meditullio
collocarem, quæ sic reciperet omnem, ut offenderet C
neminem. Igitur hujus telæ cum licia numero colle-
gissem, ut texere [i] cœperam, et se, et me fila [j]

rumpebant, incipiens ego, opere prope absoluto, A
ligari, atque mutata vice, dum captivi solvere lora
cupio, me catena constringo. Nam hujus opusculi
quæ sit, hinc conjicitur difficultas, ubi cum volueris,
si addis, crescit linea; subtrahis, perit gratia; mutas,
non consonant capita; figis, nec fugis [k] litteram.
Itaque cum penderet hæc tela versibus laqueata, ut
si duo transirem, adhuc tria non fugerem, ego in-
cautus passer, quasi mentita per nubila incurri pan-
theram [l], quia quod cavere volebam, hic [huc] pinna
ligabar, aut magis, ut dictum sit, velut plumis illitis
quinquifida viscata tendebat [m]. Inter hæc illud me
commovet, quod tale non solum feceram, sed nec
exemplo simili trahente [n] ducebar. His incertus et
trepidus, ipsa novitate suspensus, utrumne tentarem
quæ nunquam aggressus sim, an cautius respuerem B
quam incaute proferrem, tandem, licet invitus, lo-
quor pene quæ nescio, et tu me vincis amore, ne vin-
car ab opere. Ecce exigis a me, et quod in me vix [o]
invenis, violentiam facis ei, qui tuus, non rebellis [p]
est: extorques, nec repelleris. Amor, blandus tyran-
nus est. Ut hoc pararem commercii, per incer-
tum [q] pelagi rudis nauta vela suspendi, affectu
raptus; deferor per fluctus et scopulos; urges me
præcipitem per ignota transire. Quid est quod non
obtineas? sicut amas, sic imperas. Habes igitur opus
sic uno textu quadratum, ut sit legendo quinquifi-
dum; et cum sint triginta tres tam versus quam lit-
teræ, ad similitudinem Christi carnalis ætatis, qua
nos absolvit unus resurgens, adhuc duo per capita,
duo ex obliquo, unus quoque per medium legitur in C
descensu; unde fit ut se finito versu littera non fini-
ret, quia et si indirecto [r] pervenit ad terminum,

tamen cursu illi superest in descensu, quia adhuc A
conjungitur in finali versiculo. In meditullio autem
parvi hujus opusculi illam fiximus litteram quæ in-
ter viginti tres numeratur permedia; ac tantas ante
se respicit, quantas et post se transilit, quia concur-
rentibus versibus, et dividitur tota, et manet integra
res divisa. Littera vero quæ ligatur in descendenti
versiculo, et tenetur in uno, et currit in altero, et ut
ita dicatur, et stat pro stamine, et pro trama currit
in tramite, ut esse possit in pagina, licia litterata.

Ne [nec] tamen causa nos oneret, quod velut ara-

neæ [s] arte videamur picta fila miscere, quod vobis
compertum est in Moysi prophetæ libris, polymita-
rius artifex vestes texuit sacerdotum. Unde, cum
desit hic coccinum, res est texta de minio. Versus
autem ex obliquo descendentes ab angulis, ratione
stant, et si positione succlinant. Qualiter autem con-
nexi sint singuli, vel quid contineant, satis est pru-
dentiæ sine indice rem probare. In summa commen-
dato me piæ beatitati, et exuberanti vestræ dul-
cedini tribuentes petita, cum fidenti vicarietate [b]
servitii. Si placet, hoc opere parieti conscripto, pro
me ostiario pictura servet vestibulum : ora pro me.

Carta retirada de: © Venantii Fortunati, Pictaviensis Episcopi. *Miscellanea*. Ed. J.-P. Migne. Patrologia Latina. Vol. 88, col. 363-0426, Paris, 1862, pp. 191-196.

Documento 2. "*Ad Bonosum*" 37 (XXXVII), Rábano Mauro (c. 780-856).

Una dies ridet, casus cras altera plangit ,
Nil fixum quomodo tessera laeta dabit.
Aestas clara micat, autumnus conferet umbras ,
Ver floret gemmis, has fera tollit hiems.
Quid porro est quod non properatis effugit alis,
Et varium non sit quod tegit arce polus.
Aerias pinus inclinat pigra senectus,
Dissolvit rupes, flumina sicca facit .
Dum loquimur, seges alta viret, maturiet, aret,
Canescunt violae, lilia fusca cadunt.
Ipsa suos citius gratos rosa ponit amictus,
Agrestes flores moxque sequuntur eam.
Omnibus his brevis usus, et est sub lege noverca,
Alternant vicibus, et simul intereunt.
Tuque tuum credis quod mendax commodat hora,
Aeterno et simili semper habere cupis.
Paulatim miseros eifert ad vota senectus,
Et modo qui fuimus, iam modo desinimus .
Nutricis gremio subito puer altius exit,
Miraturque truci se dare voce sonum.
Iam celeres barbae, iam tincti morte capilli,
Iamque adclinis humo praedaque mortis erit.
Omnia fert aetas, atque omnia finis ademit,
Nil manet aeternum, saecula praetereunt.
Cunctaque tempus habent, ni solus temporis auctor ,
Qui fuit, est semper, et sine fine manet.
Hunc tu semper ama, hunc toto corde fatere,
Hunc precibus posce, hic tibi grata dabit.
Non 9 te conturbet, sancte, inconstantia, frater ,
Haec mundana quidem gurgitibus variis.
Sic fuit, est, et erit saecli versatilis ordo,
Laetitiaie nunquam sit cui certa fides.
Multa quidem patitur sanctorum plebes in orbe,
Iudicio occulto, nec ego scire queo.
Credo, suos servos quod nullo spreverit aevo,
Adiuveritque satis, cum sua vota petant.
Nam altera vita suis servatur in arce polorum,
Qua pax alma viget, praelia nulla fiunt.
Haec quoque semper erat iusto temptatio vita,
Fornacis flamma ut aurea vasa probat.
Sic deus omnipotens sanctos per saeva probabit
Verbera, post reddens praemia laeta polo.
Sta, precor, esto memor Christi , patrum memor atque,
Pagina quos cecinit auribus alma tuis.
Portis sis animo, sis verbo et providus actu,
Sic fuerunt sancti, proximus esto tibi.
Victima quod prima fuerat iustissimus Abel
Praterna caede hocque memento precor.
Improbe derisus infanda et prole Noea,
Quo reparata manet progenies hominum.
Quod reges sanctus capto Loth vicerit Abram,
Qualia perpessus sit pius ipse ab eis.
Damna quidem in puteis sensit quod saepius Isac,
Grassante invidia quae Philistea gerit,
Quantos pro sobole fletus effudit Iacob?
Et Ioseph quanta passus in orbe fuit?
Dux pius ille quidem, qui totam stravit Aegyptum,
Flagris eripuit dumque dei populum,
Quomodo sit spretus, et qualia praestat alumnis,
Quomodo sit tractus improbe convitiis.
Nam Samuel quotiens Saulis tolerabat

aerumnas?
Et David latitans impia sceptra fugit?
Qualiter in regno prolis hic sustulit iras,
Plurima et ex aliis turpia verba tulit.
Omnia nempe mea, poenarum millia quotquot
Passi sunt sancti, dicere Musa nequit.
Helias, Daniel, Esaias, Michas, Ionas,
Ieremias, Iaddo, Iob pater et Tobias,
Qui fuerant mundi ceu luminaria quondam,
Quam saevas poenas corpore pertulerant!
Perplures alios consumpsit flammeus ardor
Et lapides alios atque alios framea.
Sicque fide fortes vicerunt praelia sancti,
Fecerunt opera maxima iustitiae.
Quid memorem vetera, gaudet cum sancta per orbem
Martyrio rutilans catholica ecclesia?
Clare et apostolico micat inradiata tropaeo,
Vexillum et Christo fert dominante crucis.
Tantos ergo suos dominus perferre labores7
Hic voluit, quos ad regna superna vehit.
Quapropter potius caelestia semper amemus,
Et mansura polo, quam peritura solo,
Murmure iam nullo referamus ad aethera voces,
Cantantes dominum, qui pius et bonus est.

Non est quippe deus plagis culpandus in istis,
Sed nostra in melius vita ferenda cito.
Et pie flectenda est precibus clementia nostris,
Quatenus a nobis transferat ille flagra.
Quem pater ast natum caro complectit amore,
Saepius huic tristi dira flagella dabit,
Horrida quapropter nunquam temptatio mentem
Ulla tuam superet, fortis ubique fias.
Si quid displicuit Christo iam cuncta videnti,
Moribus inque tuis, corrige hoc citius.
Hocque superna monet lex hoc et iura paterna,
Hoc fraternus amor, hoc studeas facere.
Te quoque iam facias tota virtute paratum,
Ut, quo pervenias, tristia nulla fiant.
Quod tibi concedat auctoris sancta potestas,
Hoc nobis tecum summus in arce deus.
Fistula has Mauri senis cantavit in horis
Caenas dilecto, sancte Bonose, tibi.

Poema retirado de: © *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1999 (1ª Ed. 1884), pp. 193-196.

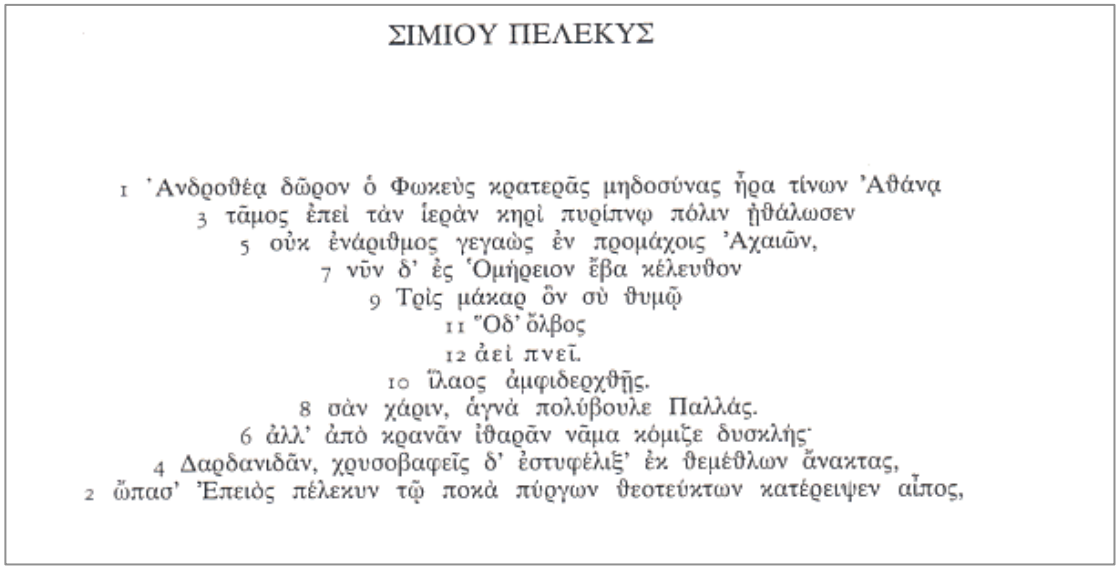
Documento 3. "*Ad Bonosum*" 38 (XXXVIII), Rábano Mauro (c. 780-856).

Nam pictura tibi cum omni sit gratior arte,
Scribendi ingrate non spernas posco laborem.
Psallendi nisum, studium curamque legendi,
Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma,
Plusque animae decoris praestat quam falsa colorum
Pictura ostentans rerum non rite figuras.
Nam scriptura pia norma est perfecta salutis,
Et magis in rebus valet, et magis utilis omni est,
Promptior est gustu, sensu perfectior atque
Sensibus humanis, facilis magis arte tenenda.
Auribus haec servit, labris, obtutibus atque,
Illa oculis tantum pauca solamina praestat.
Haec facie verum monstrat, et famine verum,
Et sensu verum, iucunda et tempore multo est,
Illa recens pascit visum, gravat atque vetusta,
Deficiet propere veri et non fide sequestra est.
Perspice qui fuerint auctores atque sequaces
Istarum rerum, tunc et certissimus inde
Noscere iam poteris, tibi quae sint arte parandae,
Primitus Aegyptus umbrarum lumina pinxit,
Lumina tincturis varians formavit et umbris.
Haec sonat 'angustans tribulatio', fit, sonat et quod
Angustans tribulat, parum iuvat arte reperta.
Ast petram dominus legis cum grammate sculpsit,
Contulit insignia et populi mandata magistro.
Mons sonat ille: 'Mea mensura atque amphora iusta':
Amphora iustitiam, vitam mensura modestam,
Iussa quoque ostendunt domino nos lege teneri.
Quid labor est scriptis commenta edicere plura.

Poema retirado de: © *Poetae Latini Aevi Carolini II*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1999 (1ª Ed. 1884), pp. 196-197.

ANEXO 2 – Imagens

Figura 1. "Machado", Símias de Rodes (c. 300 a.C).

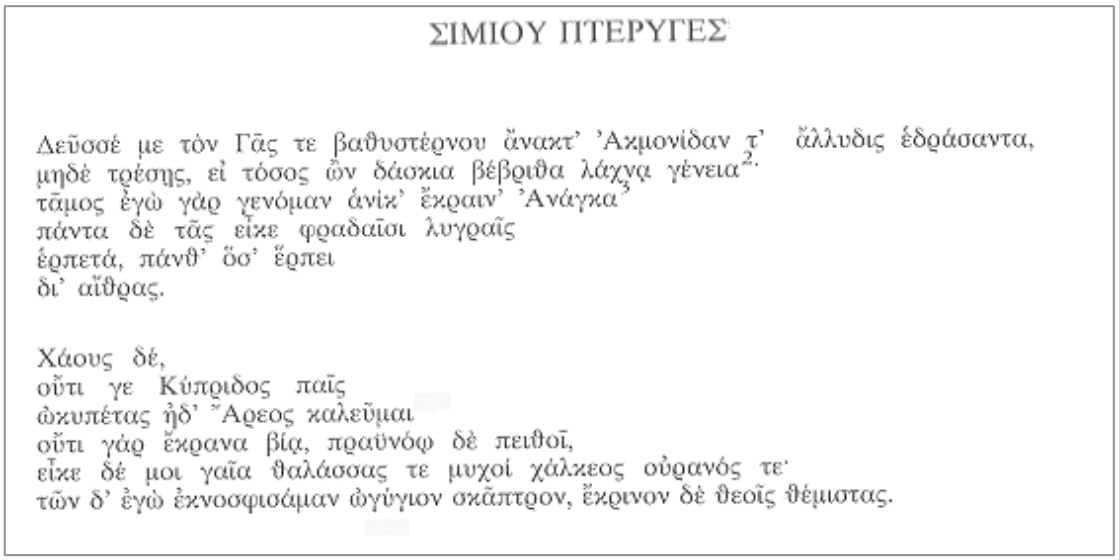


ΣΙΜΙΟΥ ΠΕΛΕΚΥΣ

1 Ἀνδροθέᾳ δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ
3 τᾶμος ἐπεὶ τάν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
5 οὐκ ἐνάριθμος γεγαὼς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,
7 νῦν δ' ἐς Ὁμήρειον ἔβα κέλευθον
9 Τρὶς μάκαρ ὃν σὺ θυμῷ
11 Ὅδ' ὄλβος
12 ἀεὶ πνεῖ.
10 Ἴλαος ἀμφιδερχθῆς.
8 σὰν χάριν, ἁγνὰ πολύβουλε Παλλάς.
6 ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλής·
4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
2 ὤπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποκὰ πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος,

Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 2. "Asas", Símias de Rodes (c. 300 a.C).



ΣΙΜΙΟΥ ΠΤΕΡΥΓΕΣ

Δεῦσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἑδράσαντα,
μηδὲ τρέσῃς, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνᾳ γένεια[2].
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμαν ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα
πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἕρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει
δι' αἴθρας.

Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ὠκυπέτας ἠδ' Ἄρεος καλεῦμαι
οὔτι γὰρ ἔκρανα βίᾳ, πραϋνόῳ δὲ πειθοῖ,
εἶκε δέ μοι γαῖα θαλάσσας τε μυχοί χάλκεος οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκᾶπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 3. "Ovo", Símias de Rodes (c. 300 a.C).

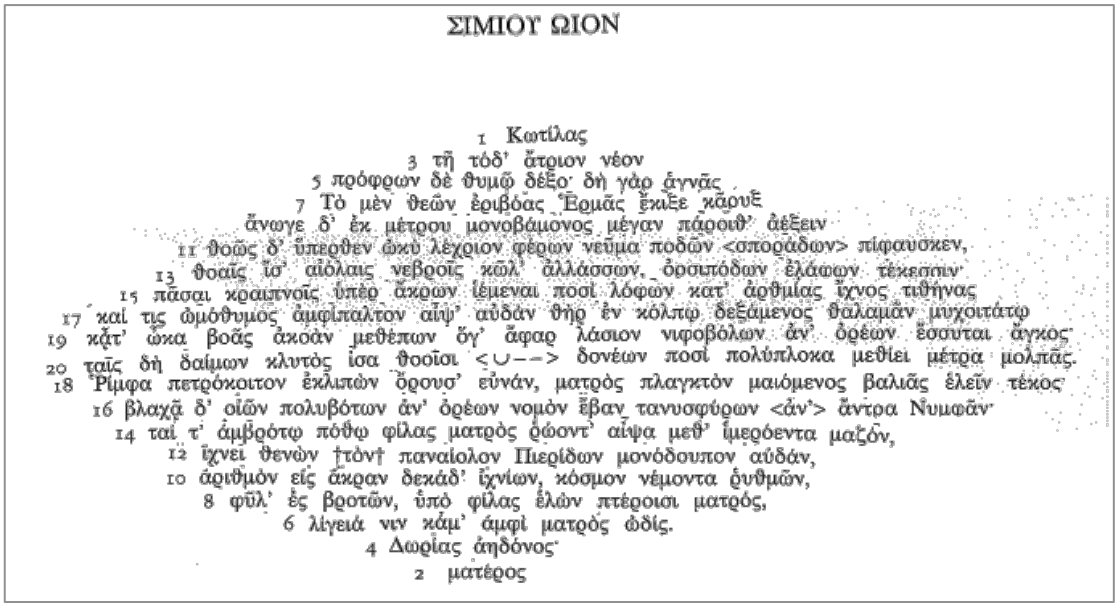


Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 4. "Flauta", Teócrito (século III a.C.).

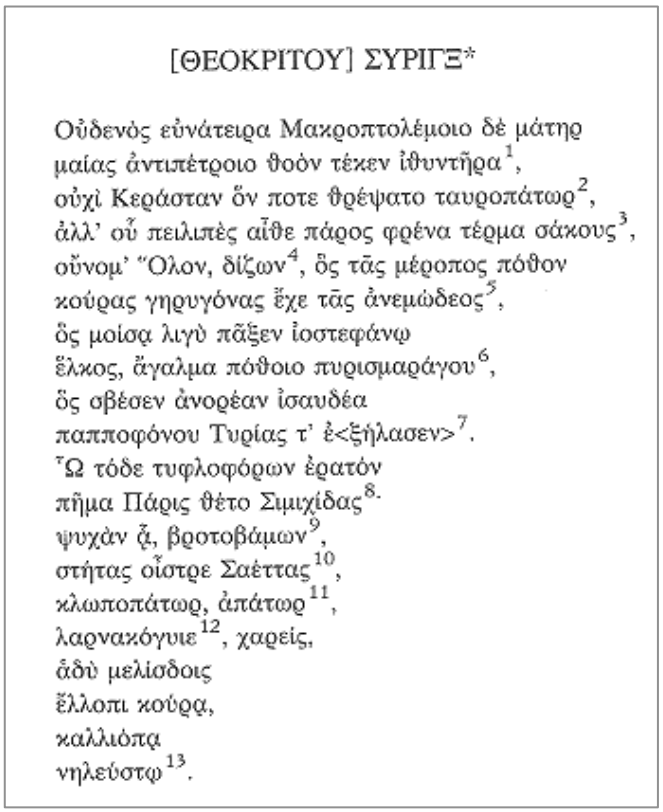
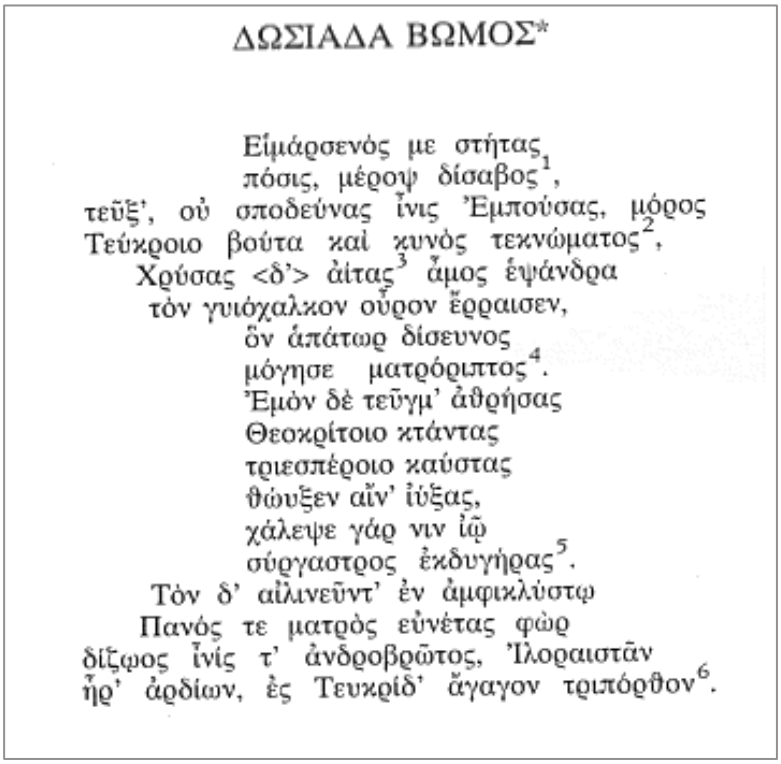


Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 5. "Altar", Dosíadas (século III a.C.).



ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ*

Εἰμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δίσαβος[1],
τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἶνις Ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος[2],
Χρύσας <δ'> ἀίτας[3] ἅμος ἐψάνδρα
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
ὃν ἀπάτωρ δίσευνος
μόγησε ματρόριπτος[4].
Ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας
τριεσπέροιο καύστας
θώυξεν αἶν' ἰύξας,
χάλεψε γάρ νιν ἰῷ
σύργαστρος ἐκδυγήρας[5].
Τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φὼρ
δίζυος ἶνίς τ' ἀνδροβρῶτος, Ἰλοραιστᾶν
ἦρ' ἀρδίων, ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθον[6].

Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 6. "Altar", Julius Vestinus, Besantinus? (século II).

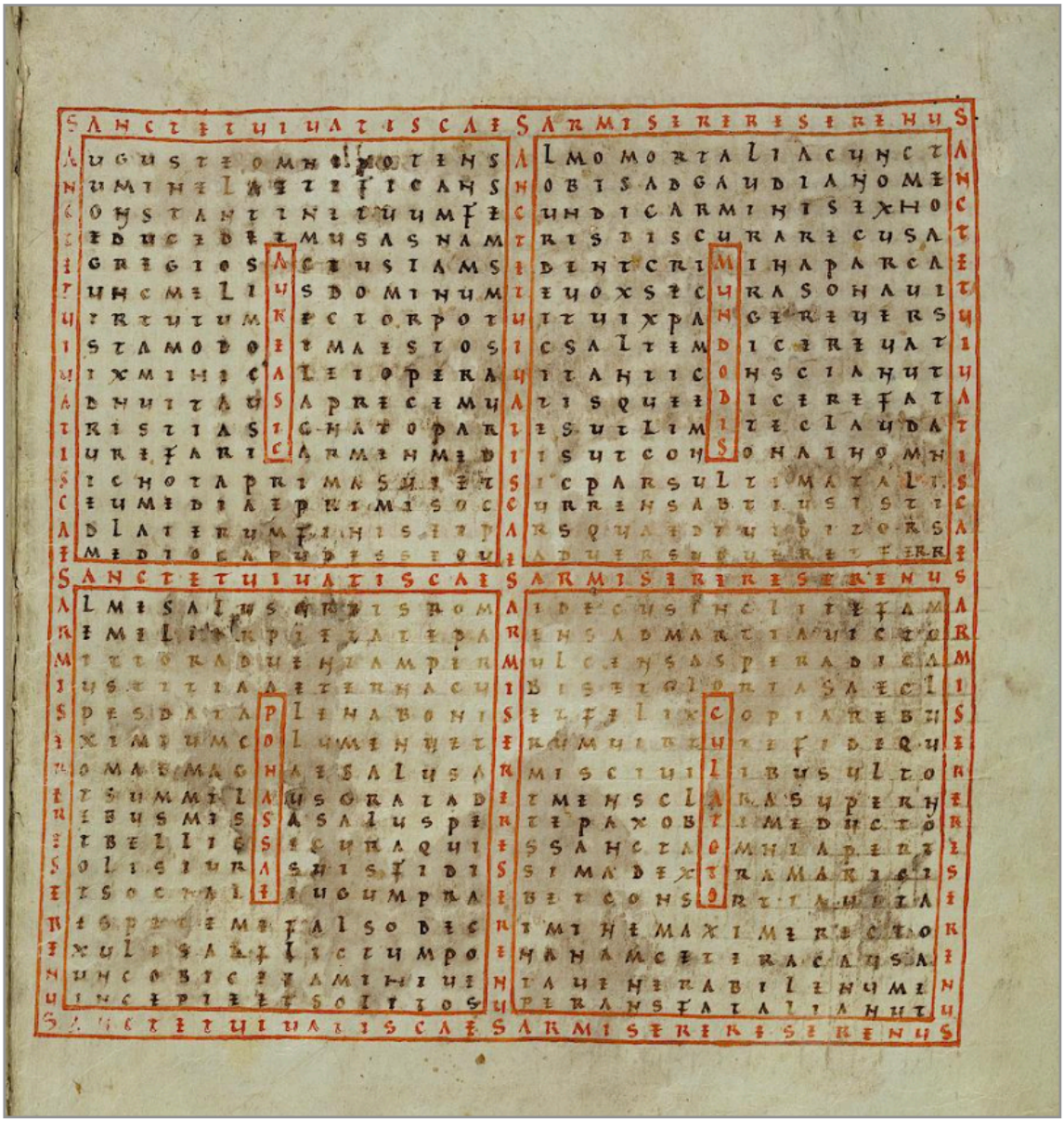


ΒΗΣΑΝΤΙΝΟΥ ΒΩΜΟΣ*

Ὅλὸς οὔ με λιβρὸς ἱρῶν
Λιβάδεσσιν οἷα κάλχης
Ὑποφοινίῃσι τέγγει,
Μαύλιες δ' ὕπερθε πέτρῃ Ναξίῃ θοούμεναι
Παμάτων φείδοντο Πανός, οὐ στροβίλῳ λιγνύι
Ἰξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων[1].
Ἐς γὰρ βωμὸν ὁρῇς με μήτ' Ἀγχούρου
Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις[2],
Οὐδ' ὃν Κυνθογενὴς ἔτευξε φύτλη
Λαβόντε μηκάδων κέρα,
Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
Ὅσσαι νέμονται Κυνθίαις,
Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι[3].
Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενής,
Τάων δ' ἀείζφον τέχνην
Ἔνευσε πάλμυς ἀφθίτων[4].
Σὺ δ', ὦ πιὼν κρήνηθεν ἣν
Ἶνις κόλαψε Γοργόνος[5],
Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοὶ
Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
Σπονδὴν ἄδην[6]. Ἴθι δὴ θαρσέων
Ἐς ἐμὴν τεῦξιν, καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
Ἰὸν ἑέντων τεράων οἷα κέκευθ' ἐκεῖνος,
Ἀμφὶ Νέαις Θρηικίαις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φὼρ ἀνέθηκε κριοῦ[7].

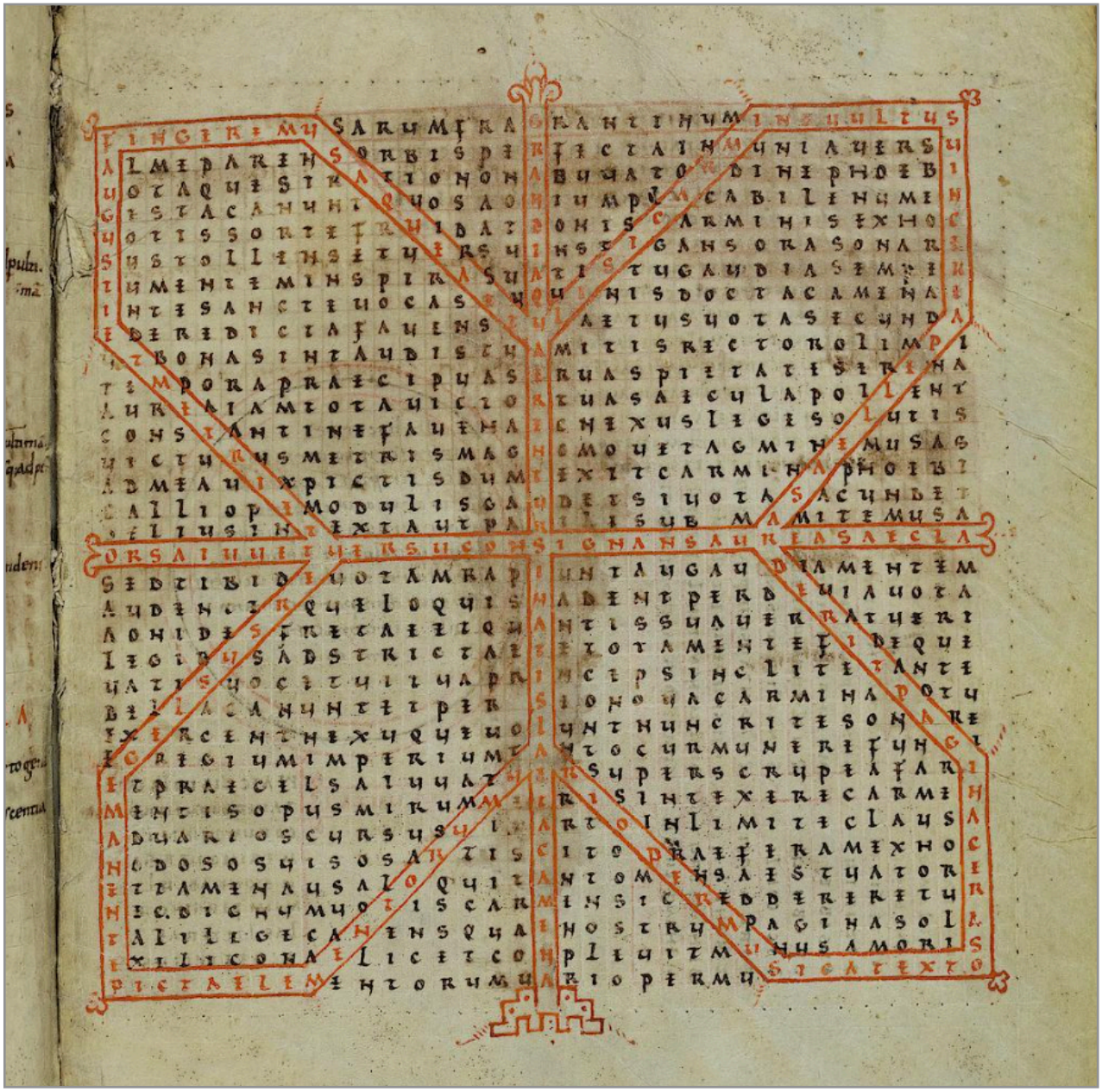
Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 7. *Carmen* II, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



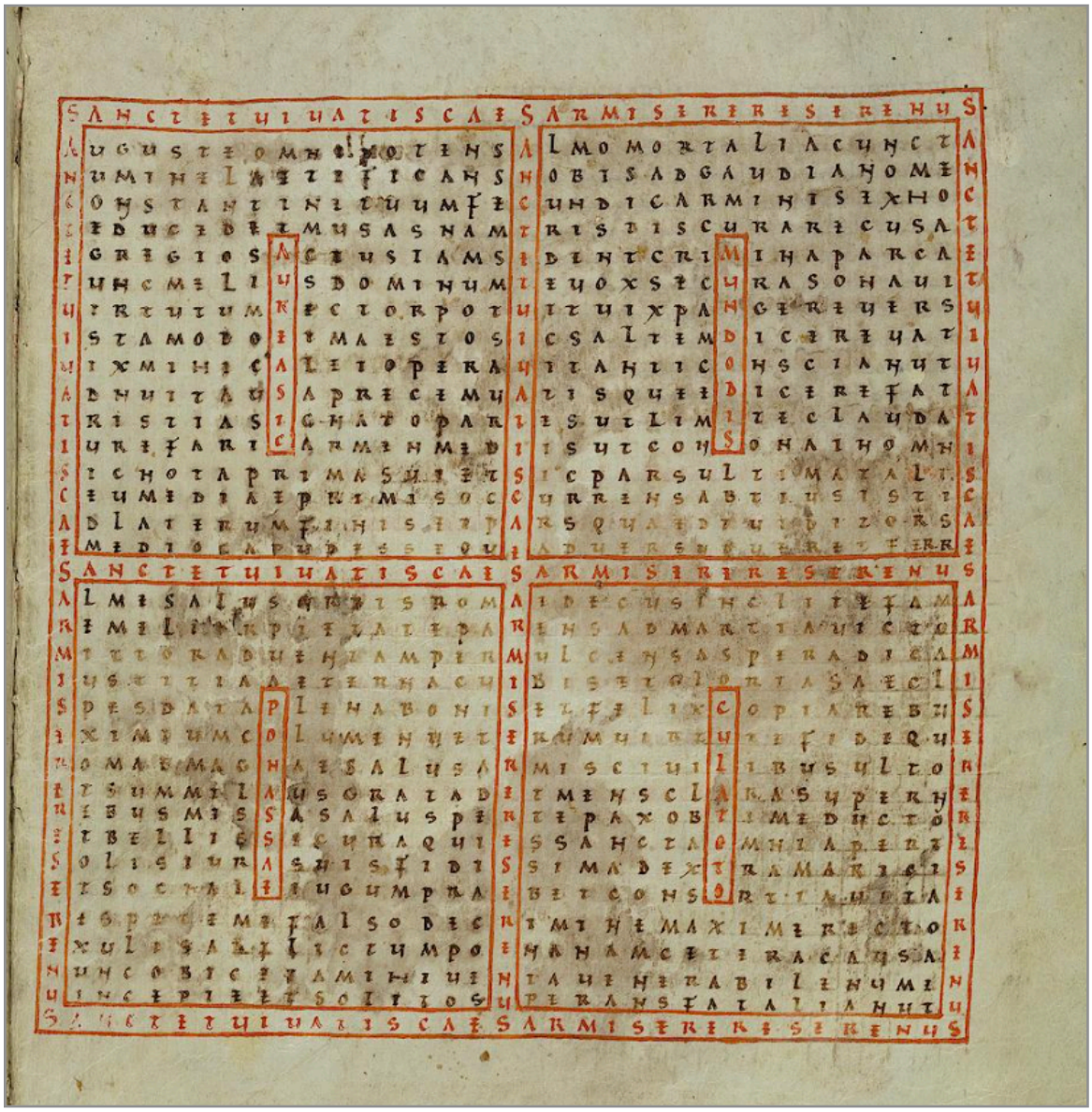
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 2. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 8. *Carmen* III, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



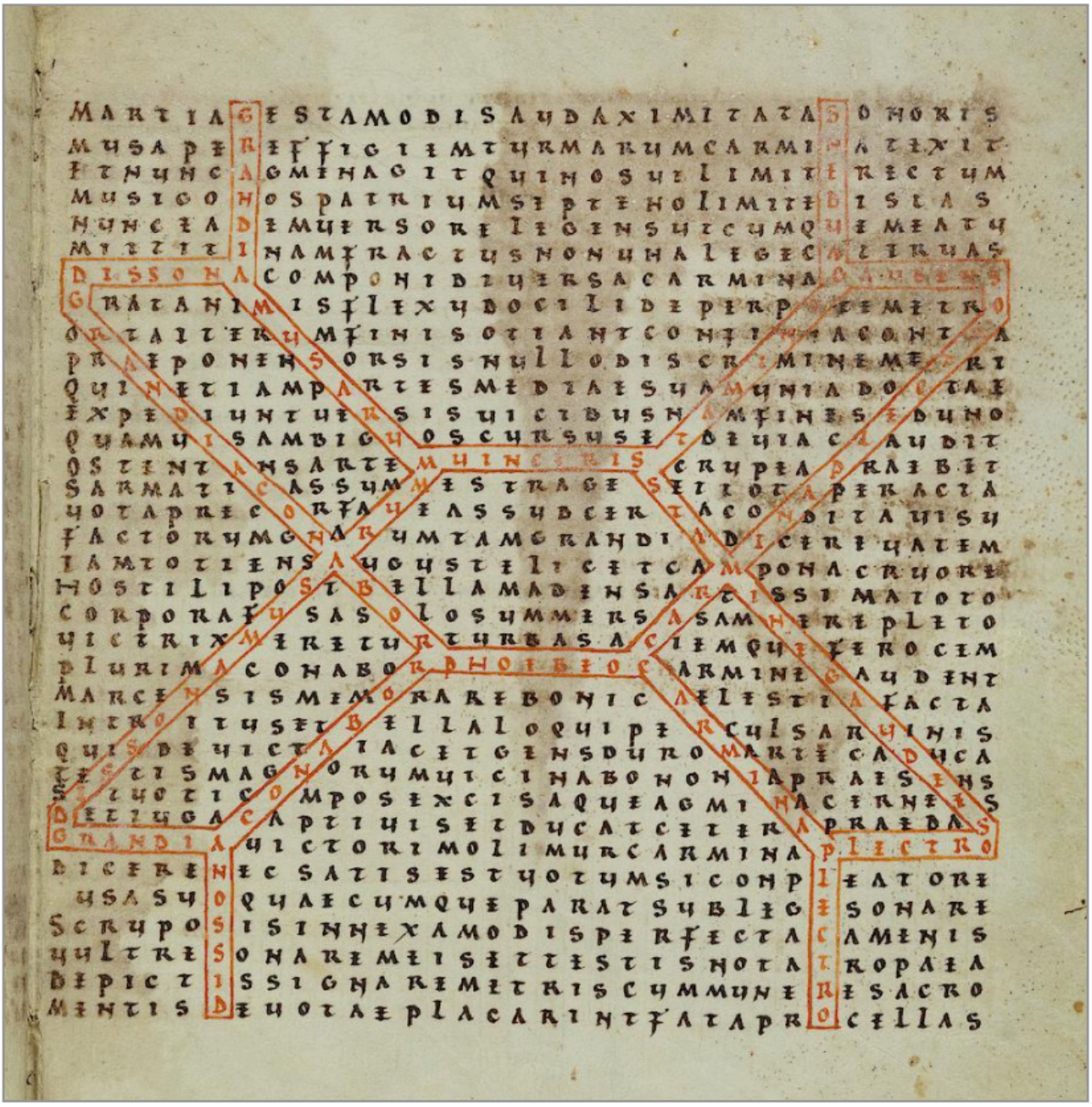
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 9. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 9. *Carmen* V, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



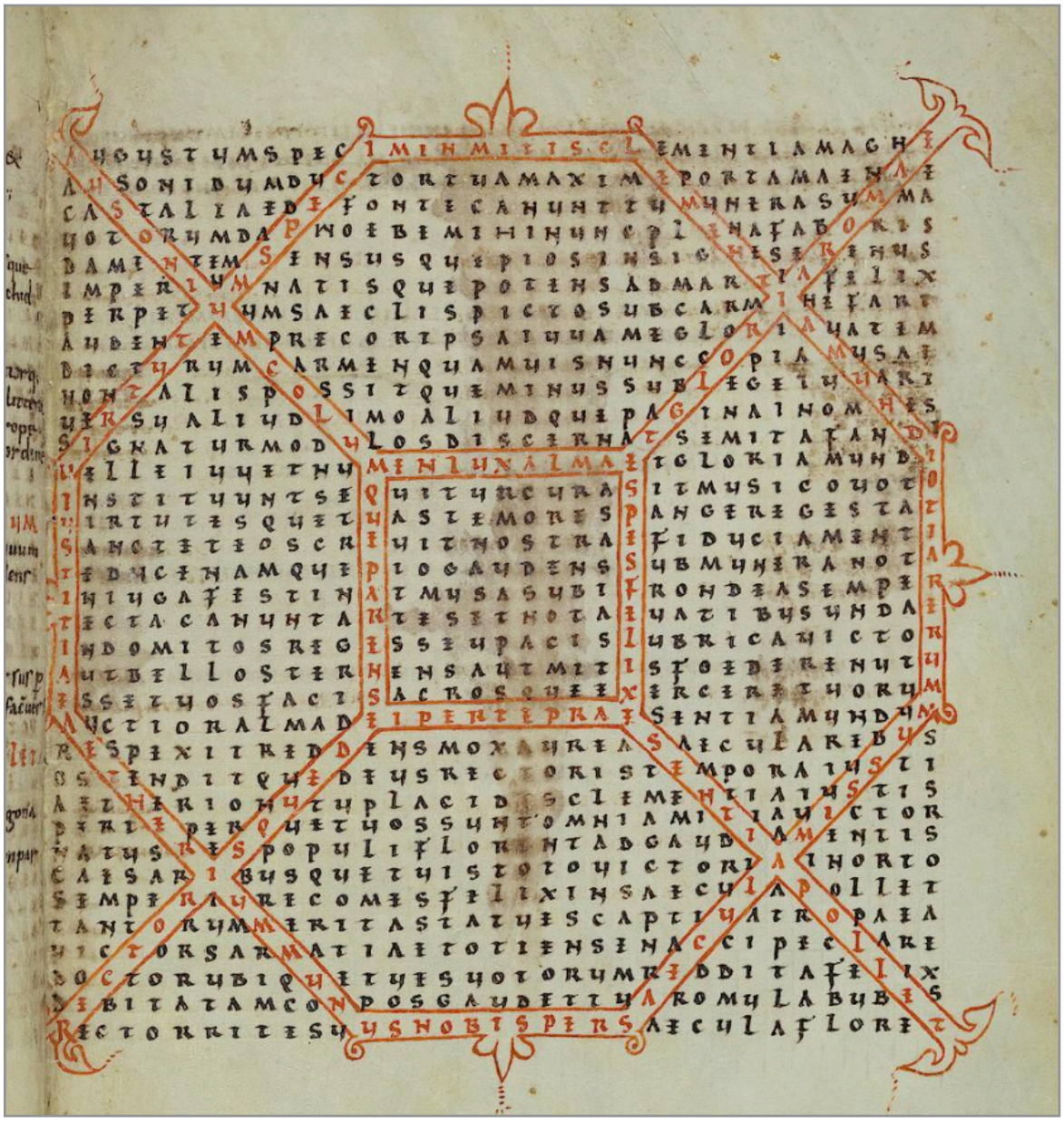
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 4. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 10. *Carmen* VI, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



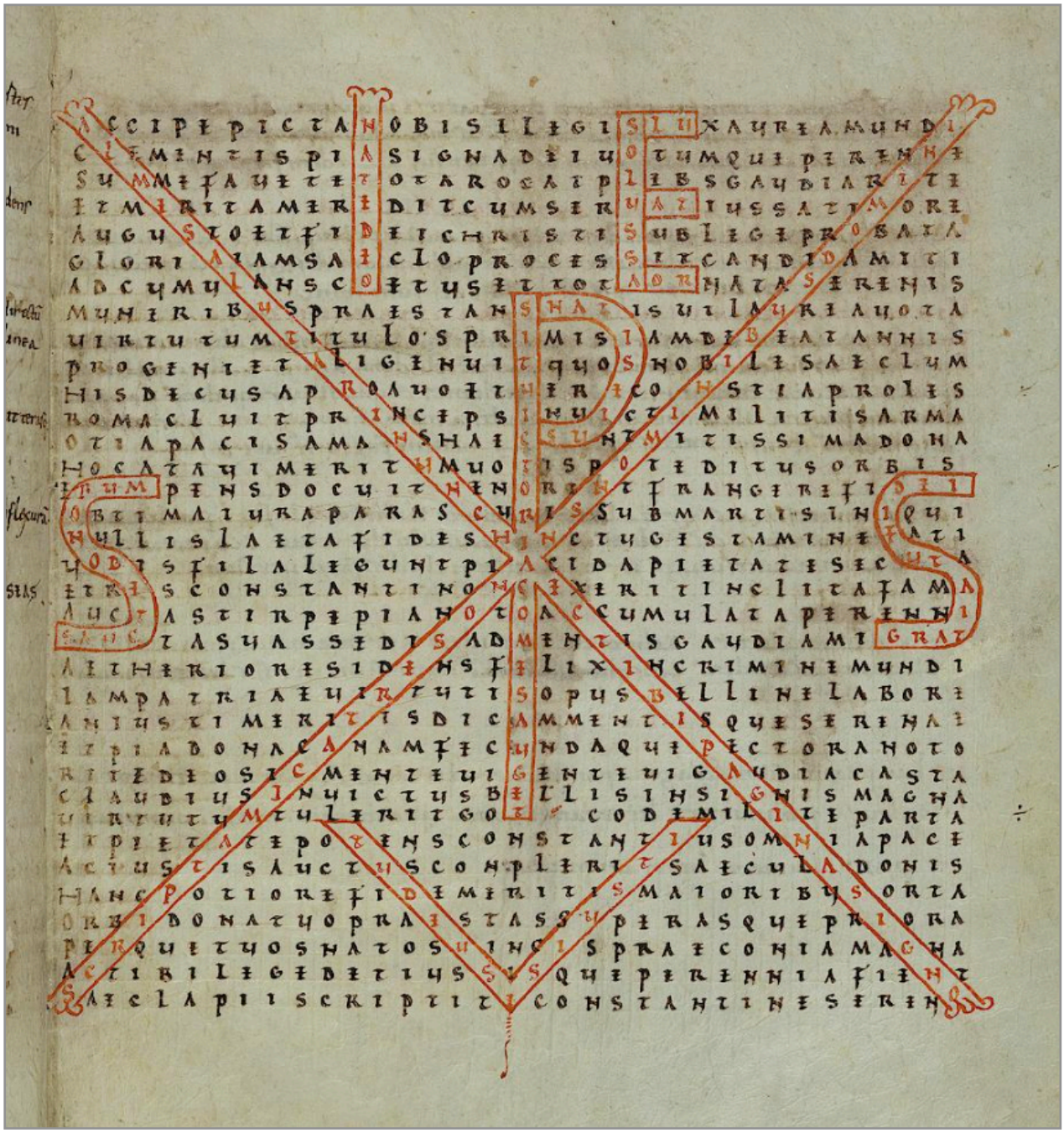
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 5. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 11. *Carmen* VII, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



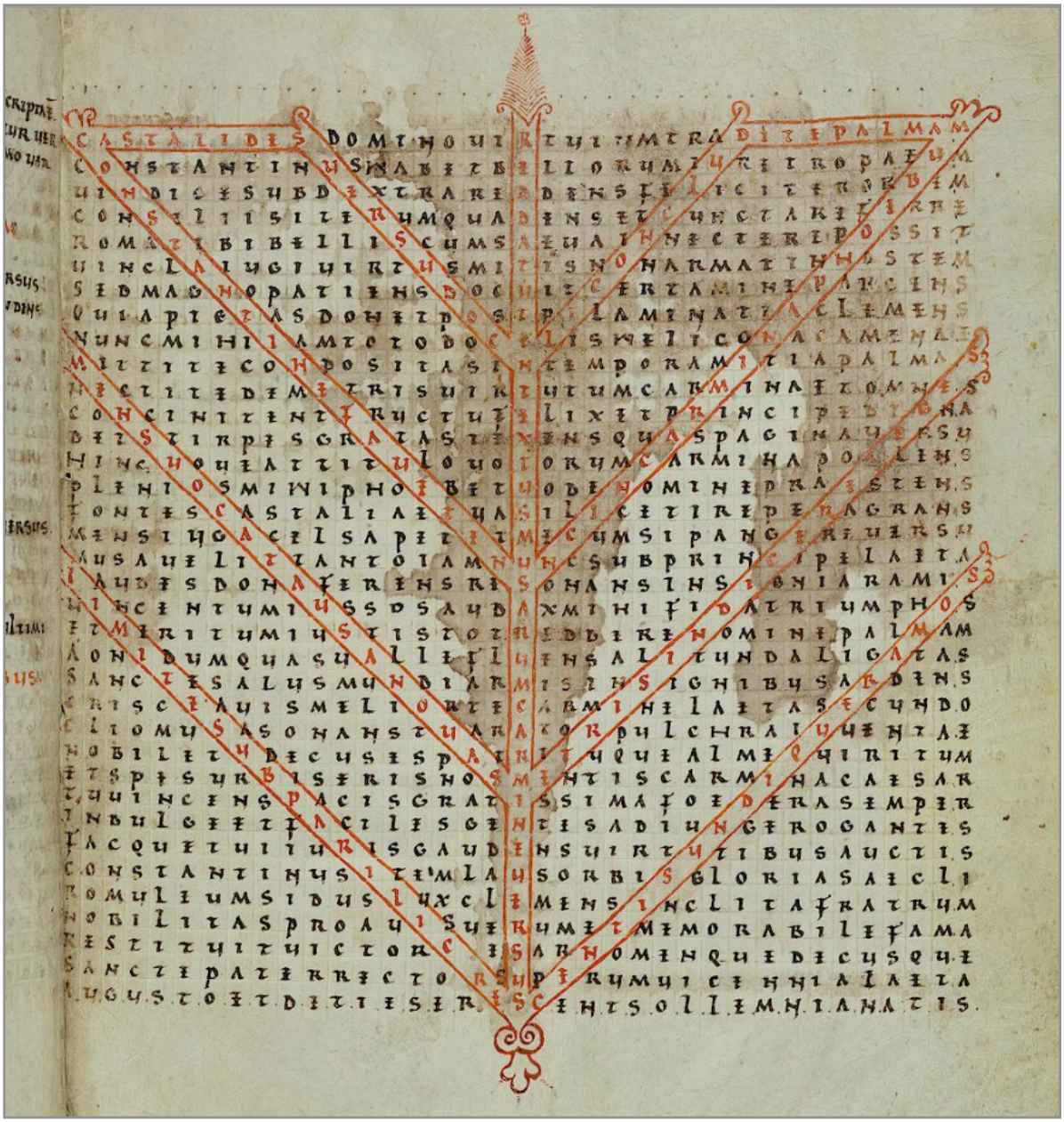
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 7. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 12. *Carmen* VIII, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



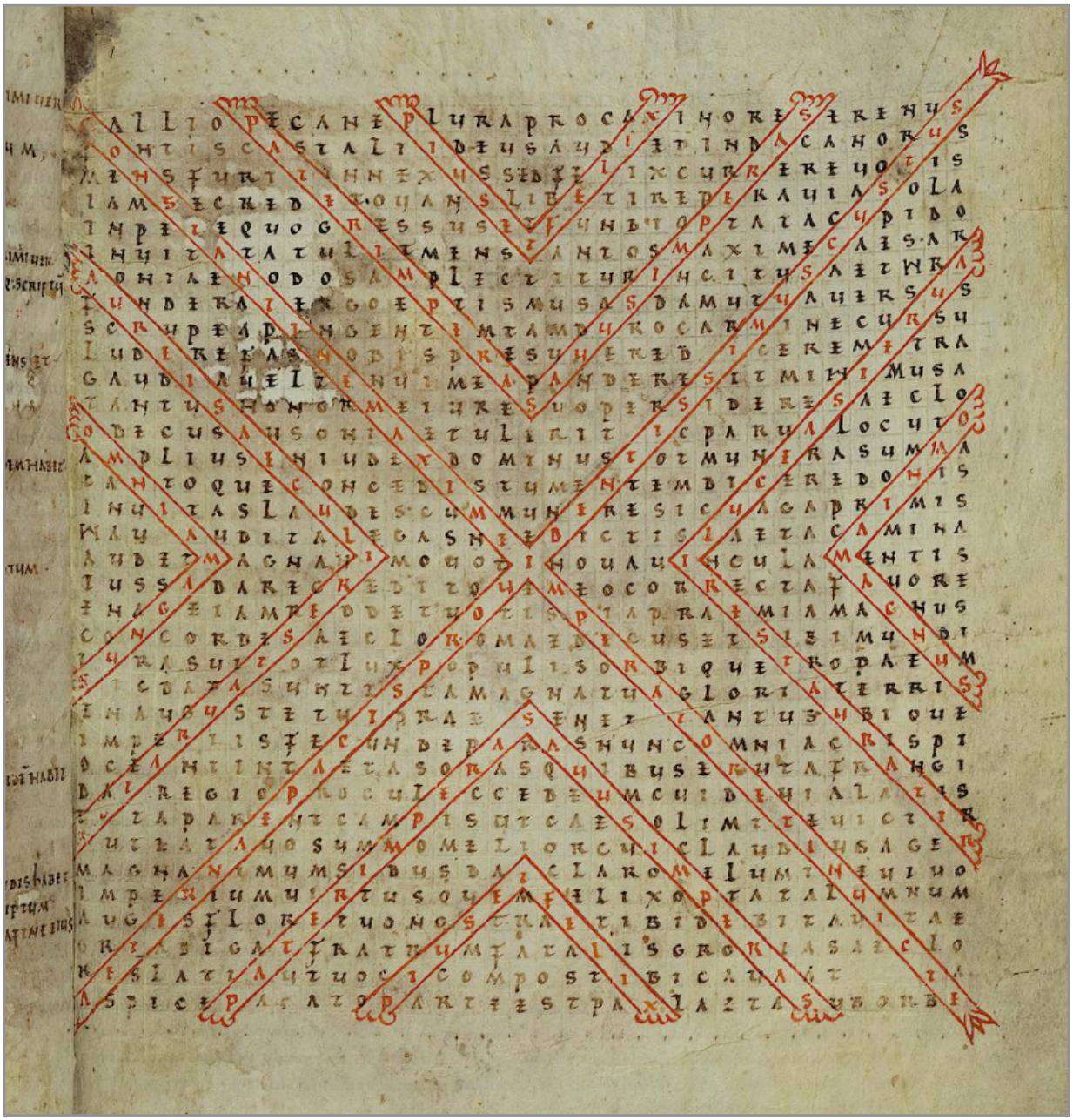
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 6. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 13. *Carmen* IX, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



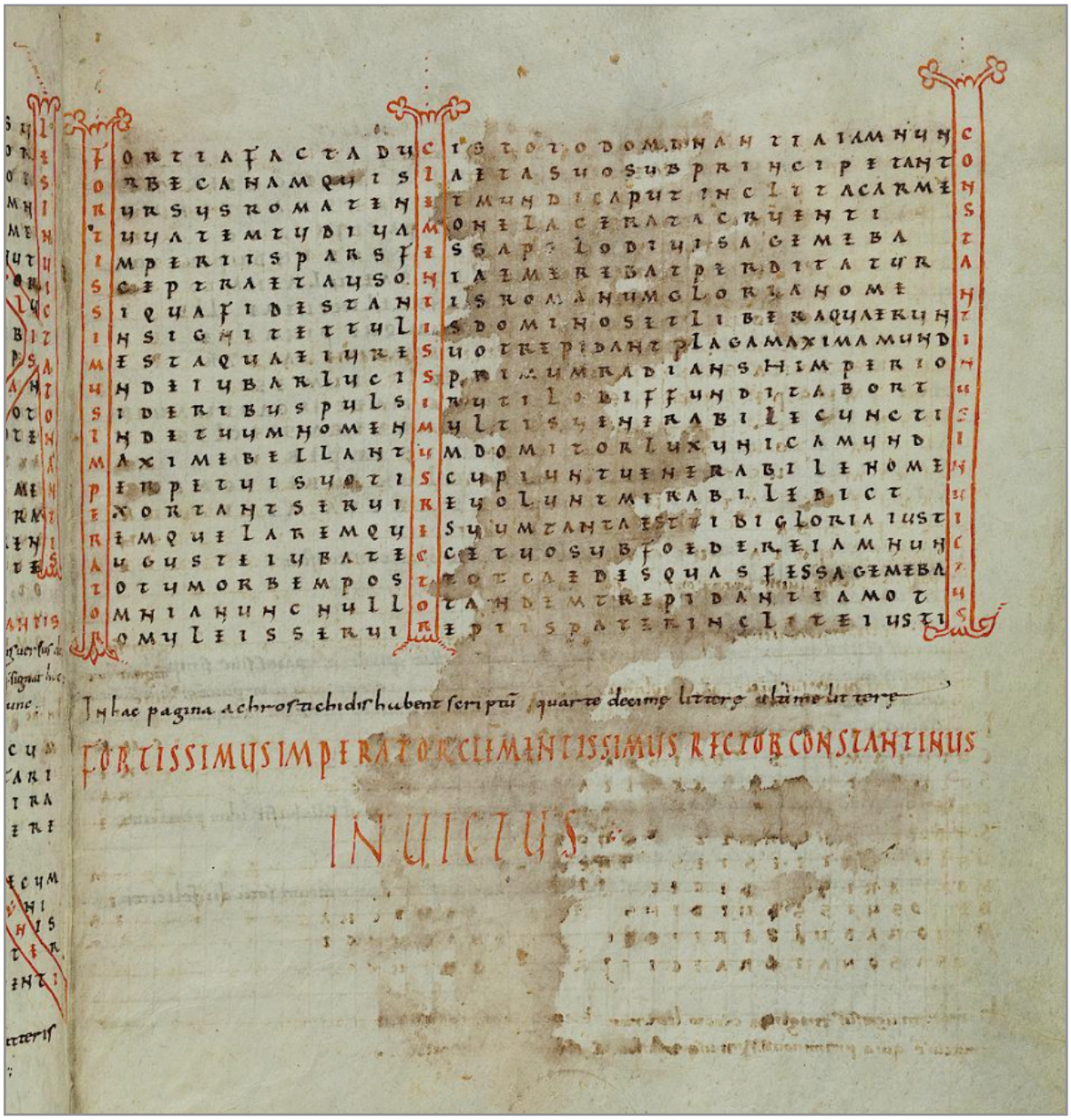
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 8. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 14. *Carmen* X, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



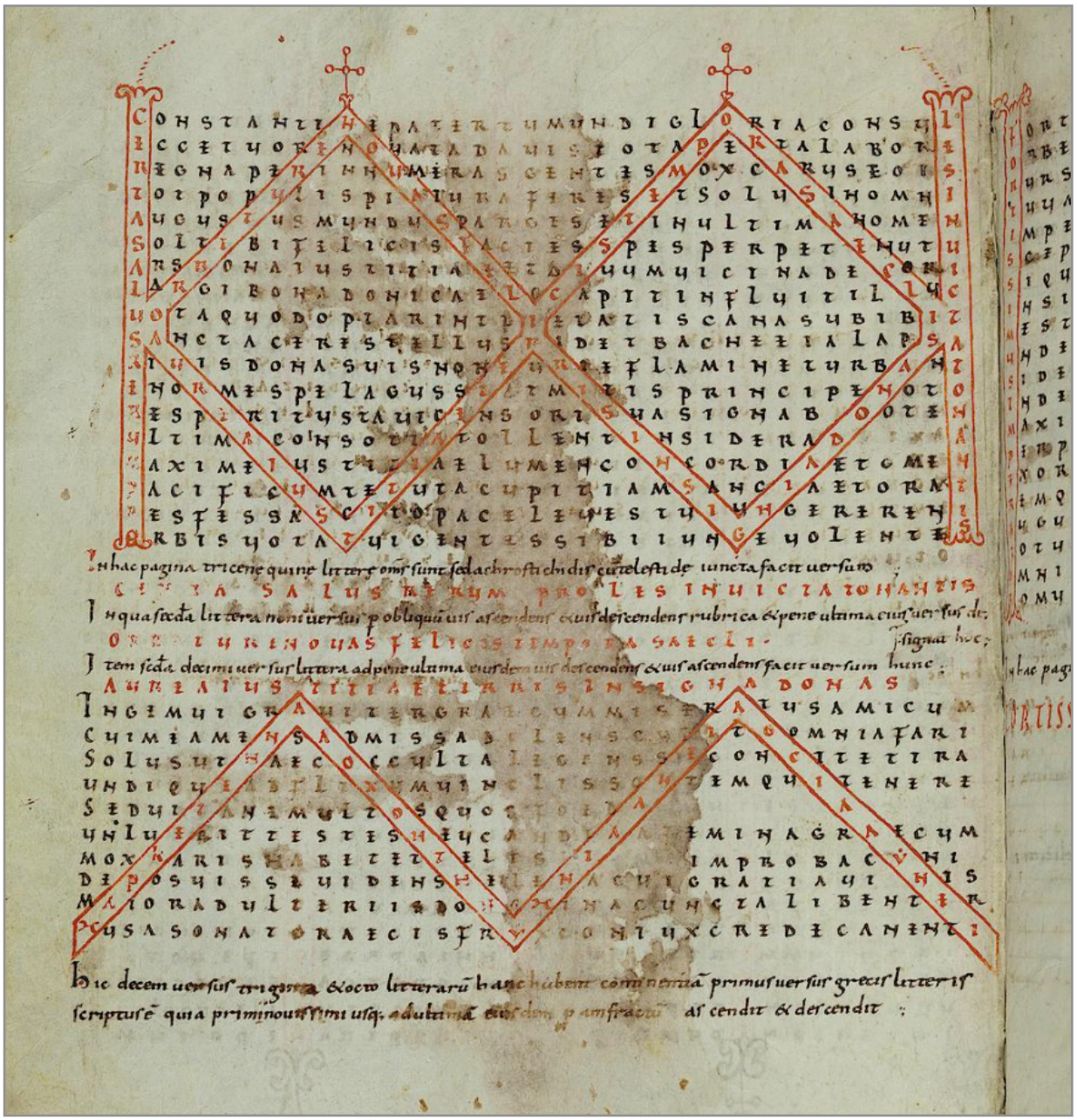
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 16. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 15. *Carmen* XI, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



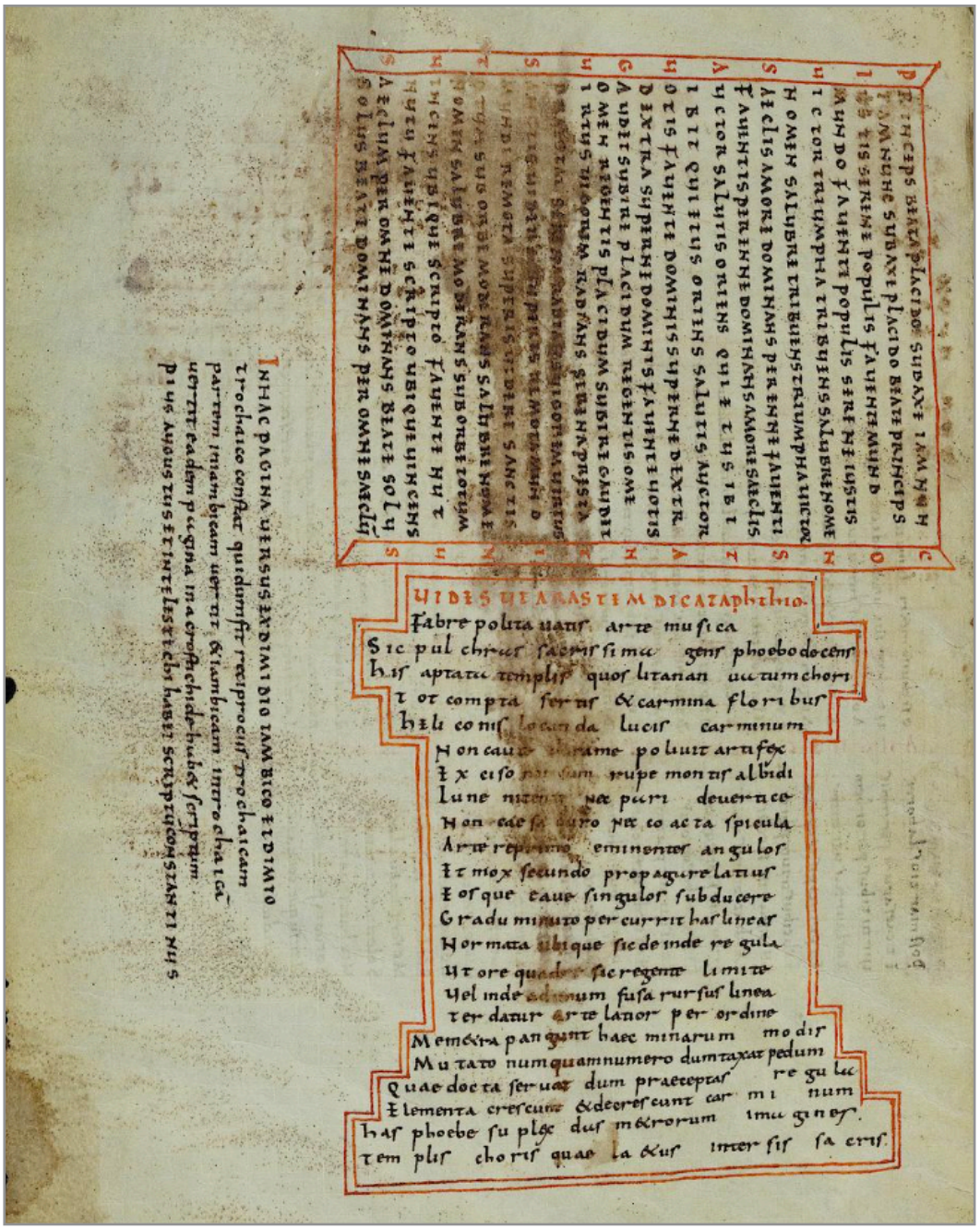
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 14. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 16. *Carmen* XII (superior); *Carmen* XXIII (inferior), Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



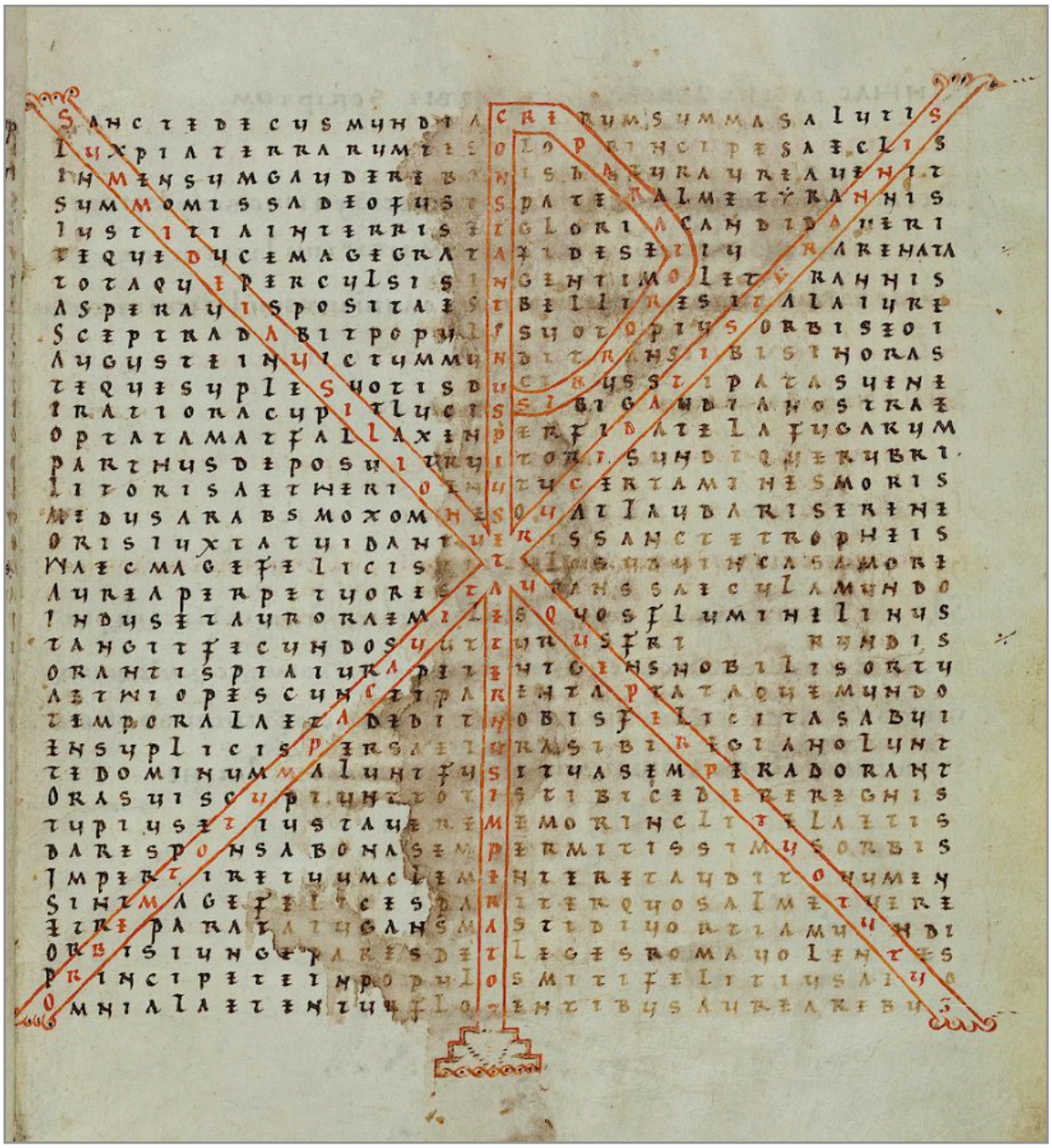
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 13v. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 17. *Carmen* XIII (superior); "Altar" *Carmen* XXVI (inferior), Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 10v. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 18. *Carmen* XIV, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



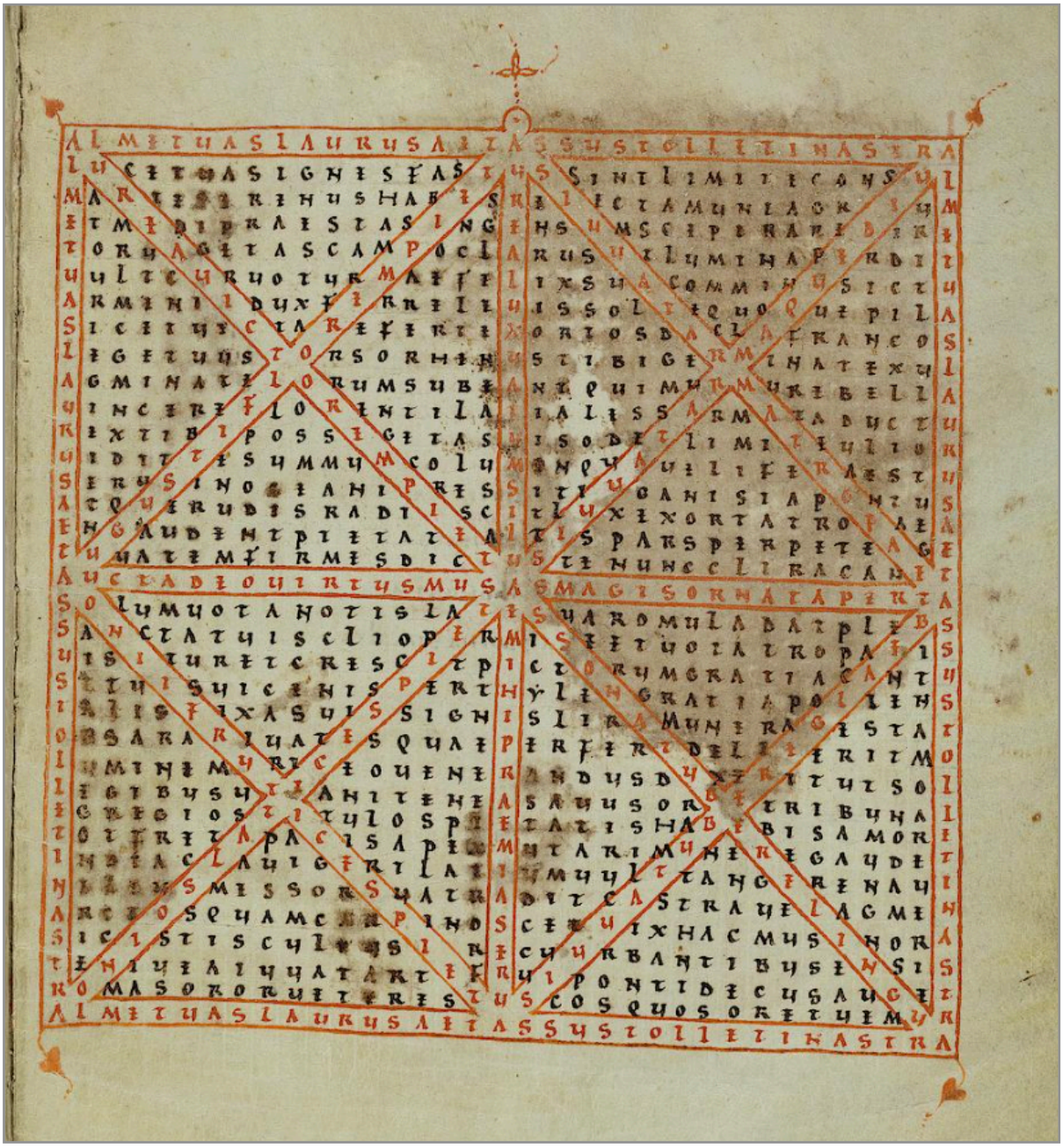
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 12. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 19. *Carmen* XVI, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



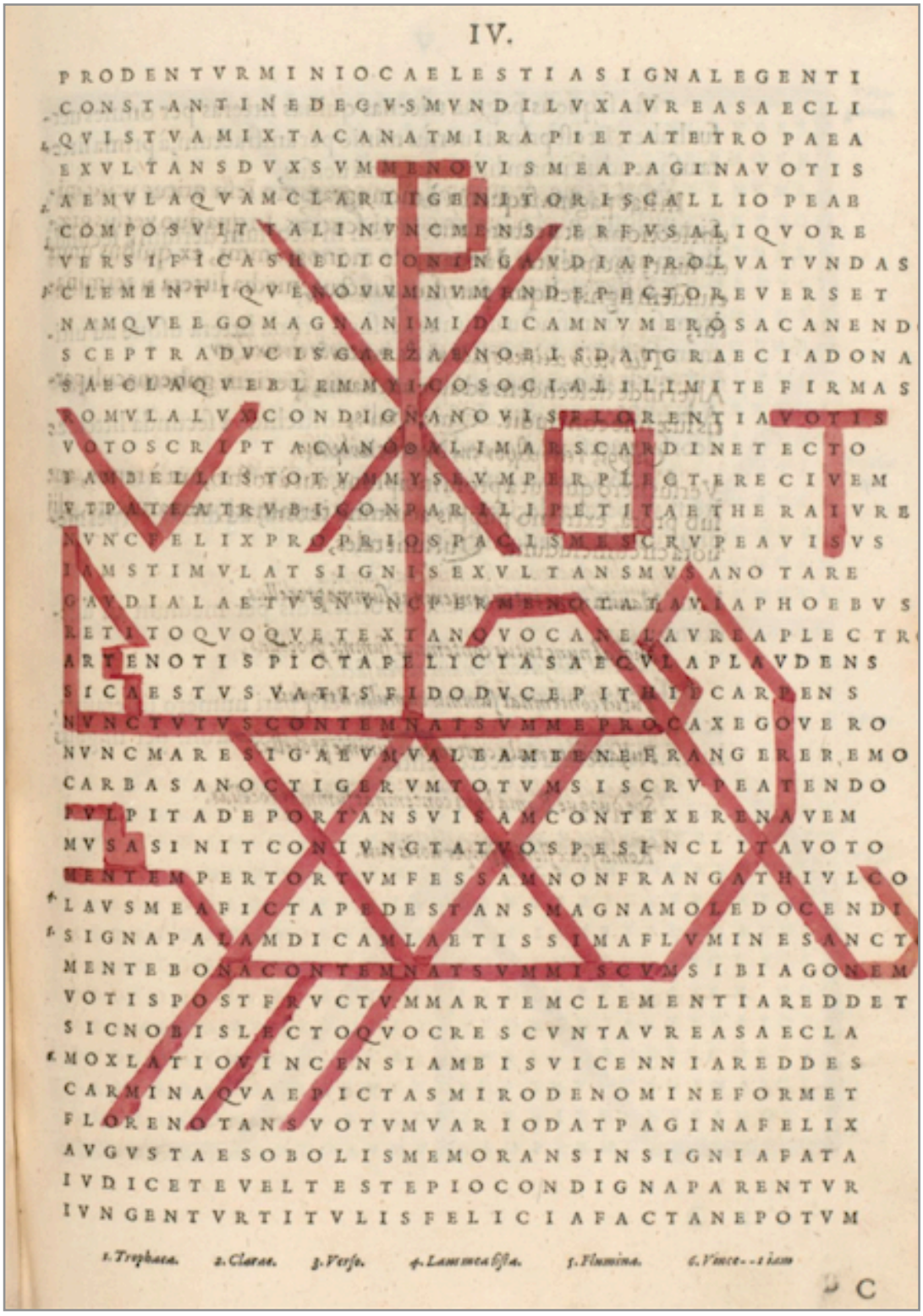
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 13. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 20. *Carmen* XVIII, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



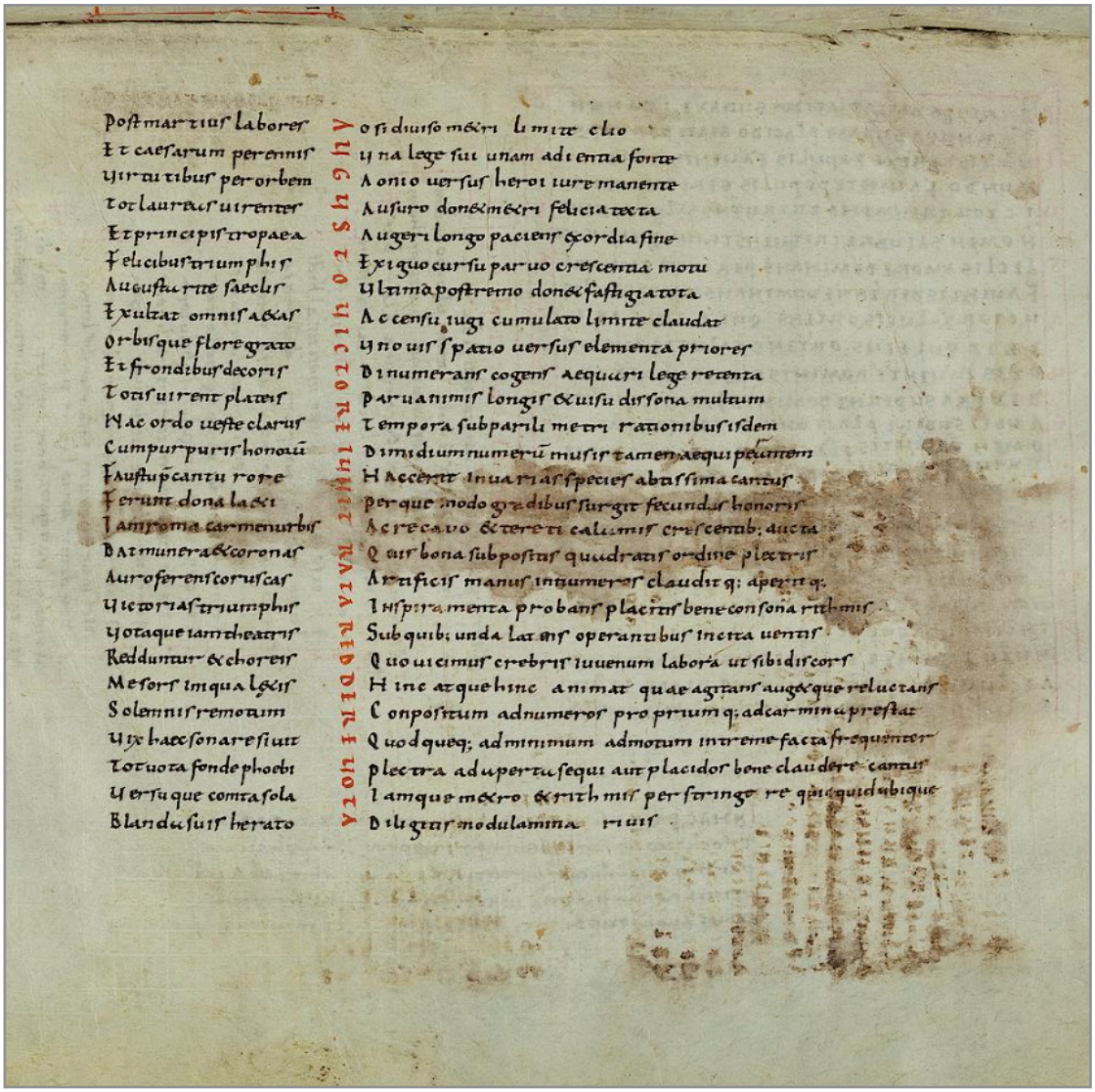
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 3. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 21. *Carmen* XIX, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



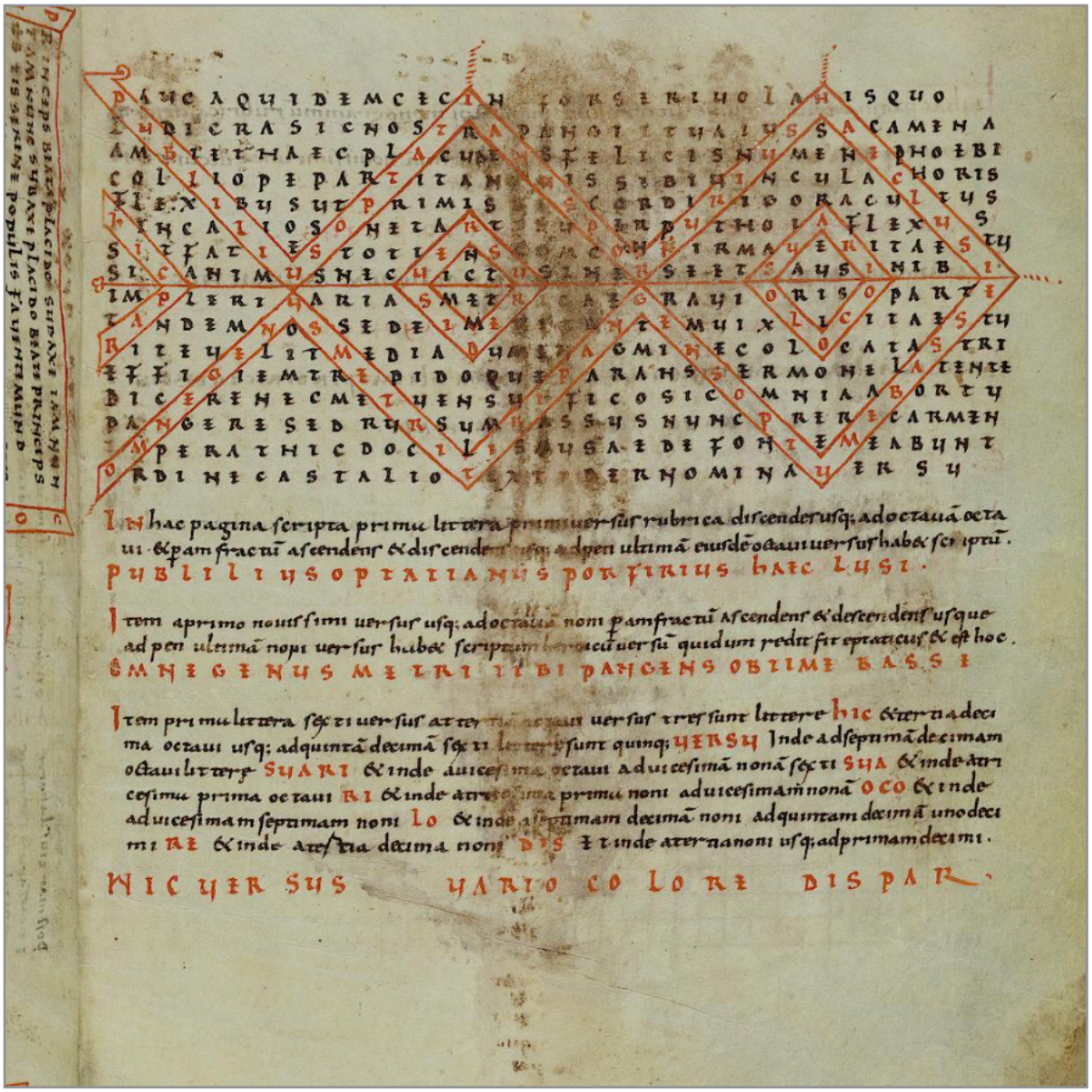
Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug. Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595, p. 13.
Imagem retirada de: © Zentralbibliothek Zürich. E-rara.ch.
http://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/7592062?lang=en

Figura 22. "Orgão hidráulico", *Carmina* XXa e XXb, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



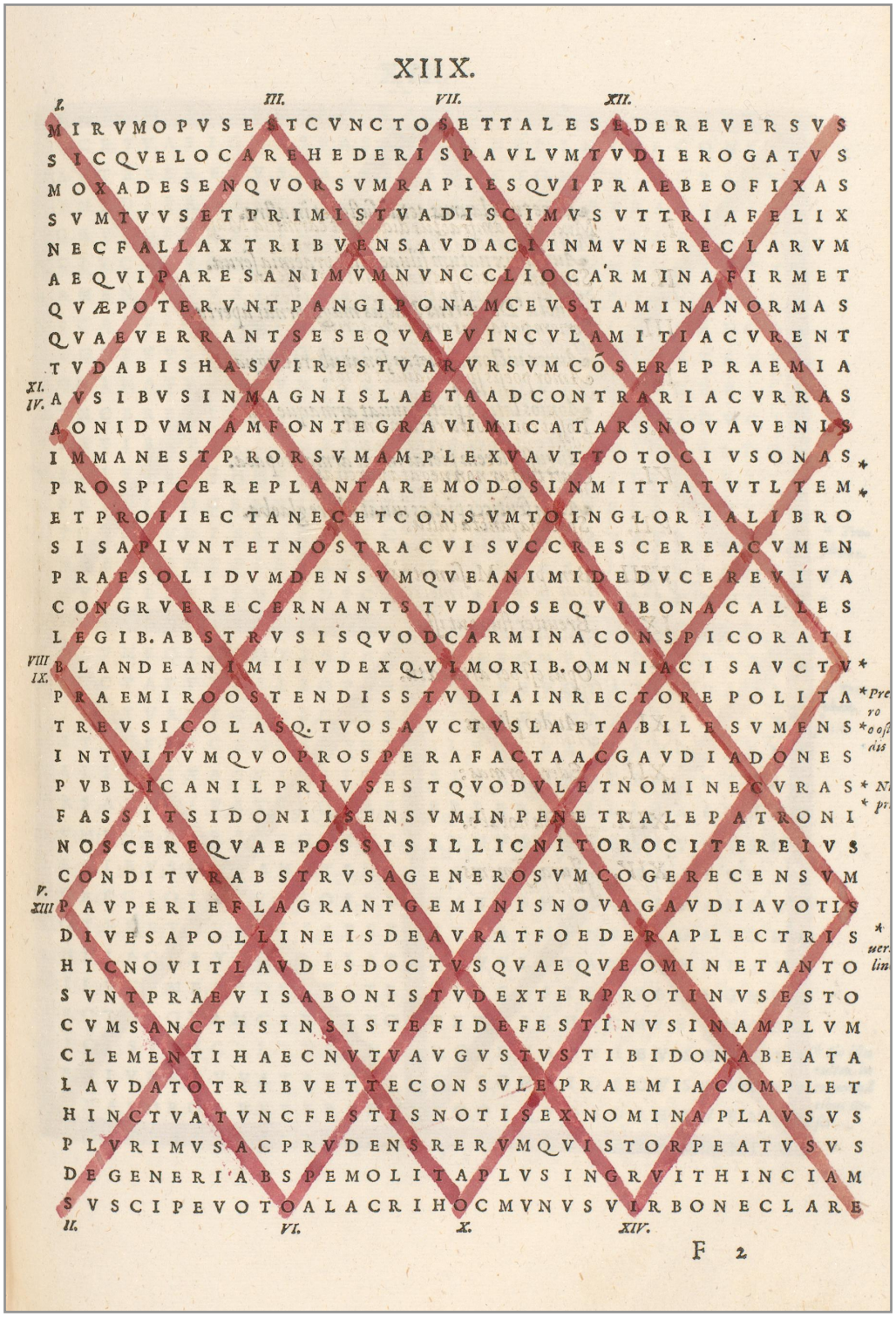
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 10. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 23. *Carmen* XXI, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



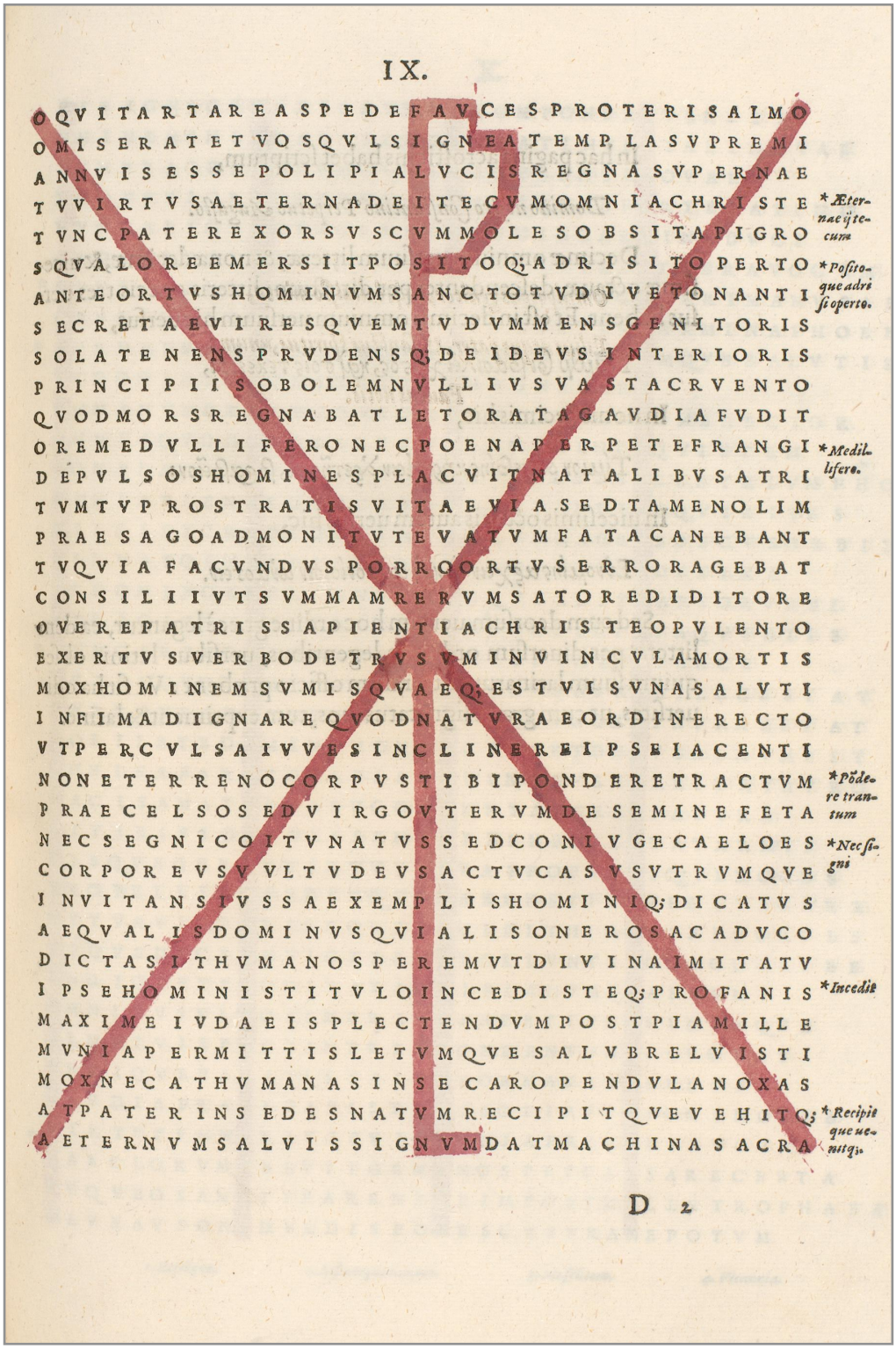
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 11. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 24. *Carmen* XXII, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug. Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595, p. 39.
Imagem retirada de: © Zentralbibliothek Zürich. E-rara.ch.
http://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/7592062?lang=en

Figura 25. Carmen XXIV, Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



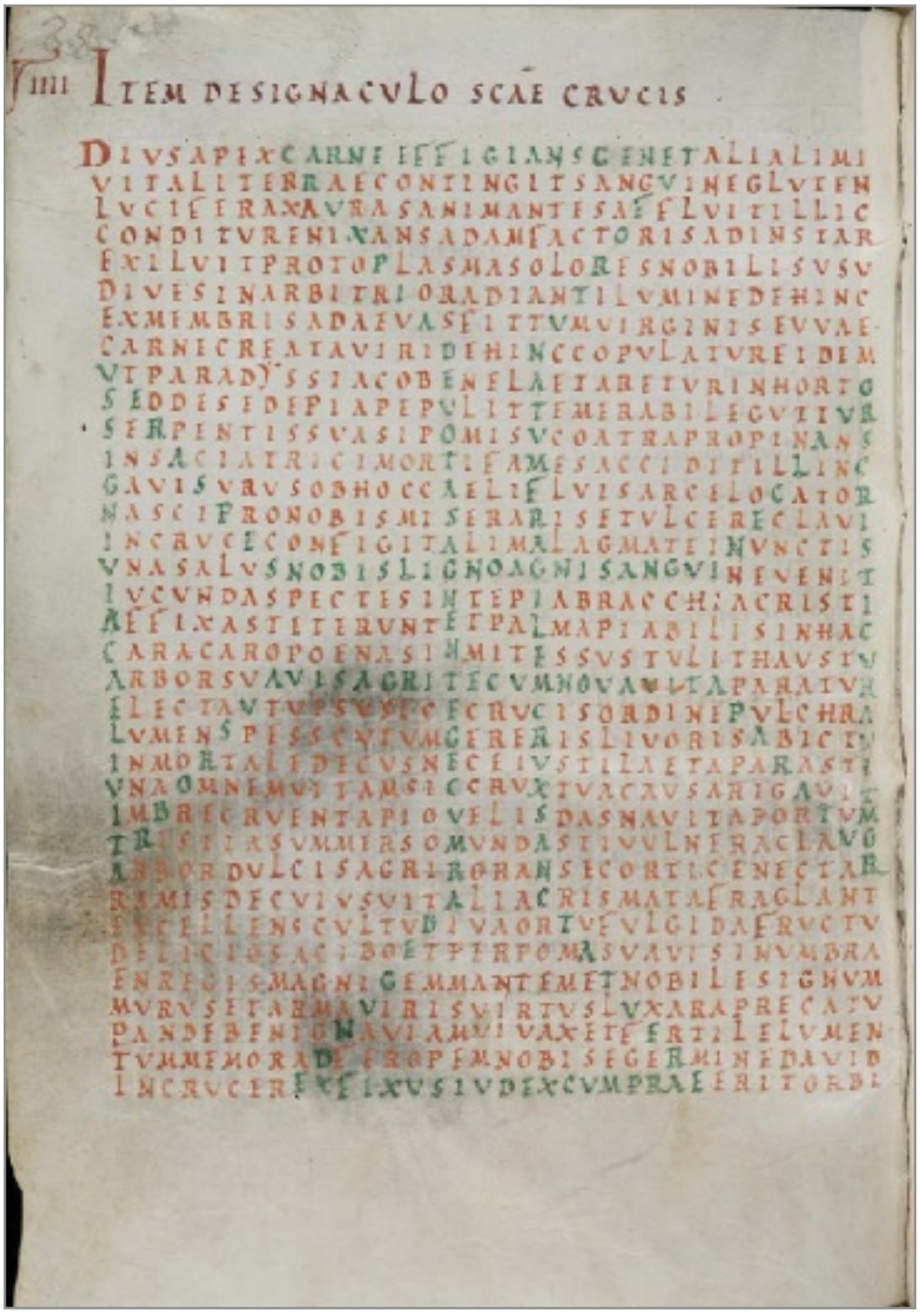
Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto: ex codice manuscripto Paulli Velseri patricii Aug. Vind. Ed. Marcus Welser. Deutschland: *Augustae Vindelicorum ad insigne*, 1595, p. 23.
Imagem retirada de: © Zentralbibliothek Zürich. E-rara.ch.
http://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/7592062?lang=en

Figura 26. "Syrinx", *Carmen* XXVII (superior), Porfírio [Publilius Optatianus Porfyrius] (século IV).



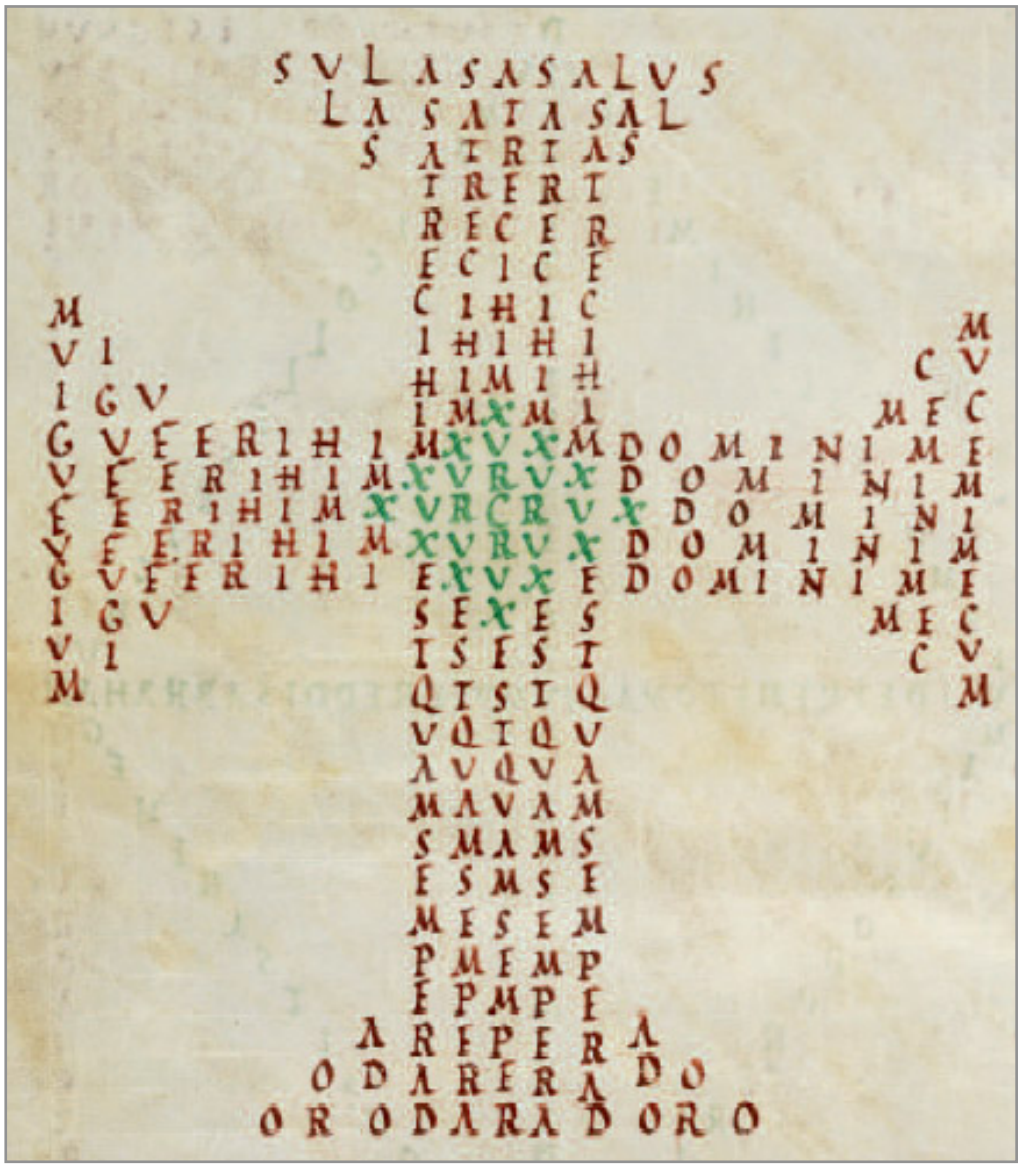
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1713, fol. 9v. Século IX.
Imagem retirada de: © Universität Heidelberg. Digital Library.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001?sid=222ad45d1575157d0cfaace4c8a40bd9

Figura 27. *Carmen* II.4, Venâncio Fortunato (c. 535-600).
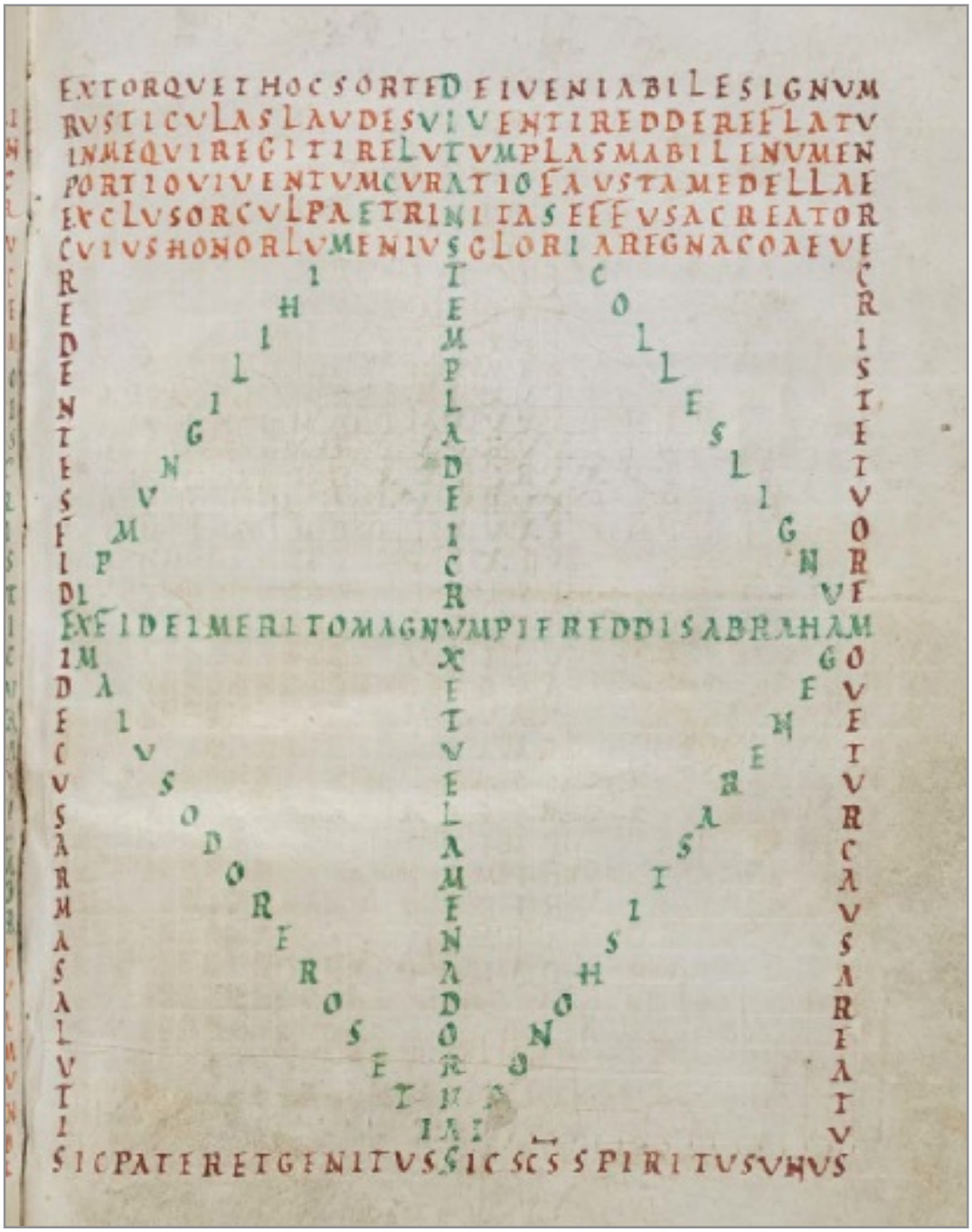


Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196, fol. 38. Século IX (segundo terço).
Imagem retirada de: © e-codices. Virtual Manuscript Library of Switzerland
http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0196

Figura 28. *Carmen* II.5, Venâncio Fortunato (c. 535-600).



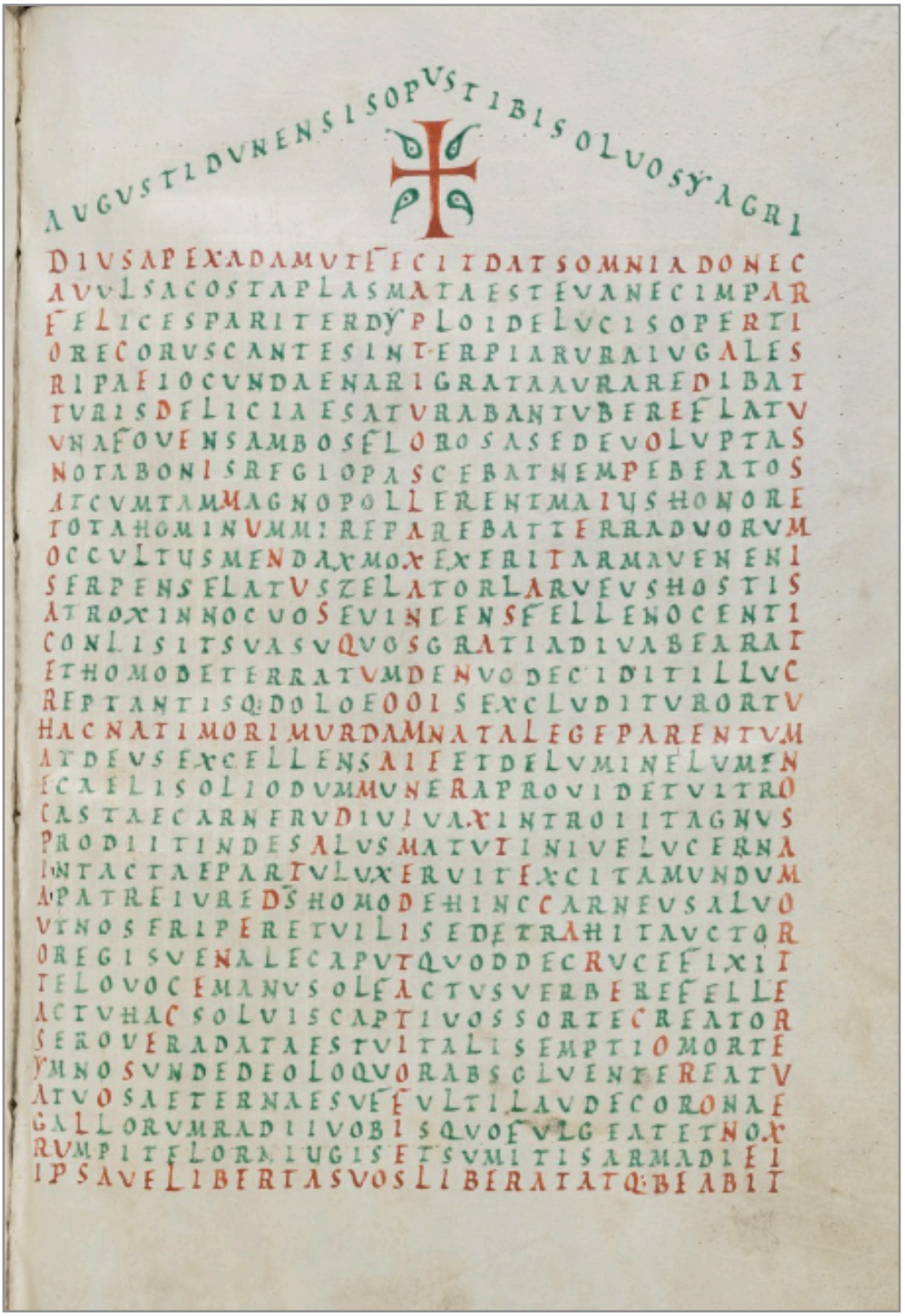
Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196, fol. 40. Século IX (segundo terço).
Imagem retirada de: © e-codices. Virtual Manuscript Library of Switzerland
http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0196

Figura 29. *Carmen* II.5a, Venâncio Fortunato (c. 535-600).



Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196, fol. 39. Século IX (segundo terço).
Imagem retirada de: © e-codices. Virtual Manuscript Library of Switzerland
http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0196

Figura 30. *Carmen* V.6, Venâncio Fortunato (c. 535-600).



Sankt Gallen Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 196, fol. 147. Século IX (segundo terço).
Imagem retirada de: © e-codices. Virtual Manuscript Library of Switzerland
http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0196

Figura 31. *Carmen figuratum*, Ansberto de Ruão (? - c. 695).

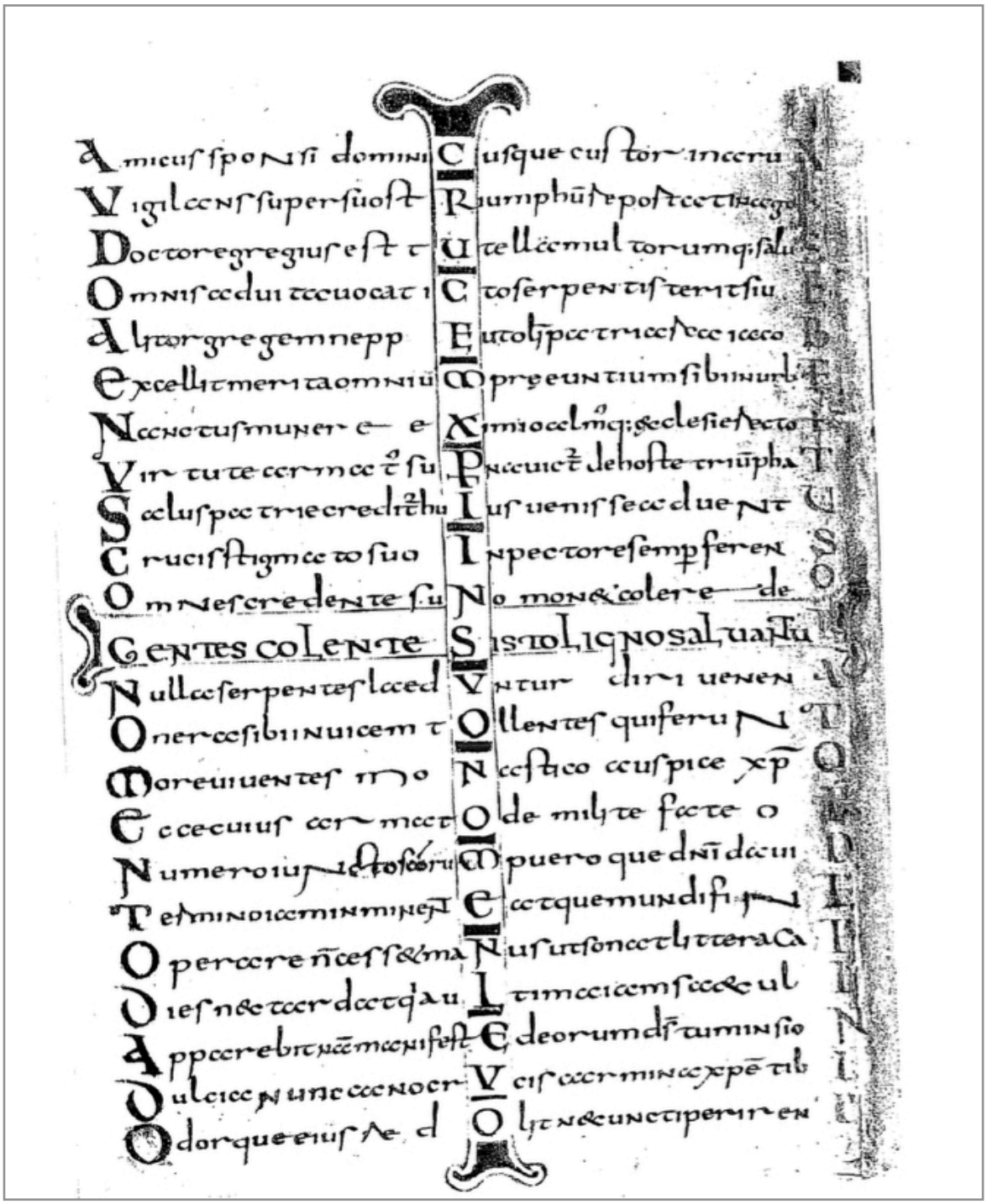


Imagem retirada de: © TOTINO, Arrigo Lora – *A History of Sound and Visual Poetry in the West*. Trad. Eleonora Vita Heger. [Em linha].
http://www.ulu-late.com.

Figura 32. *Carmen* "*Vynfreth Priscorum*", Bonifácio (c. 672-754)

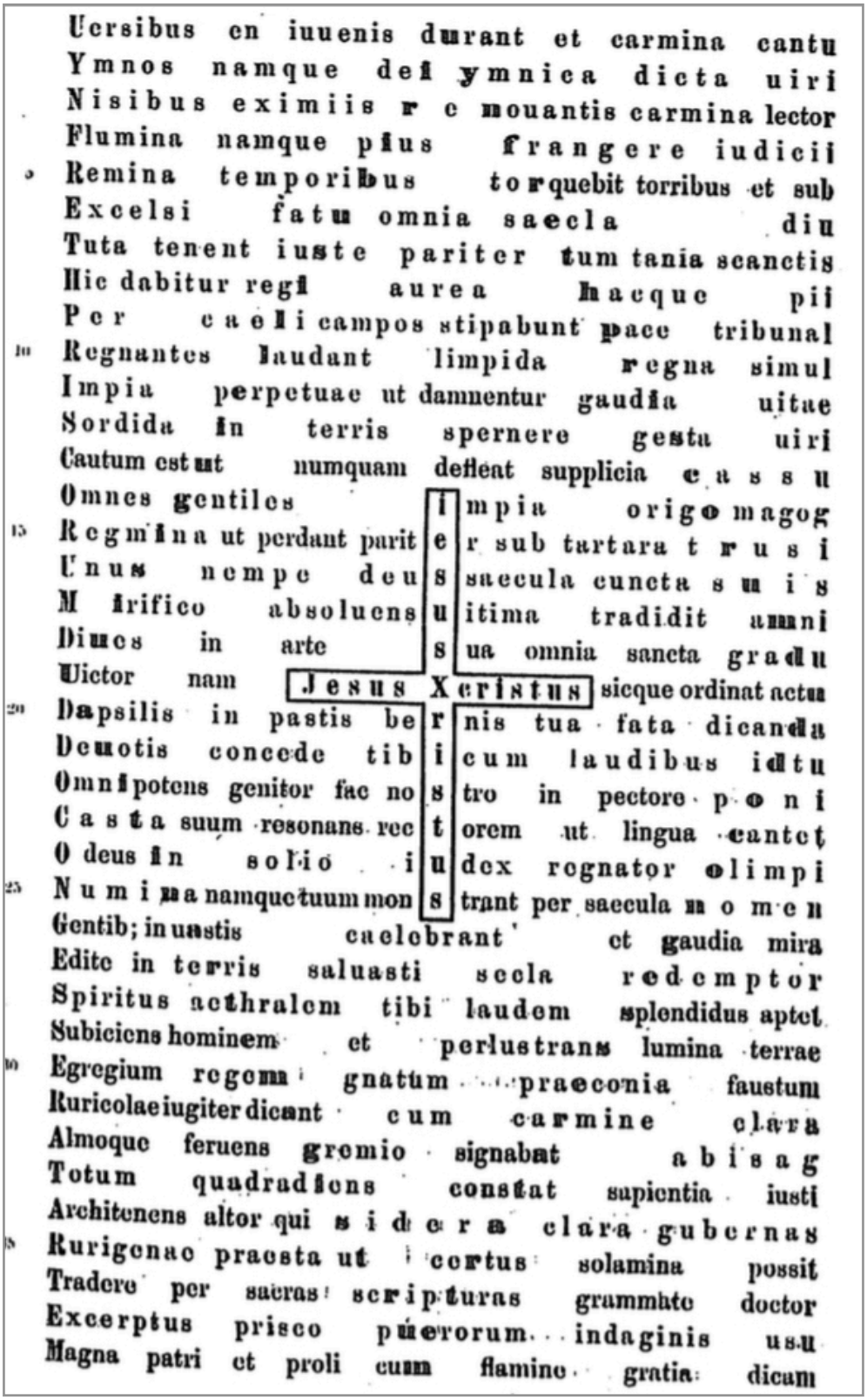


Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 17.

Figura 33. *Carmen* A6, Alcuíno (732-804).



Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 225.

Figura 34. *Carmen* J3, Josefo Escoto(?-804).

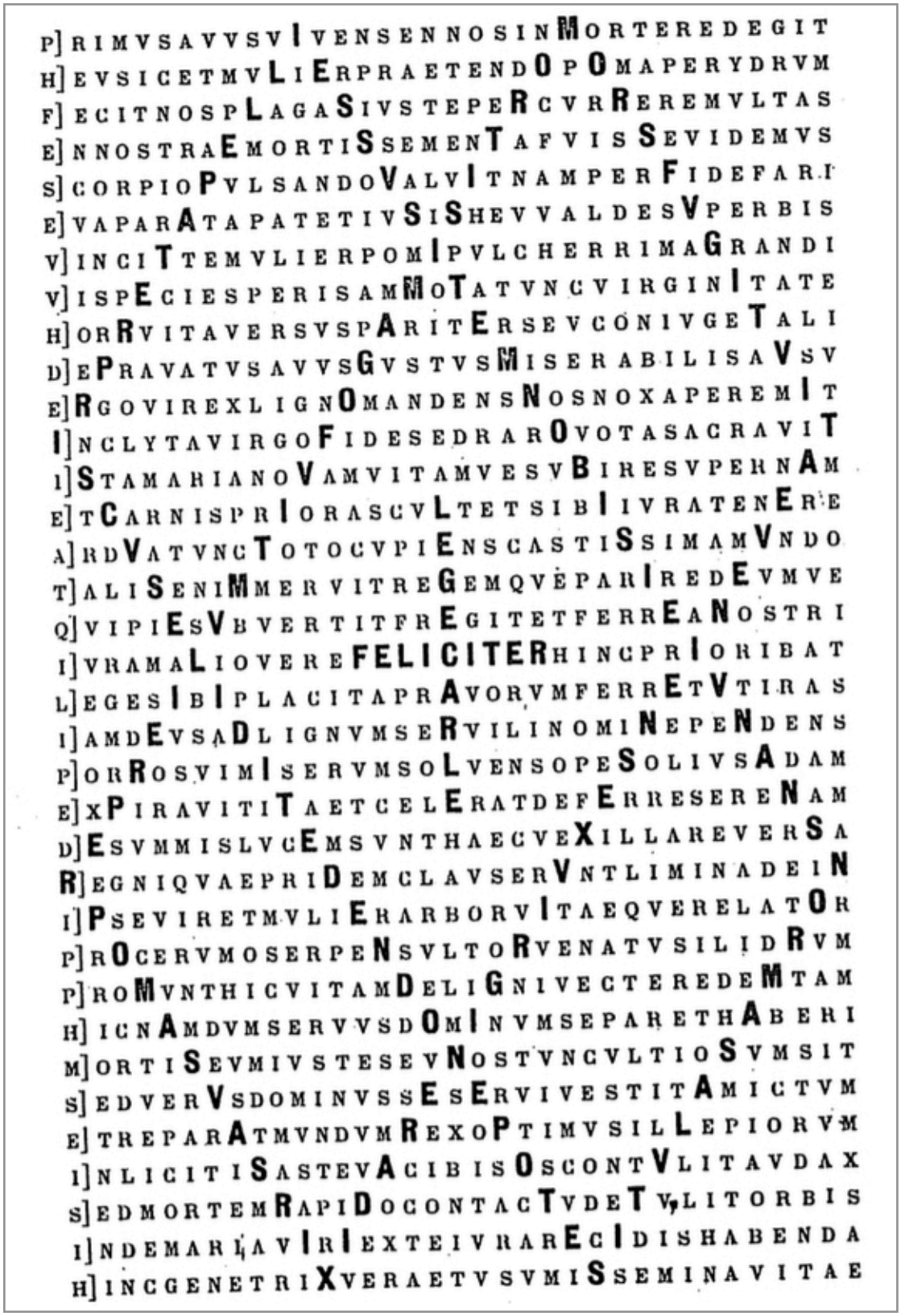


Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 153.

Figura 35. *Carmen* J4, Josefo Escoto (?-804).



Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 155.

Figura 36. *Carmen* J5, Josefo Escoto (?-804).

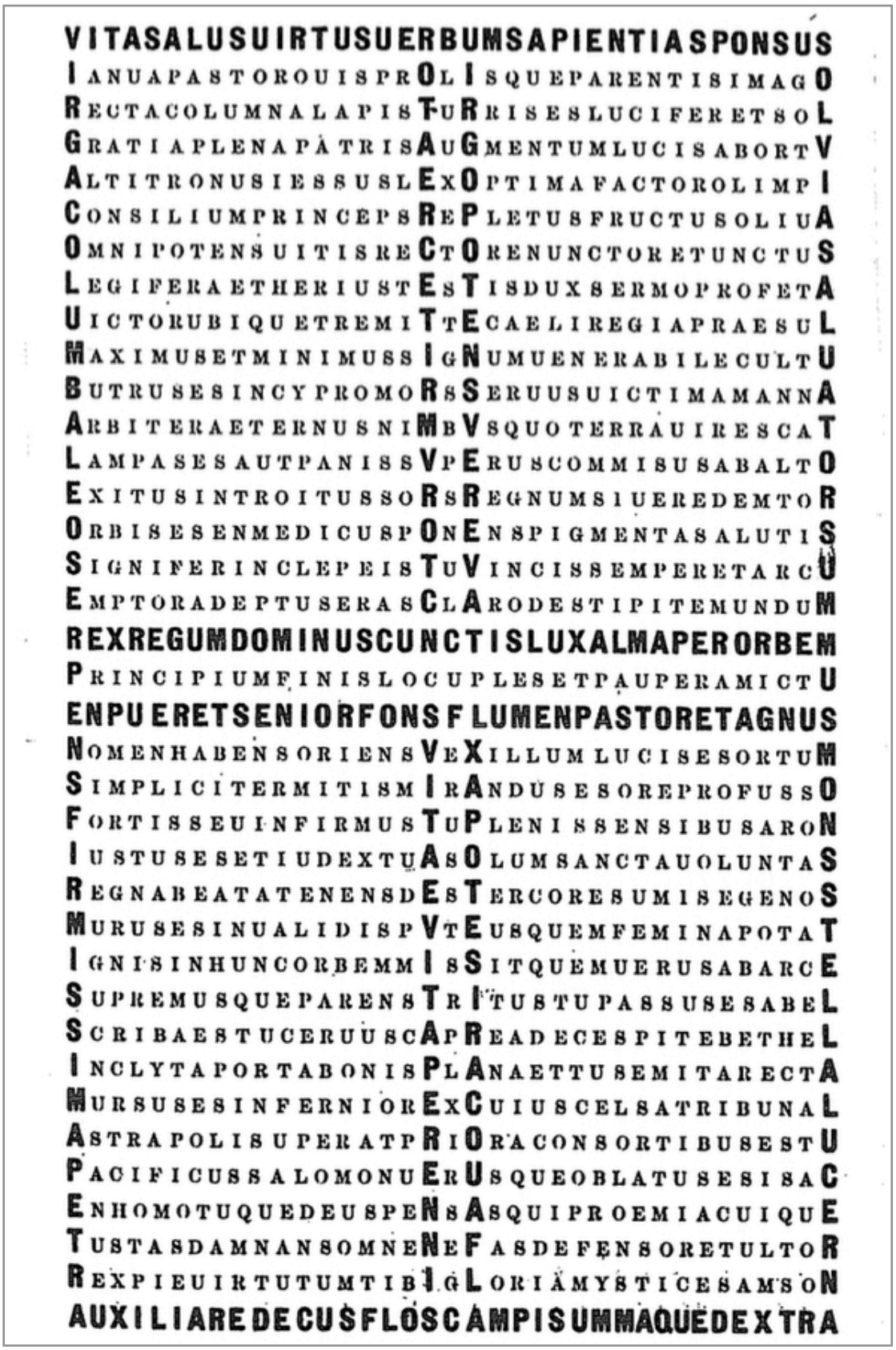


Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 157.

Figura 37. *Carmen* J6, Josefo Escoto (?-804).

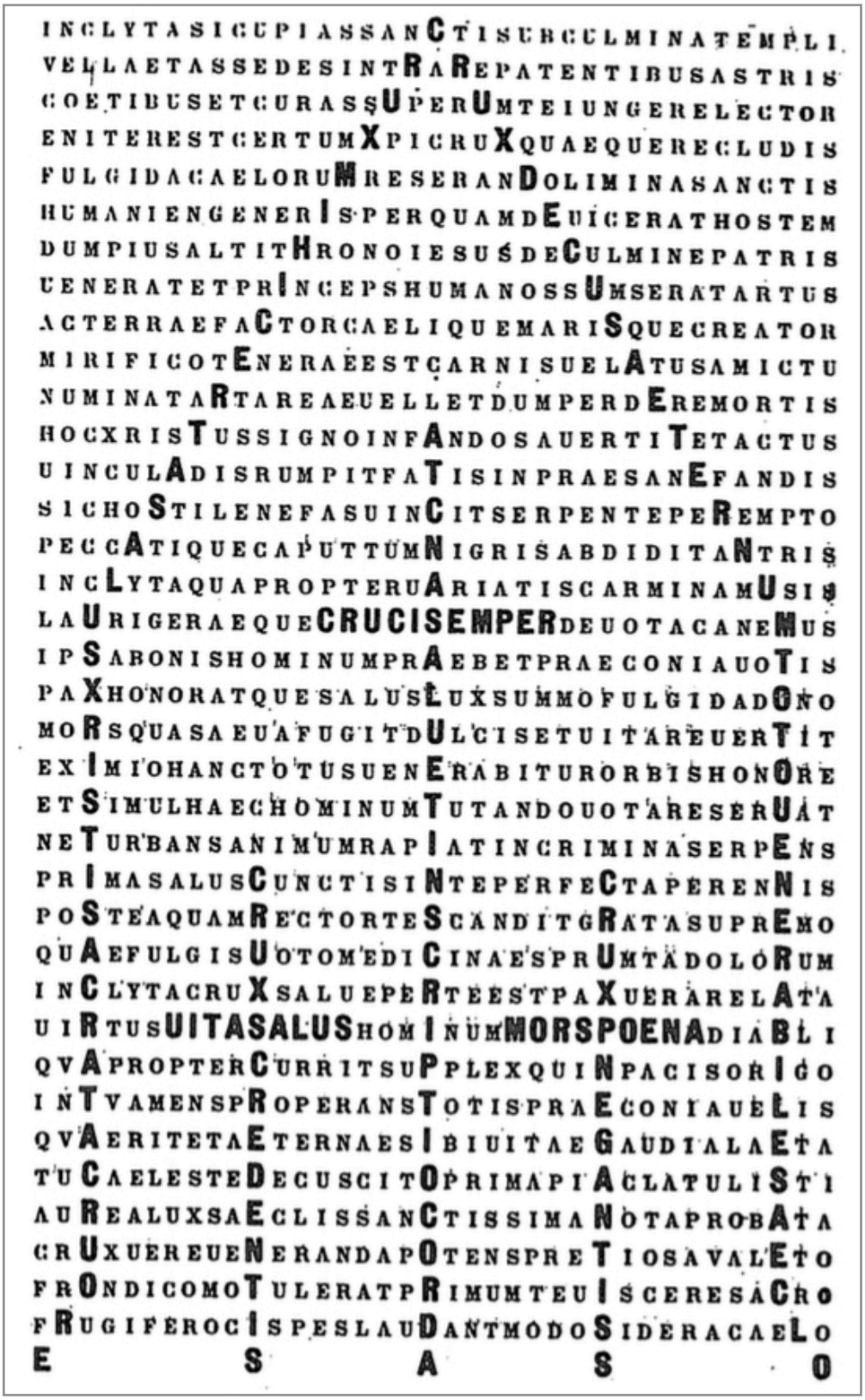


Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 159.

Figura 38. *Carmen* A7, Alcuíno (732-804).

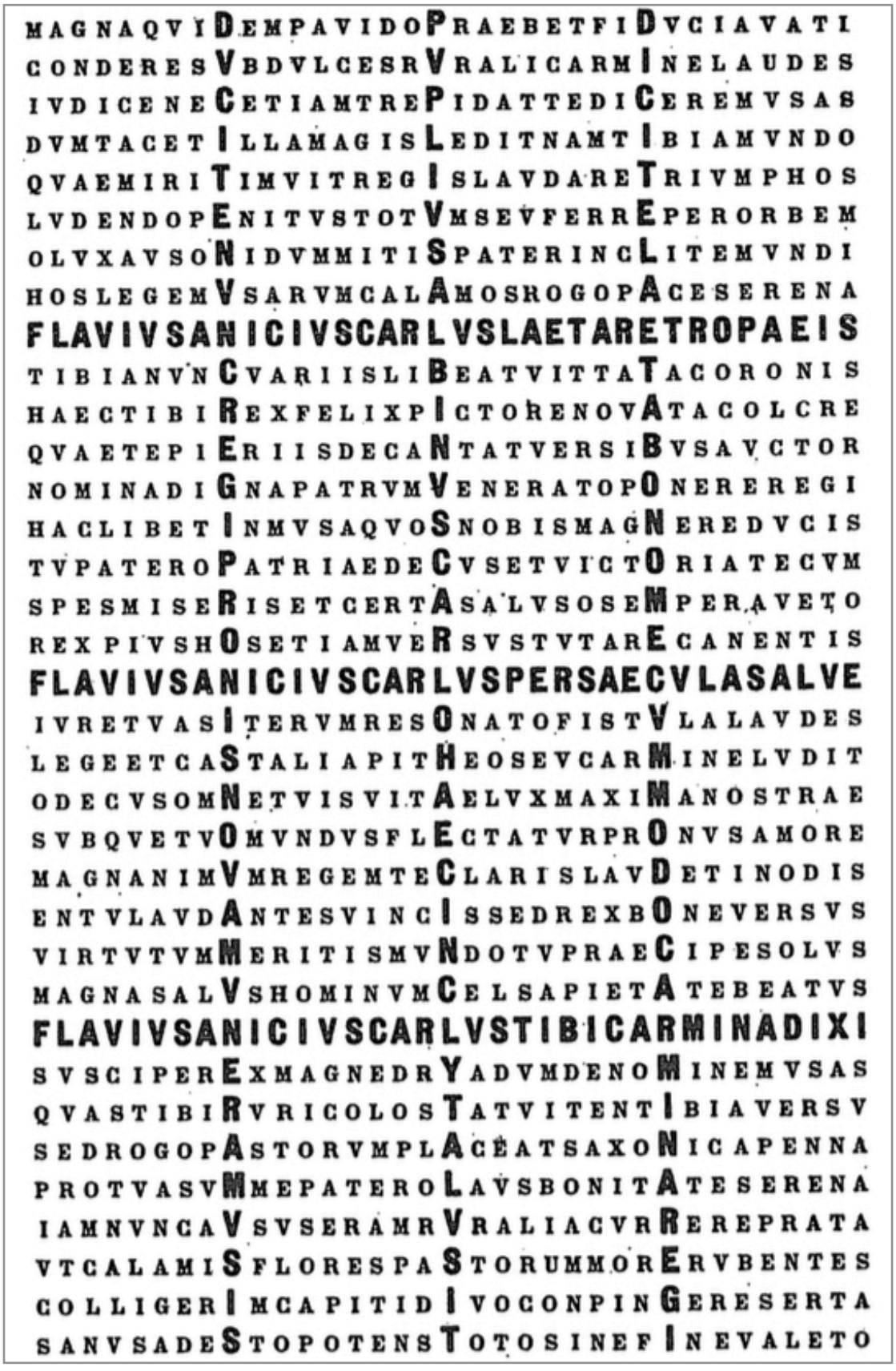


Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 226.

Figura 39. *Carmen* T23, Teodulfo de Orleães (c. 760 – 821).



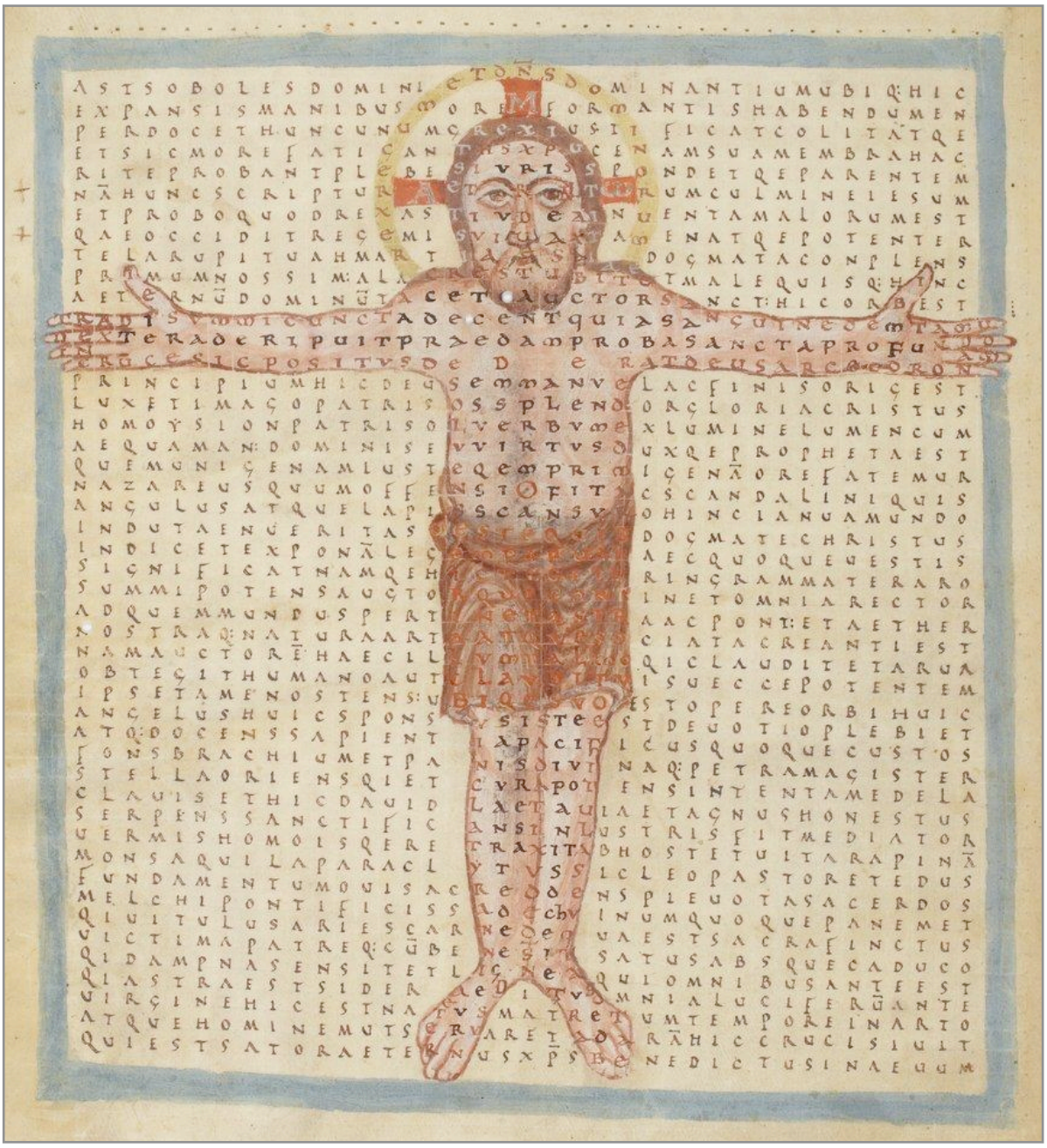
Imagem retirada de: © DÜMMLER, Ernestus – *Poetae Latini Aevi Carolini I*. Ed. Ernestus Dümmler. Monumenta Germaniae Historica. München, 1997 (1ª Ed. 1881), p. 482.

Figura 40. *Carmen* A8, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



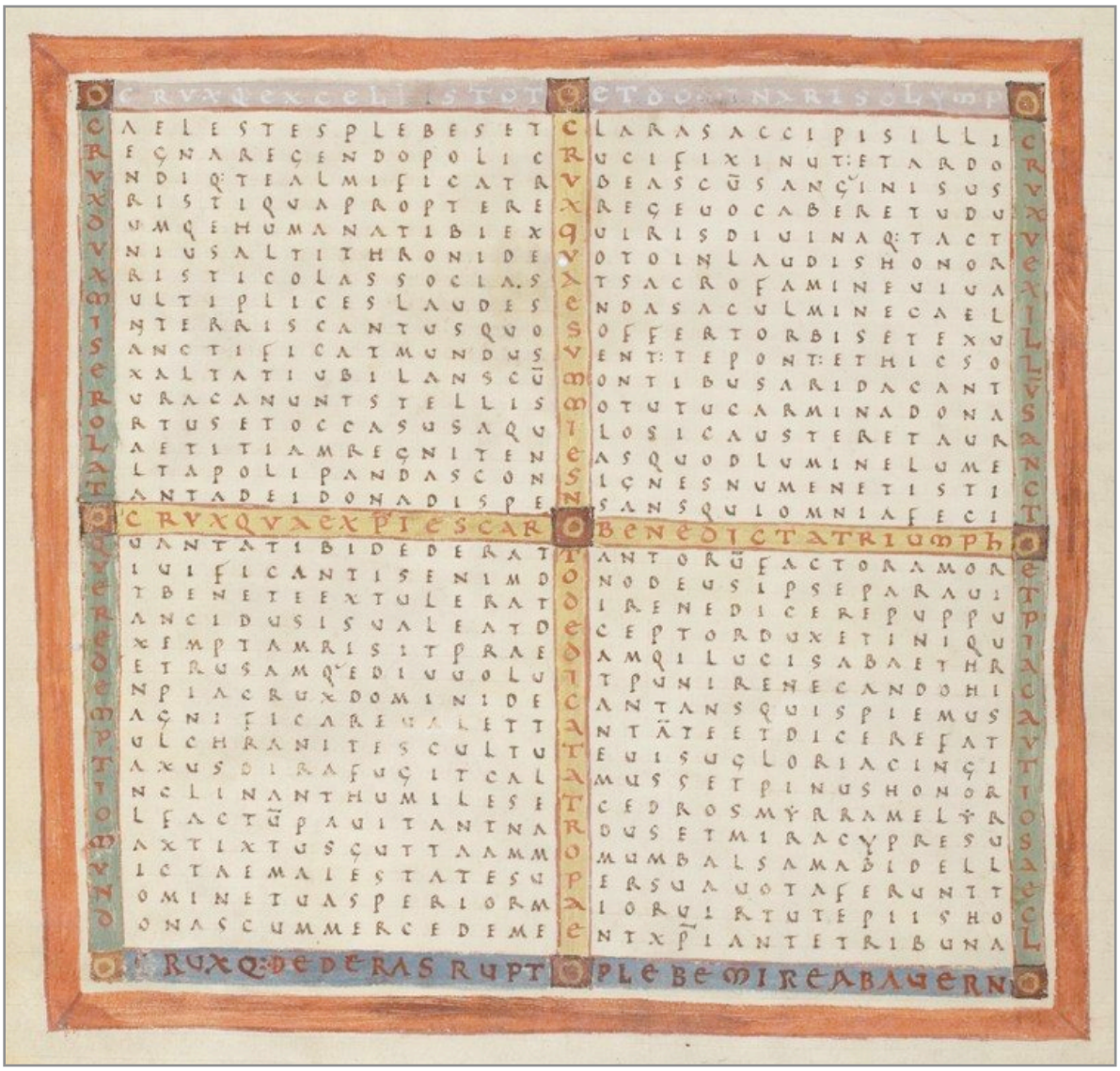
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 2r. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 41. *Carmen* B1, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



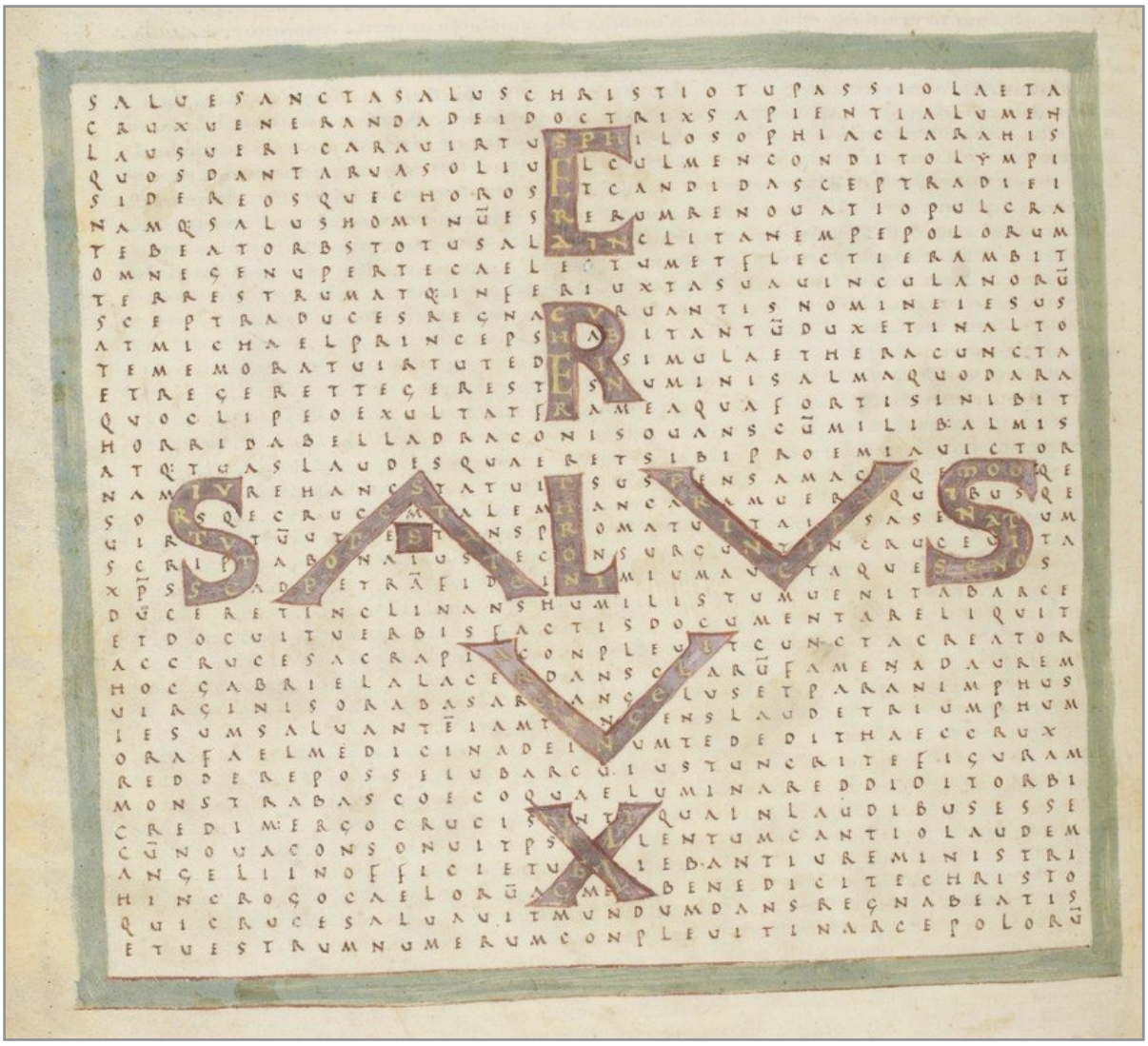
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 3v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 42. *Carmen* B2, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



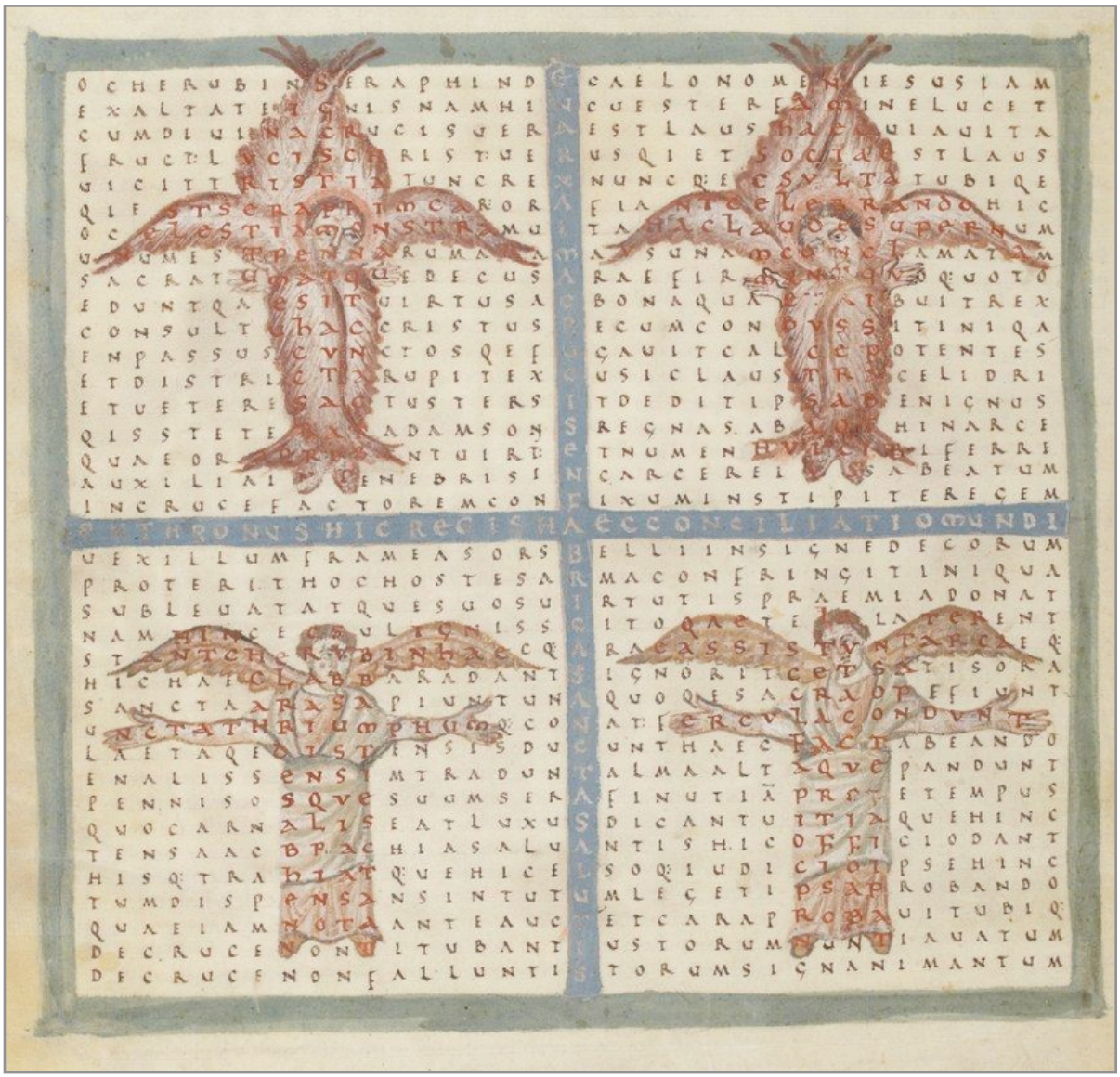
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 4v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 43. *Carmen* B3, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



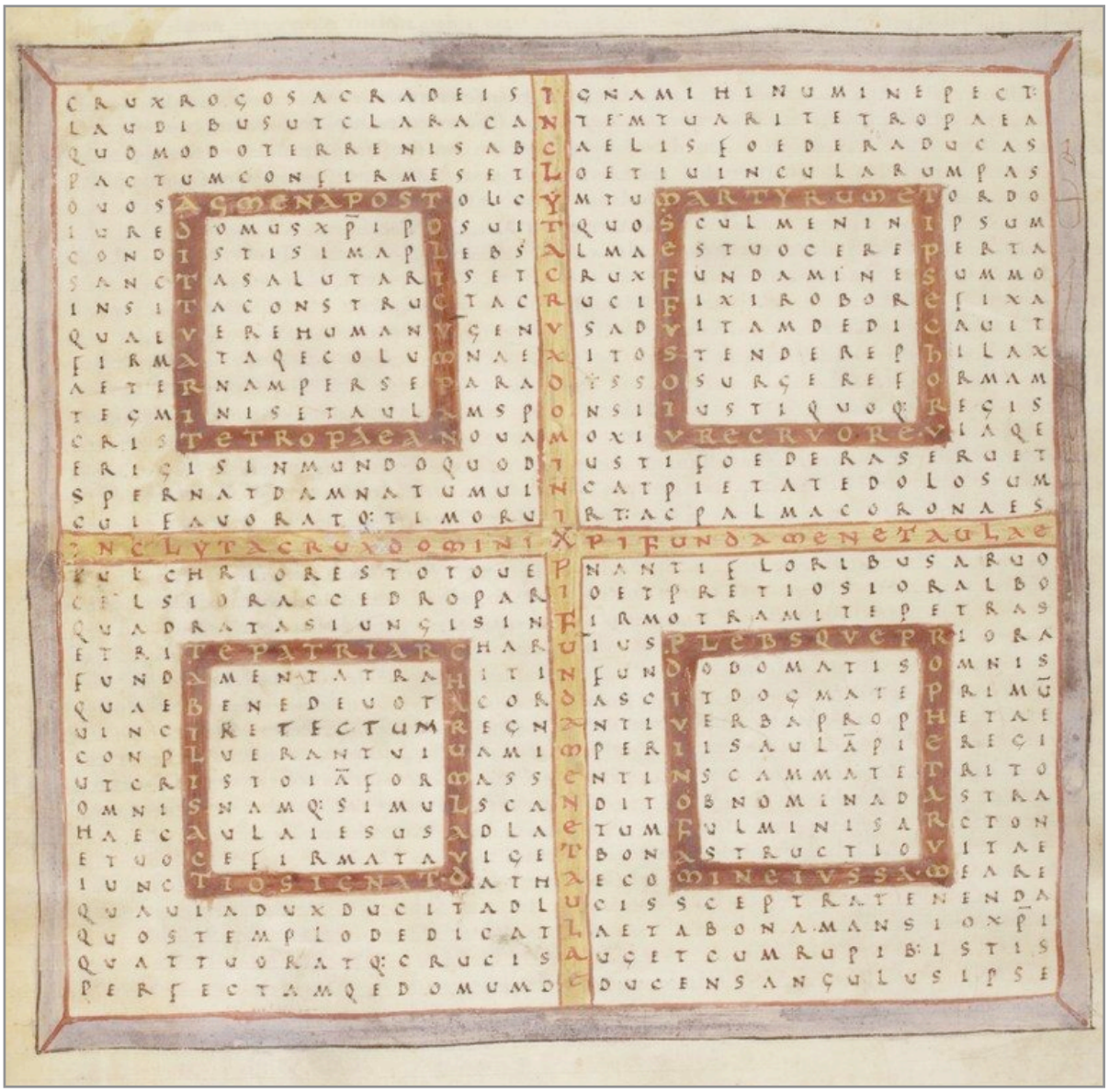
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 5v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 44. *Carmen* B4, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



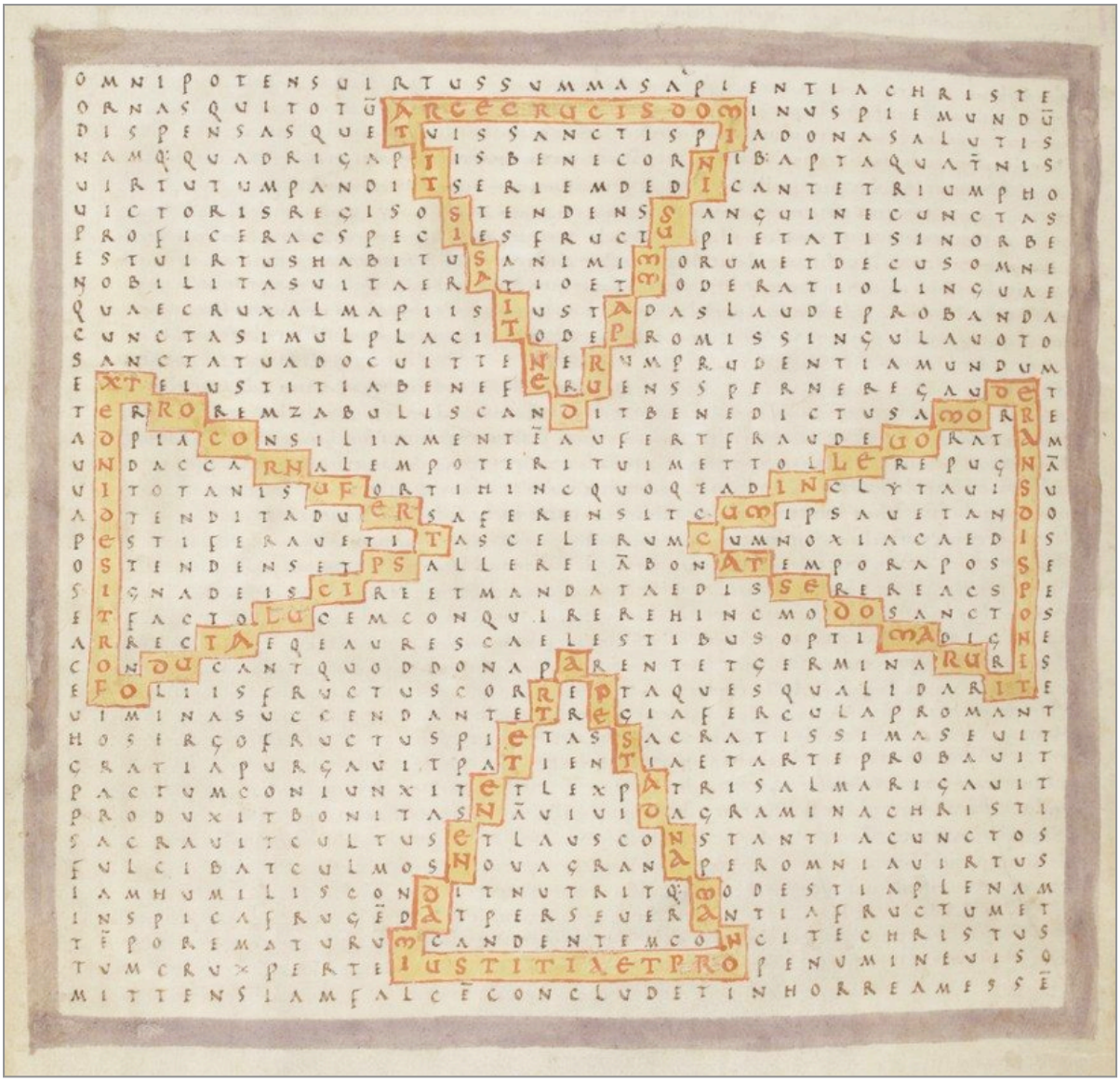
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 6v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 45. *Carmen* B5, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



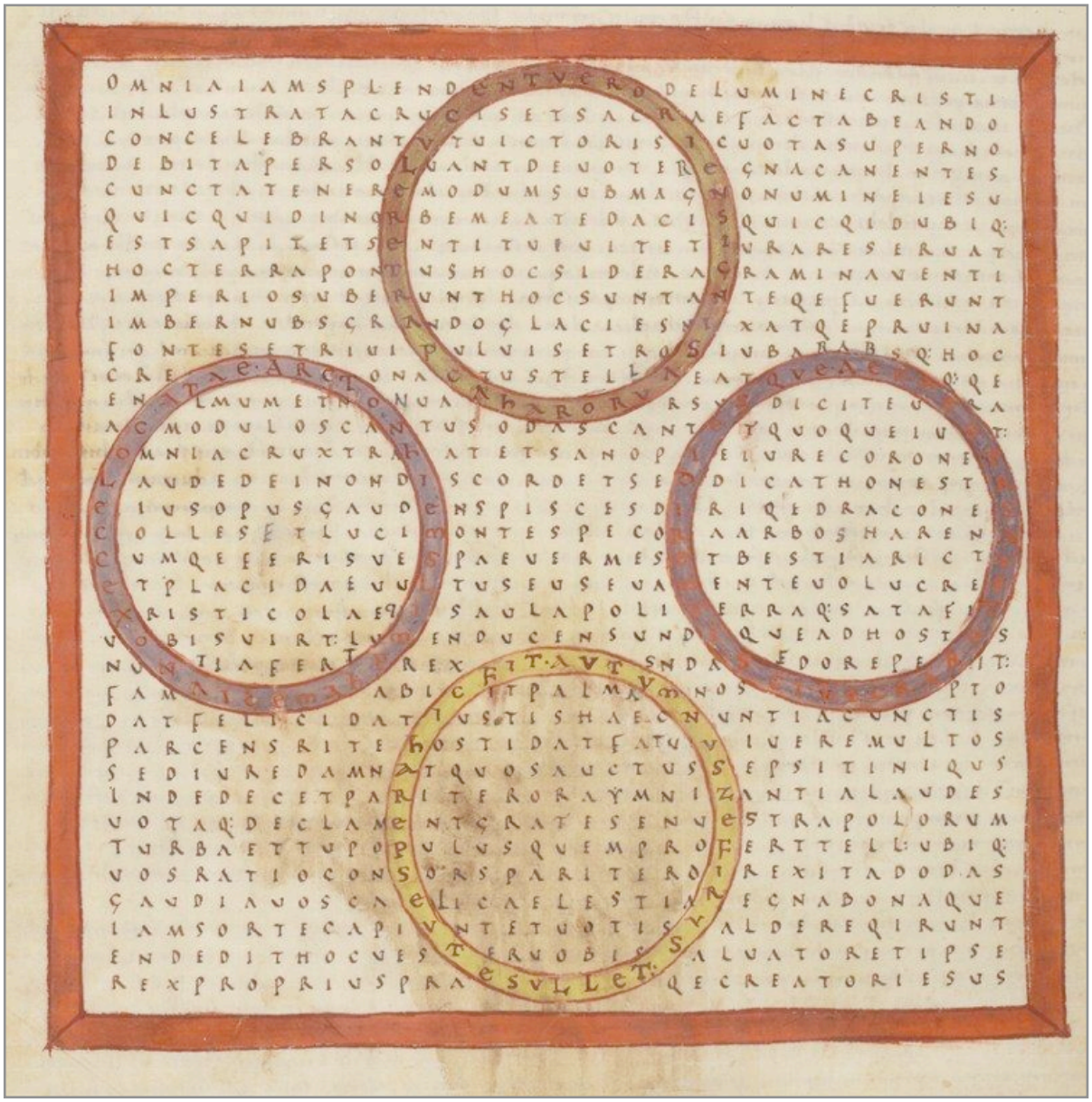
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 7v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 46. *Carmen* B6, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



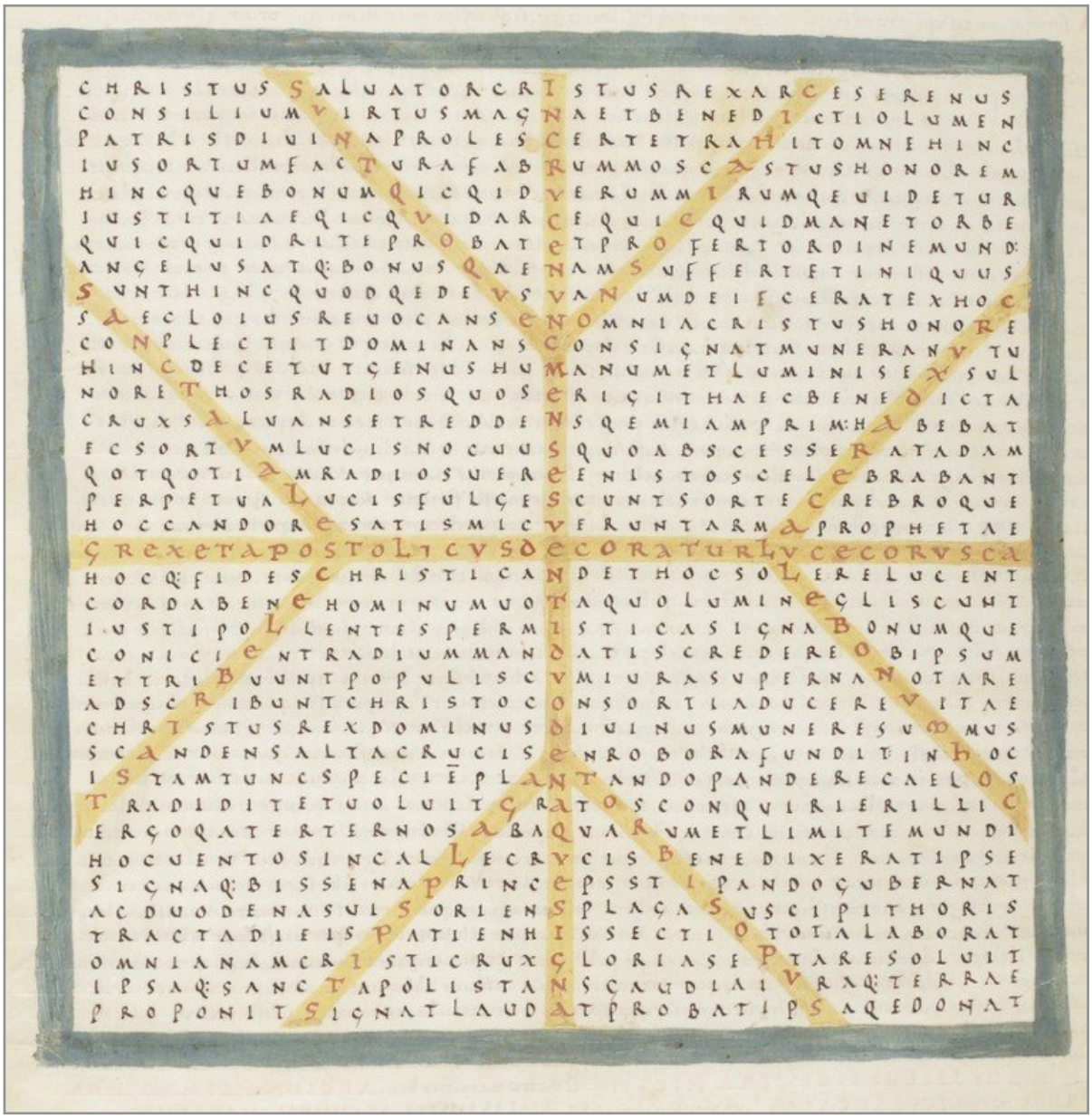
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 8v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 47. *Carmen* B7, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



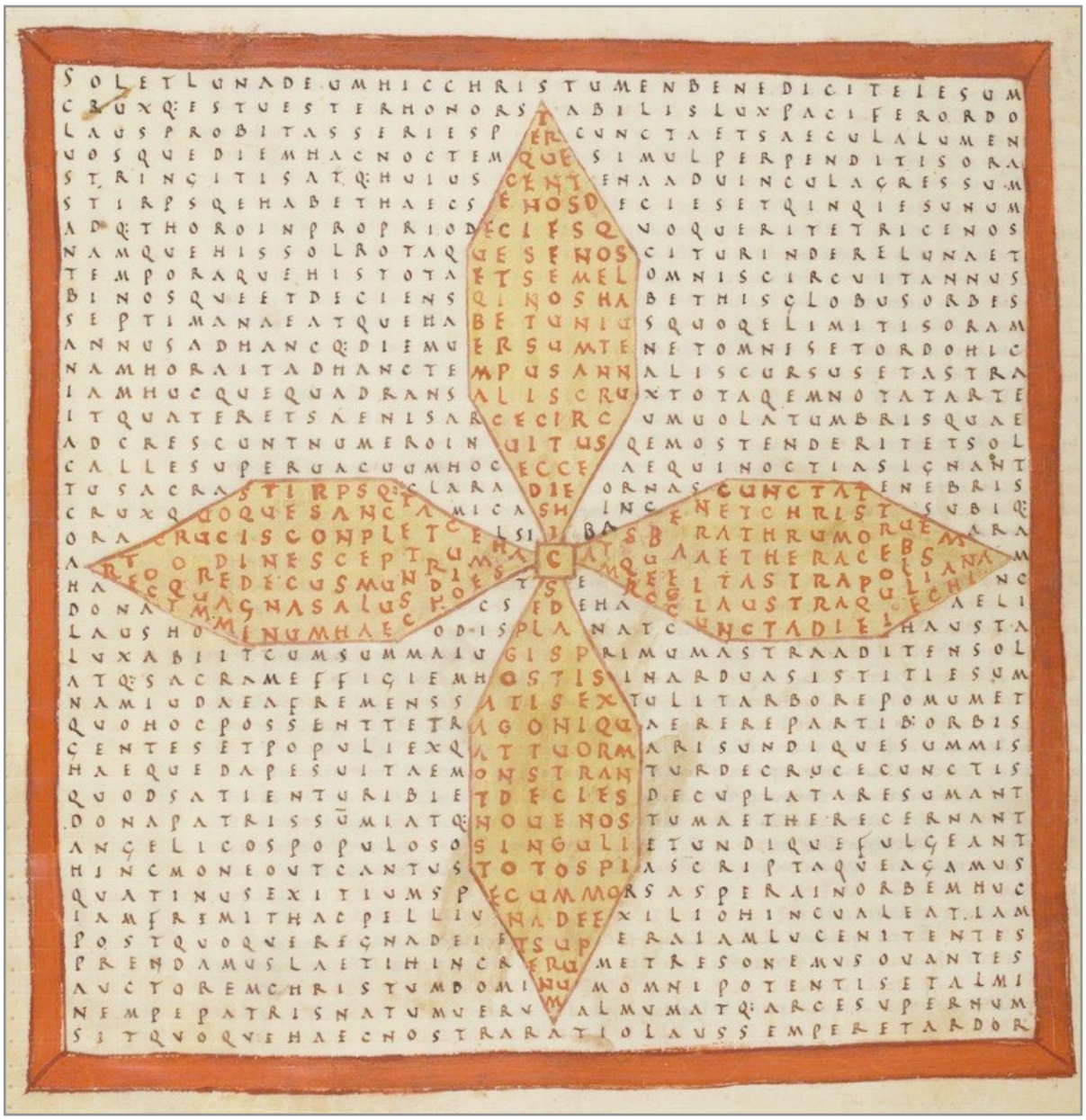
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 9v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 48. *Carmen* B8, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



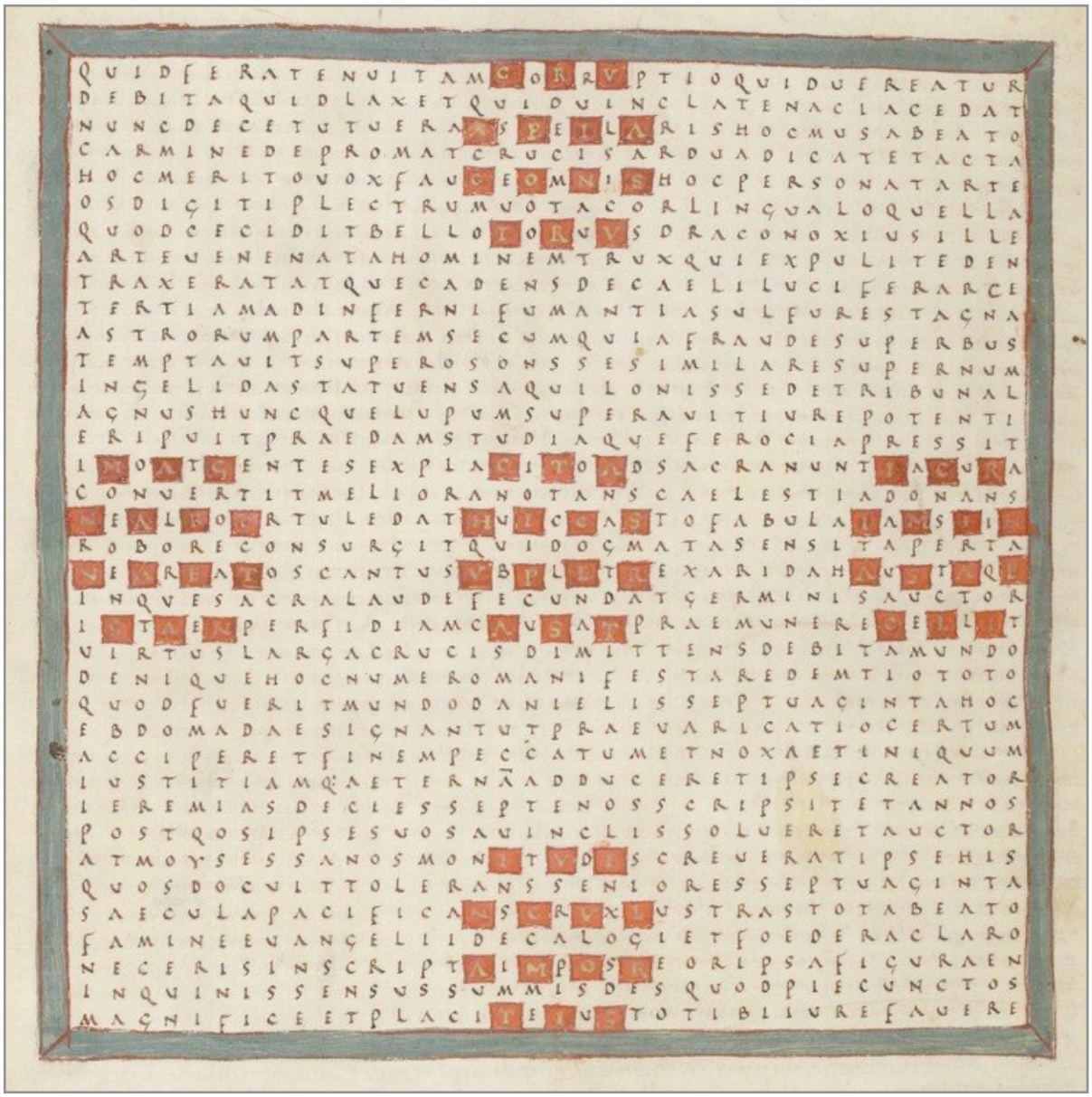
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 10v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 49. *Carmen* B9, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



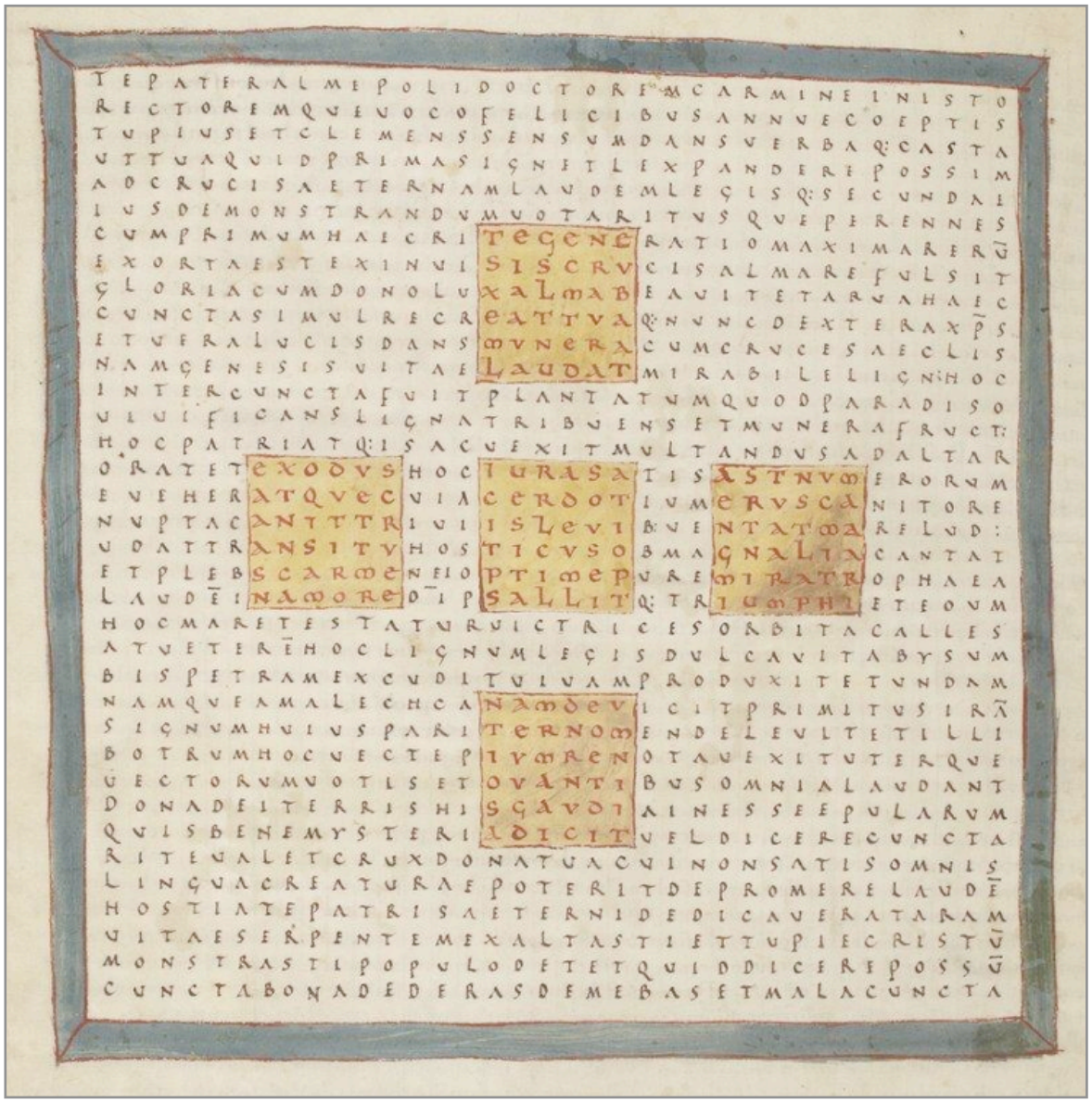
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 11v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 50. *Carmen* B10, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



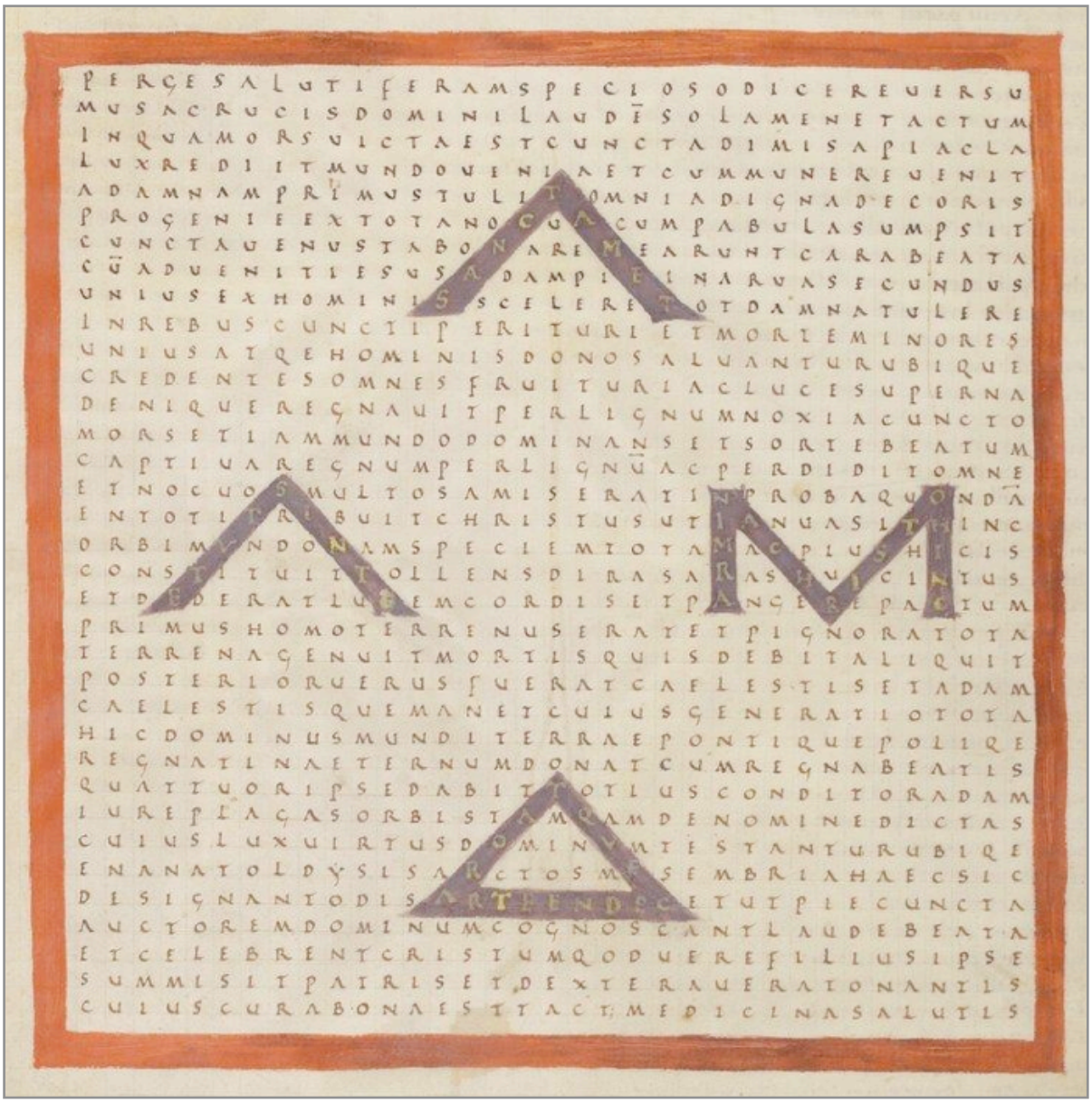
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 12v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 51. *Carmen* B11, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



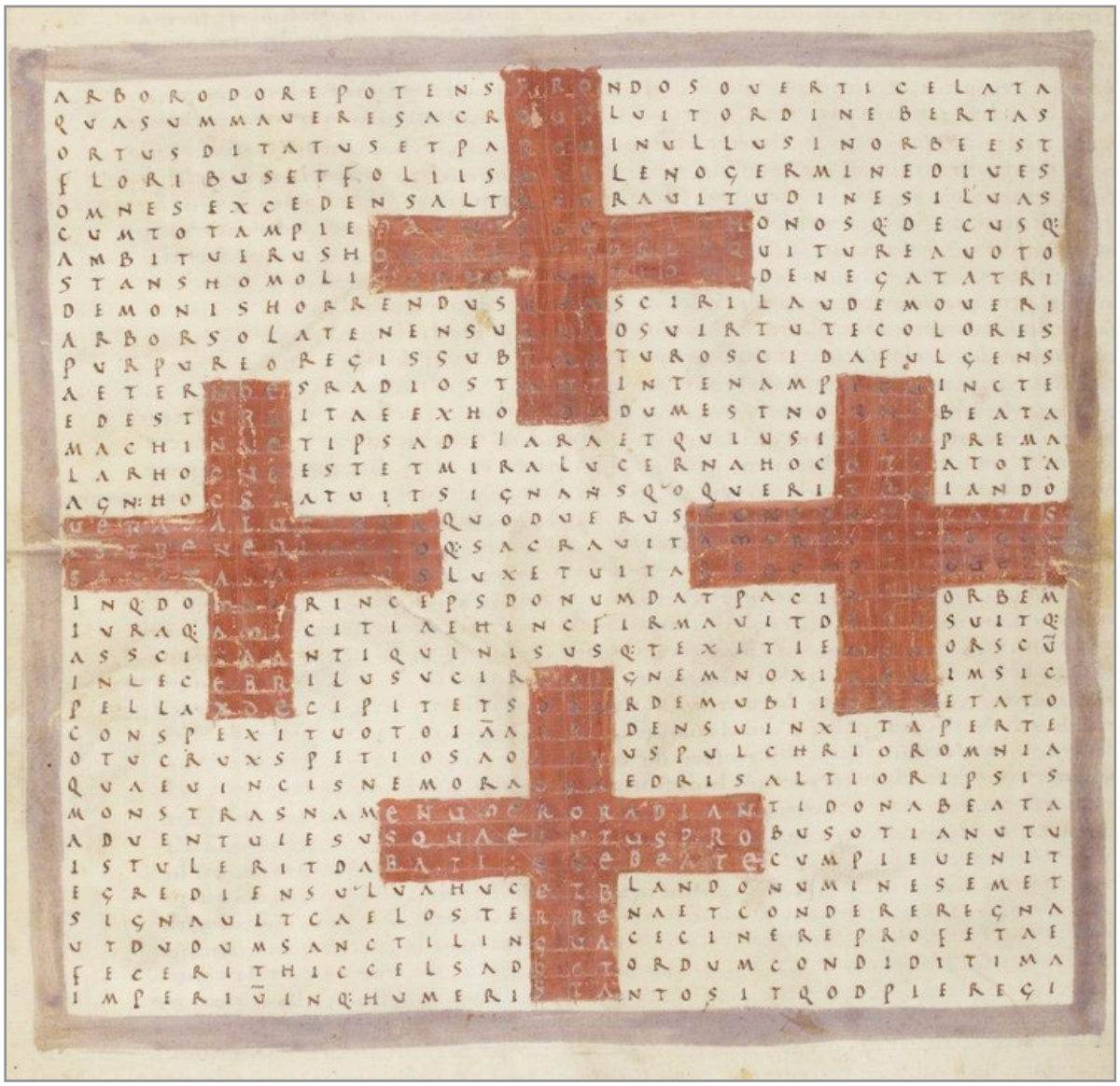
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 13v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 52. *Carmen* B12, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



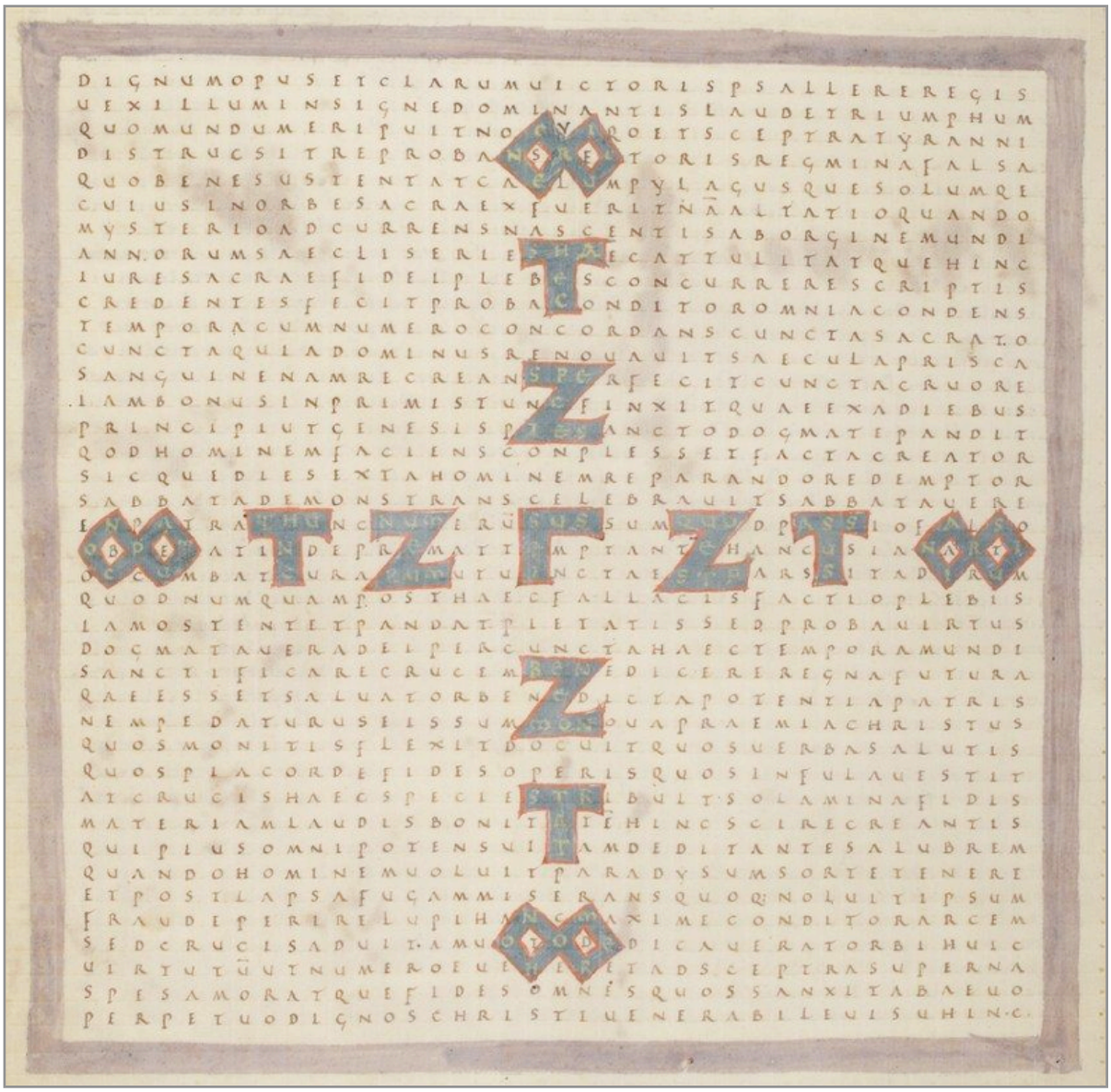
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 14v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 53. *Carmen* B13, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 15v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 54. *Carmen* B14, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



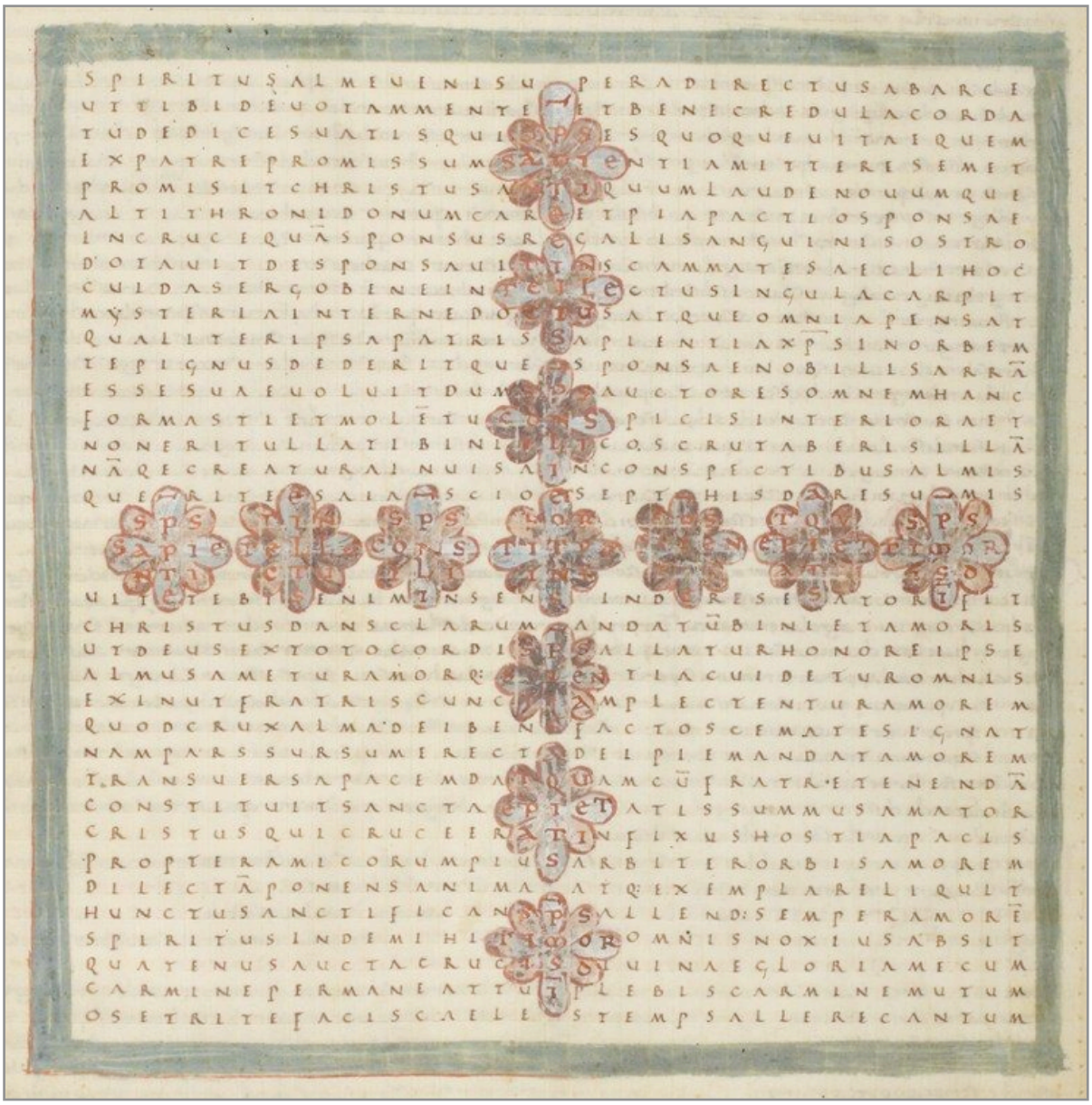
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 16v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 55. *Carmen* B15, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



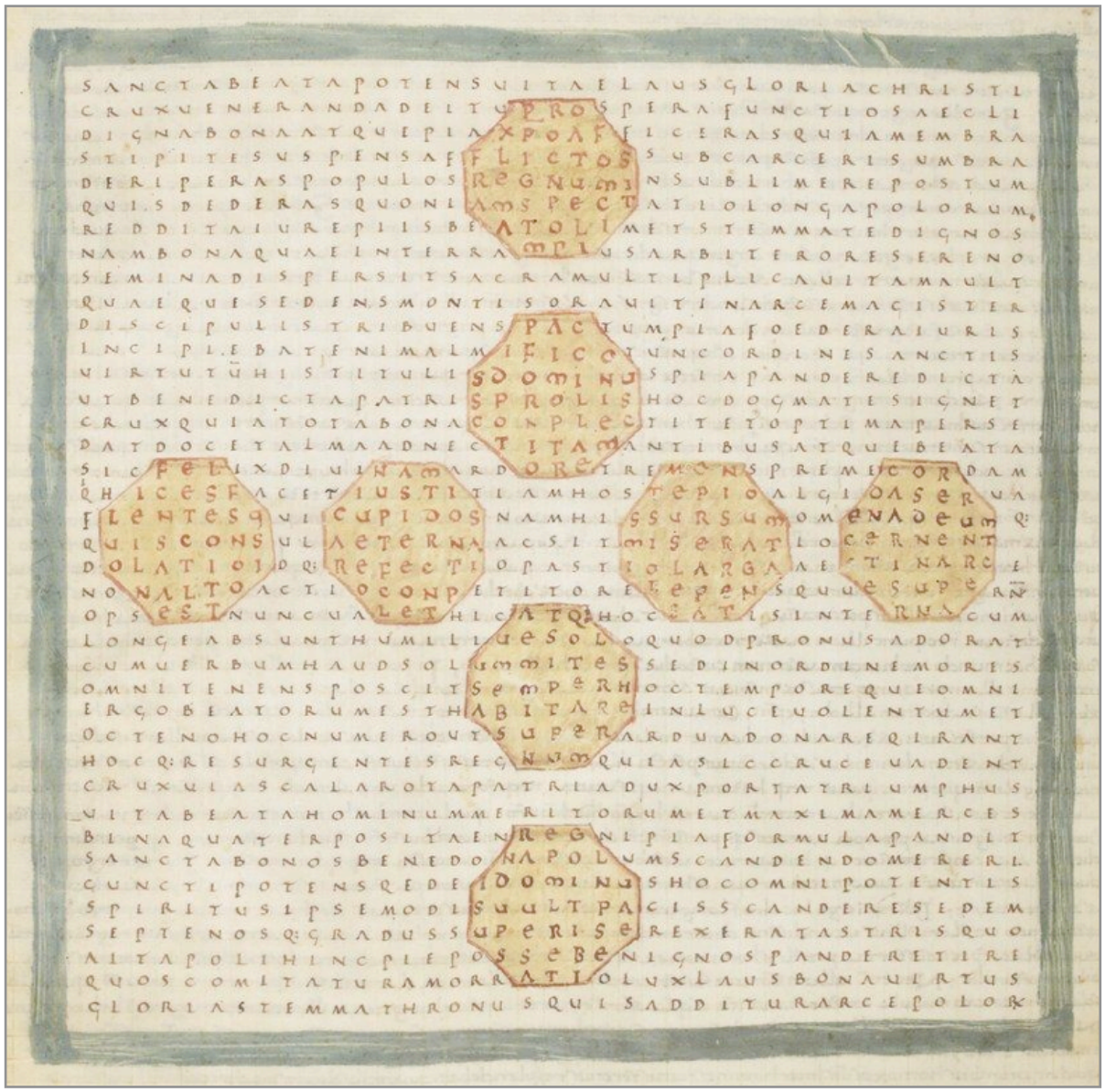
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 17v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 56. *Carmen* B16, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



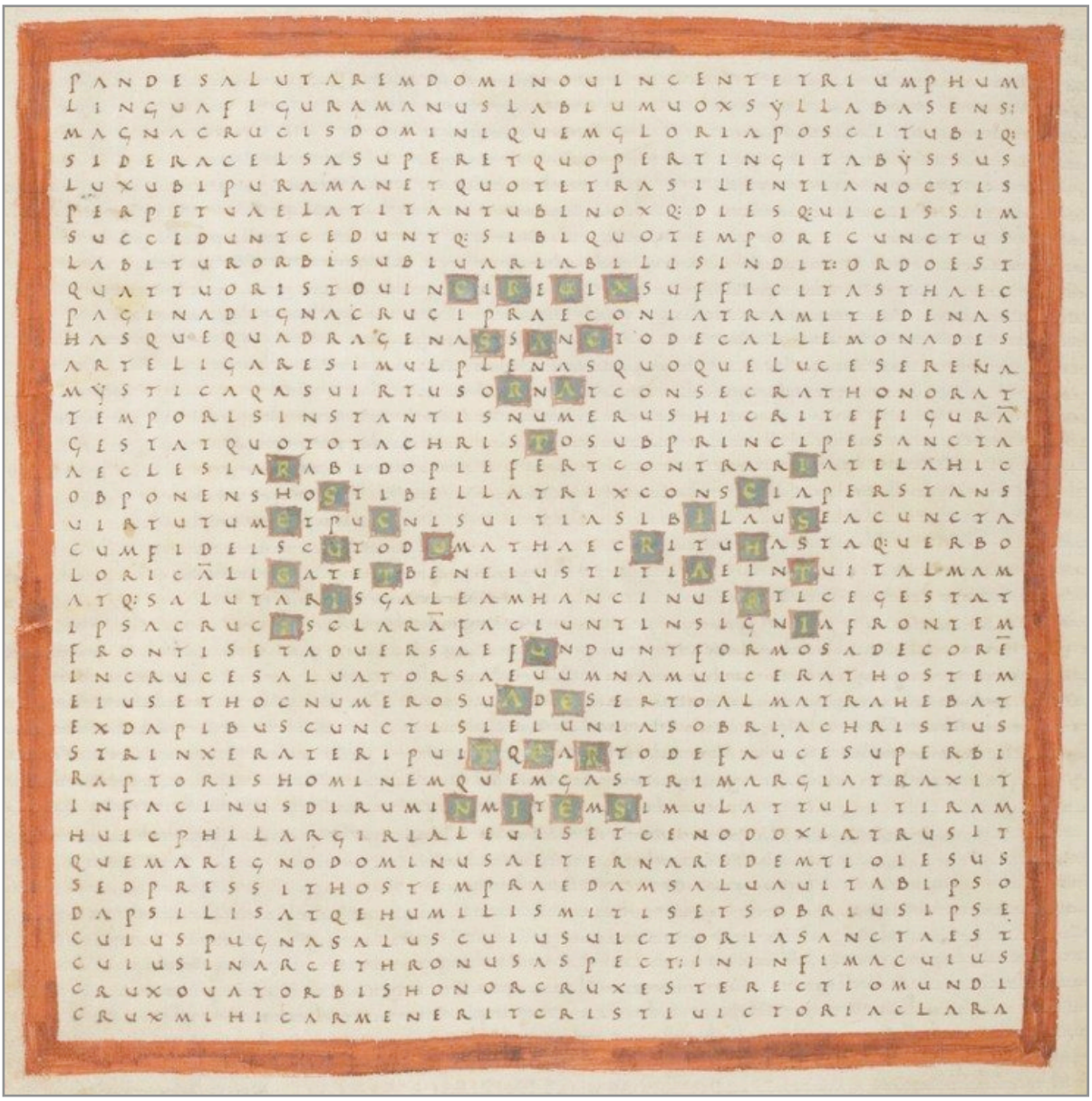
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 18v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 57. *Carmen* B17, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



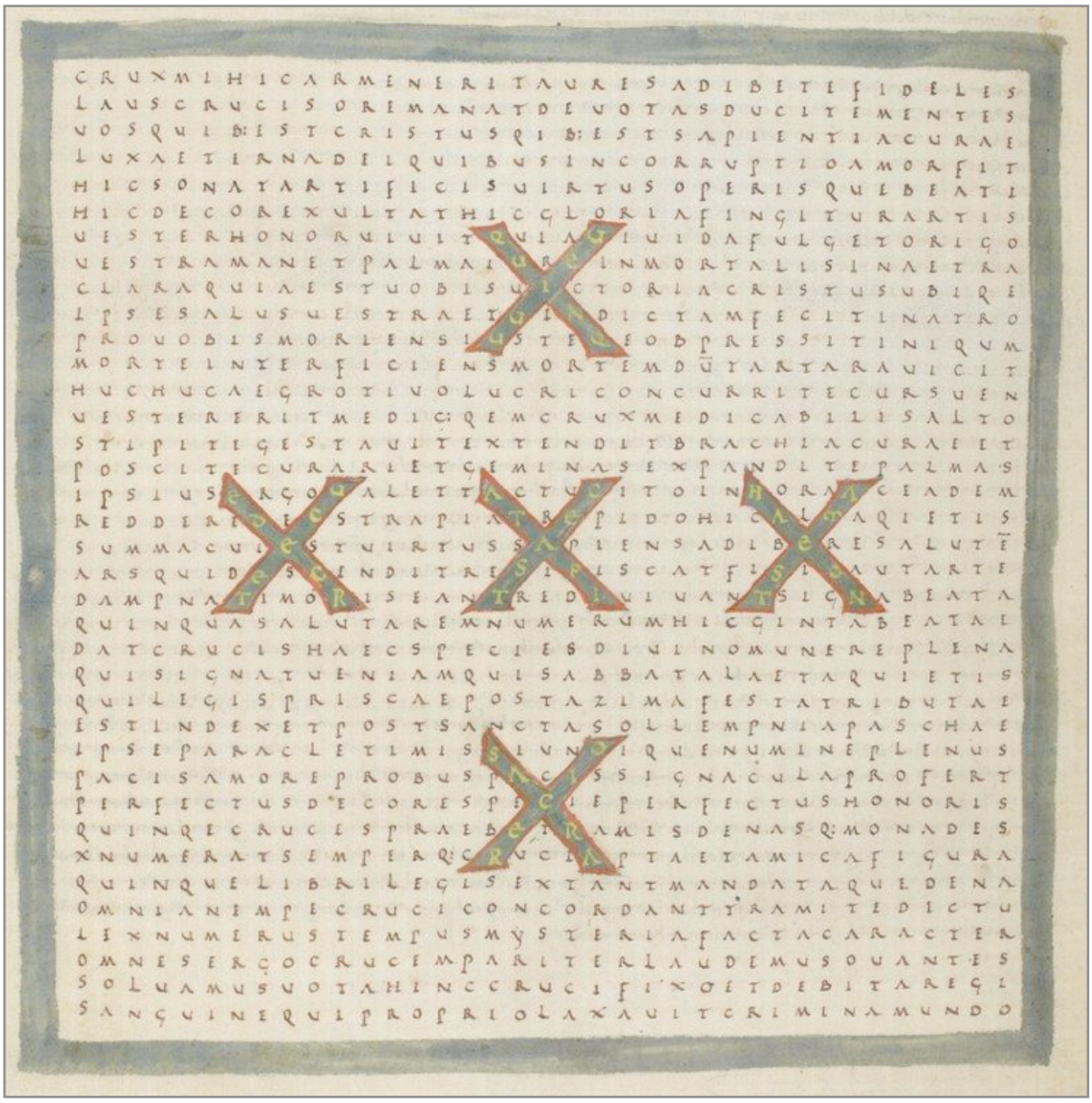
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 19v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 58. *Carmen* B18, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



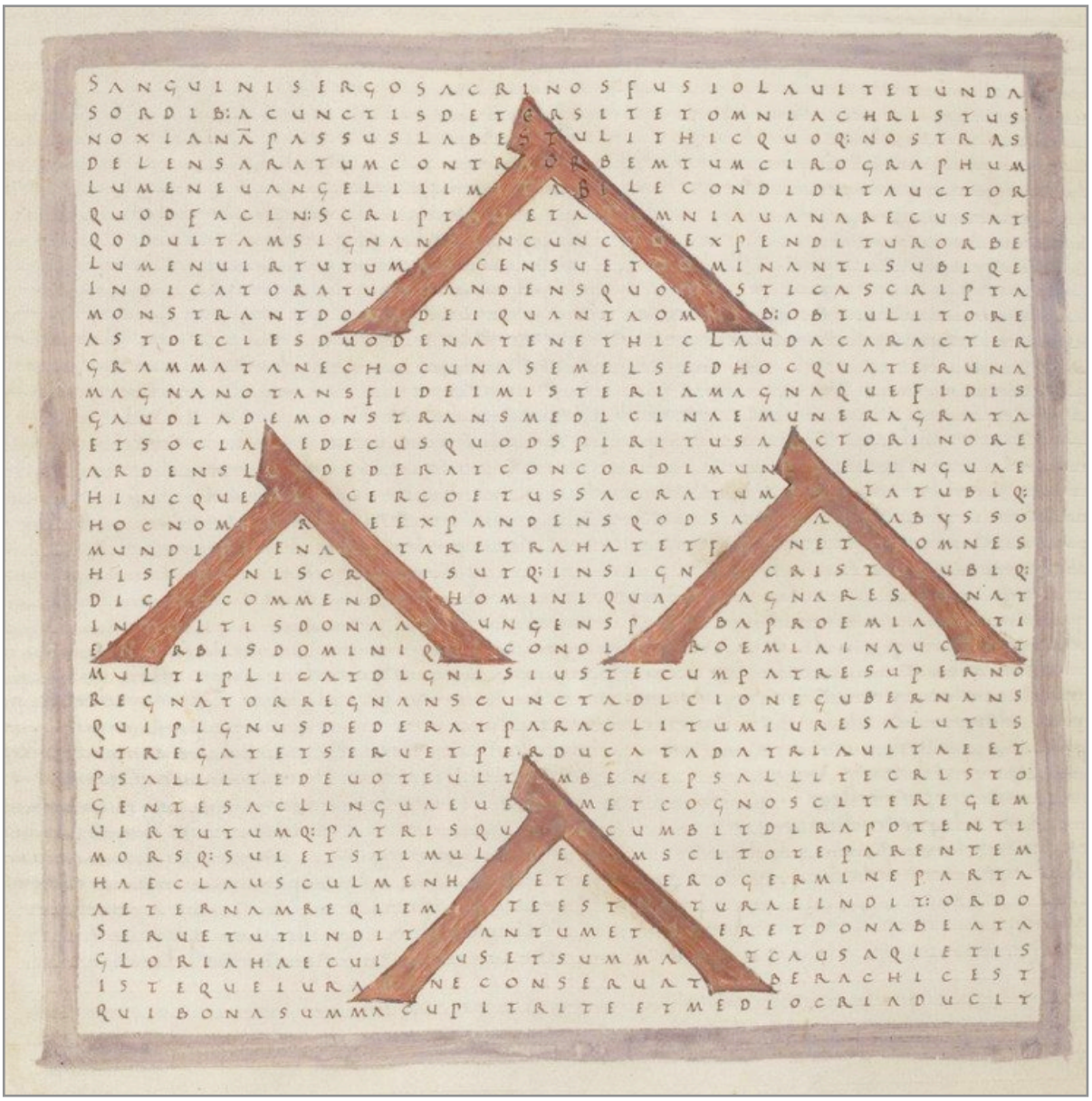
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 20v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 59. *Carmen* B19, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



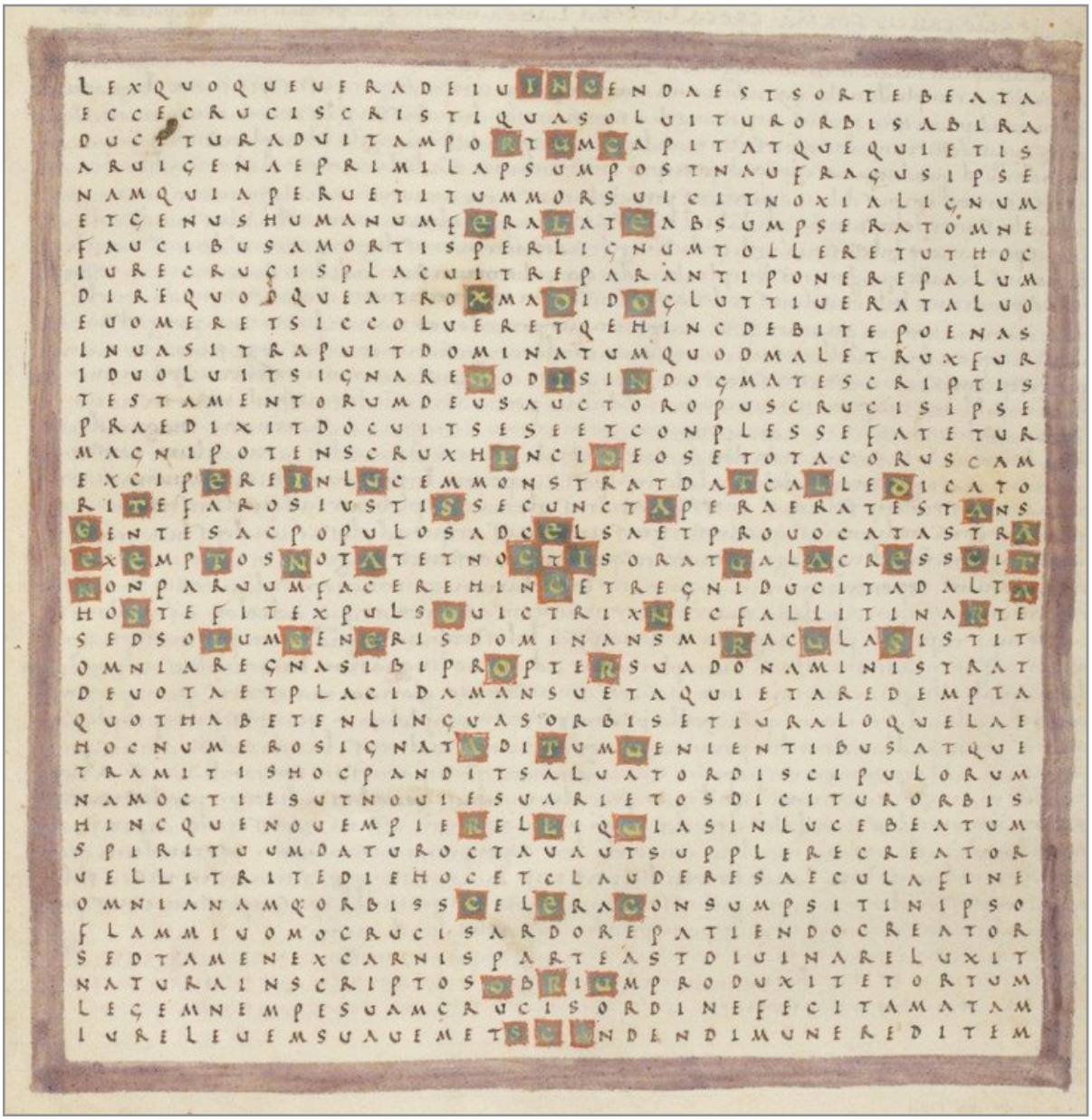
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 21v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 60. *Carmen* B20, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



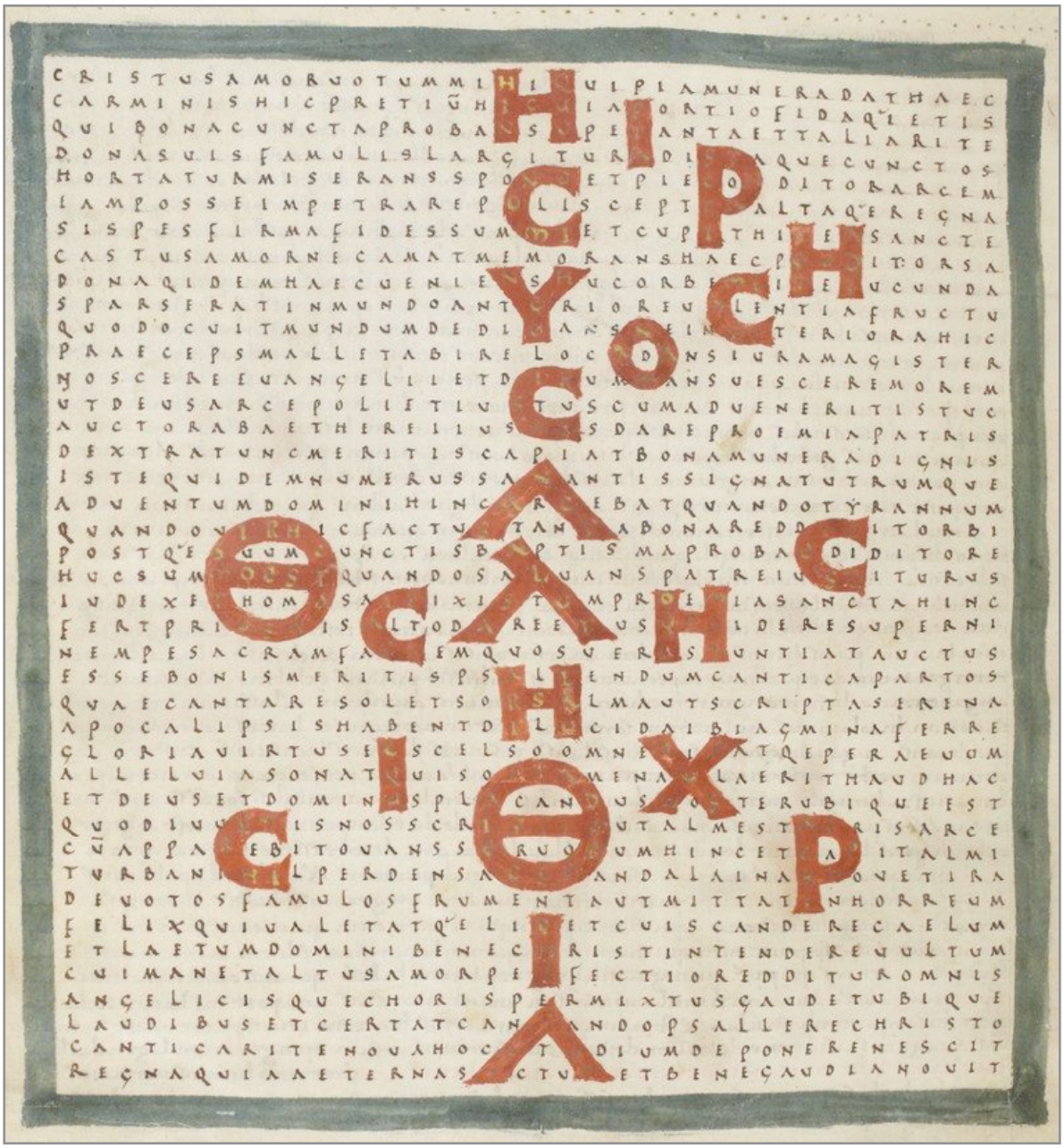
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 22v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 61. *Carmen* B21, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



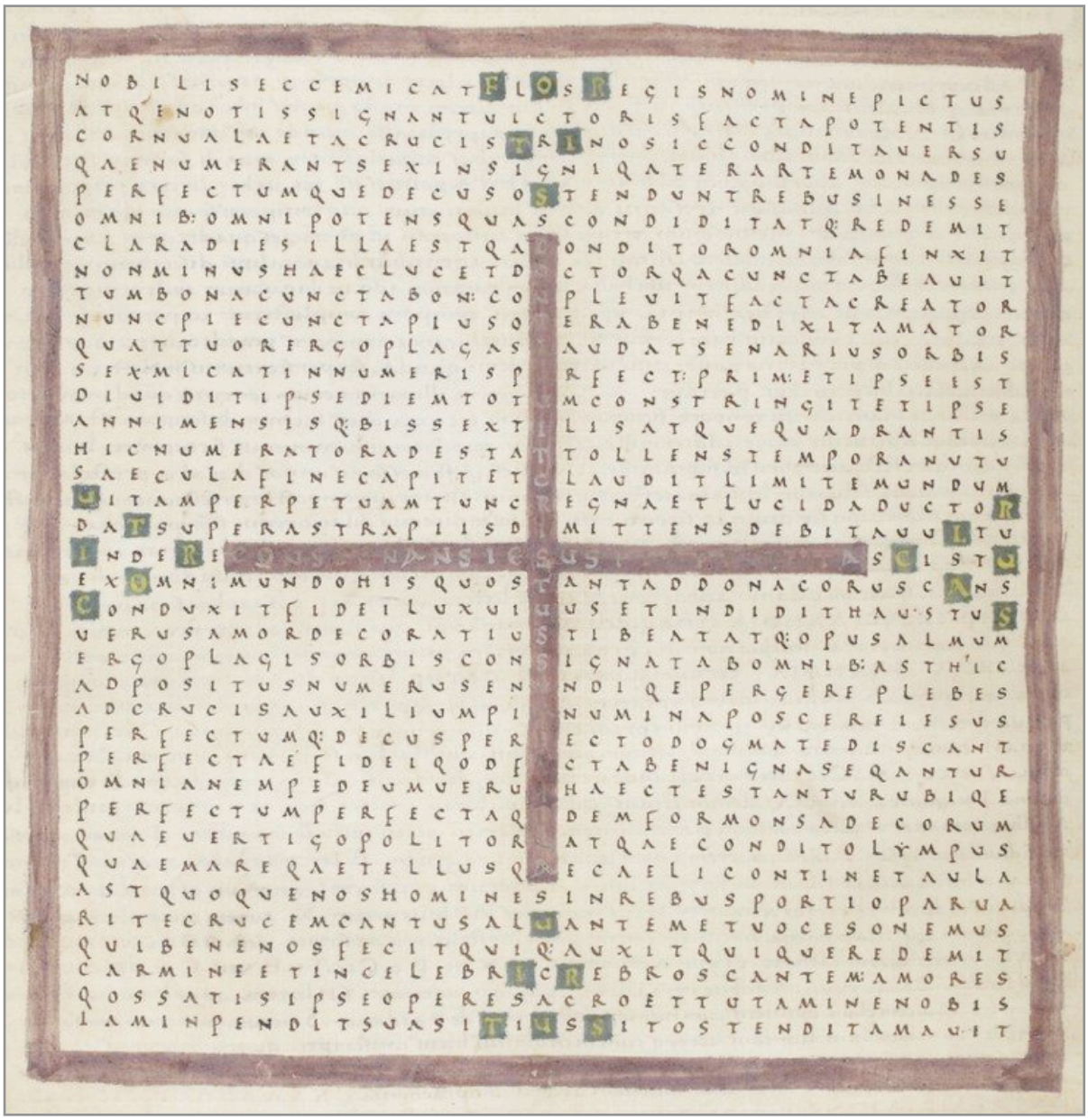
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 23v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 62. *Carmen* B22, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



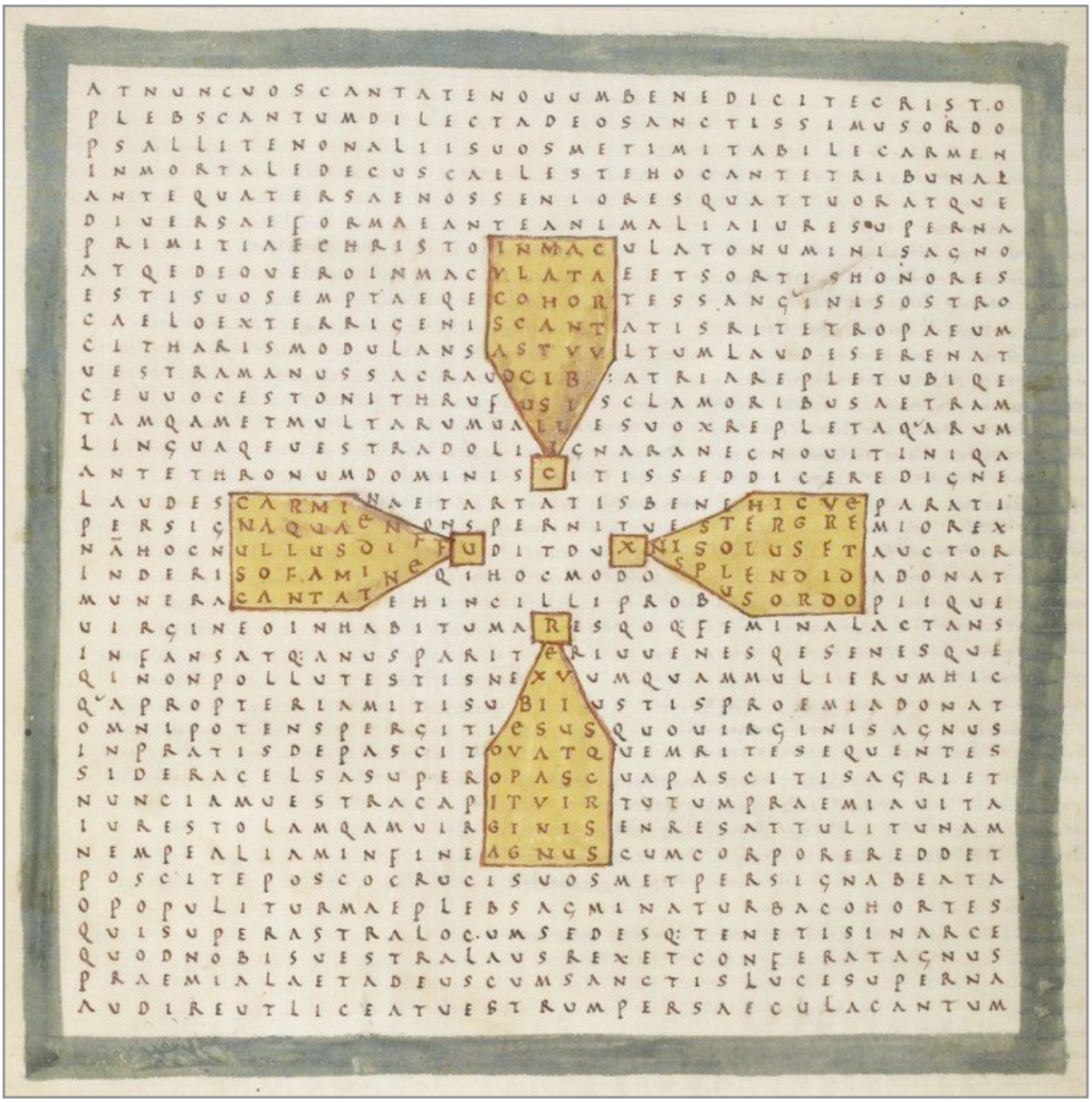
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 30v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 63. *Carmen* B23, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 24v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 64. *Carmen* B24, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



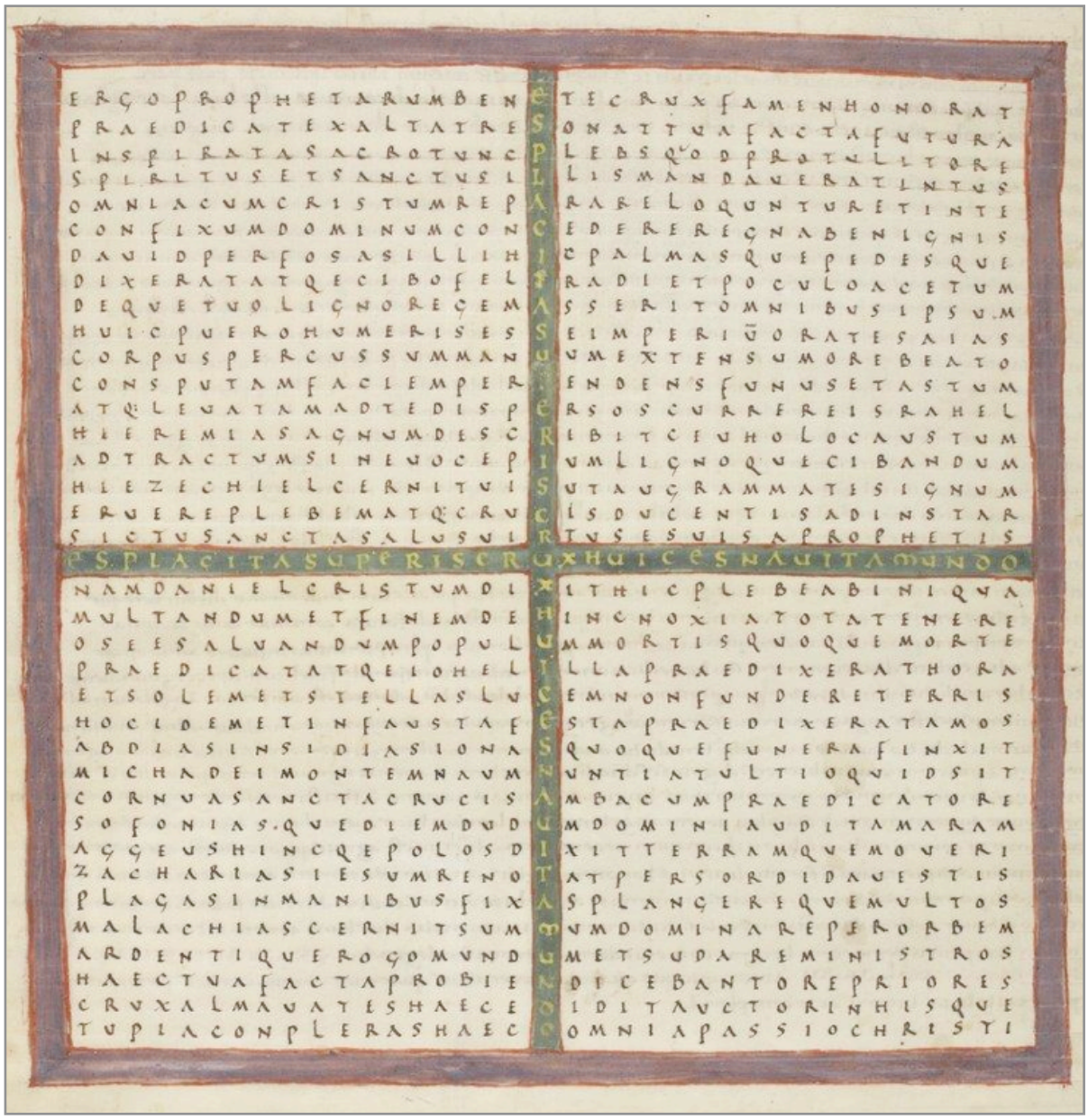
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 25v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 65. *Carmen* B25, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



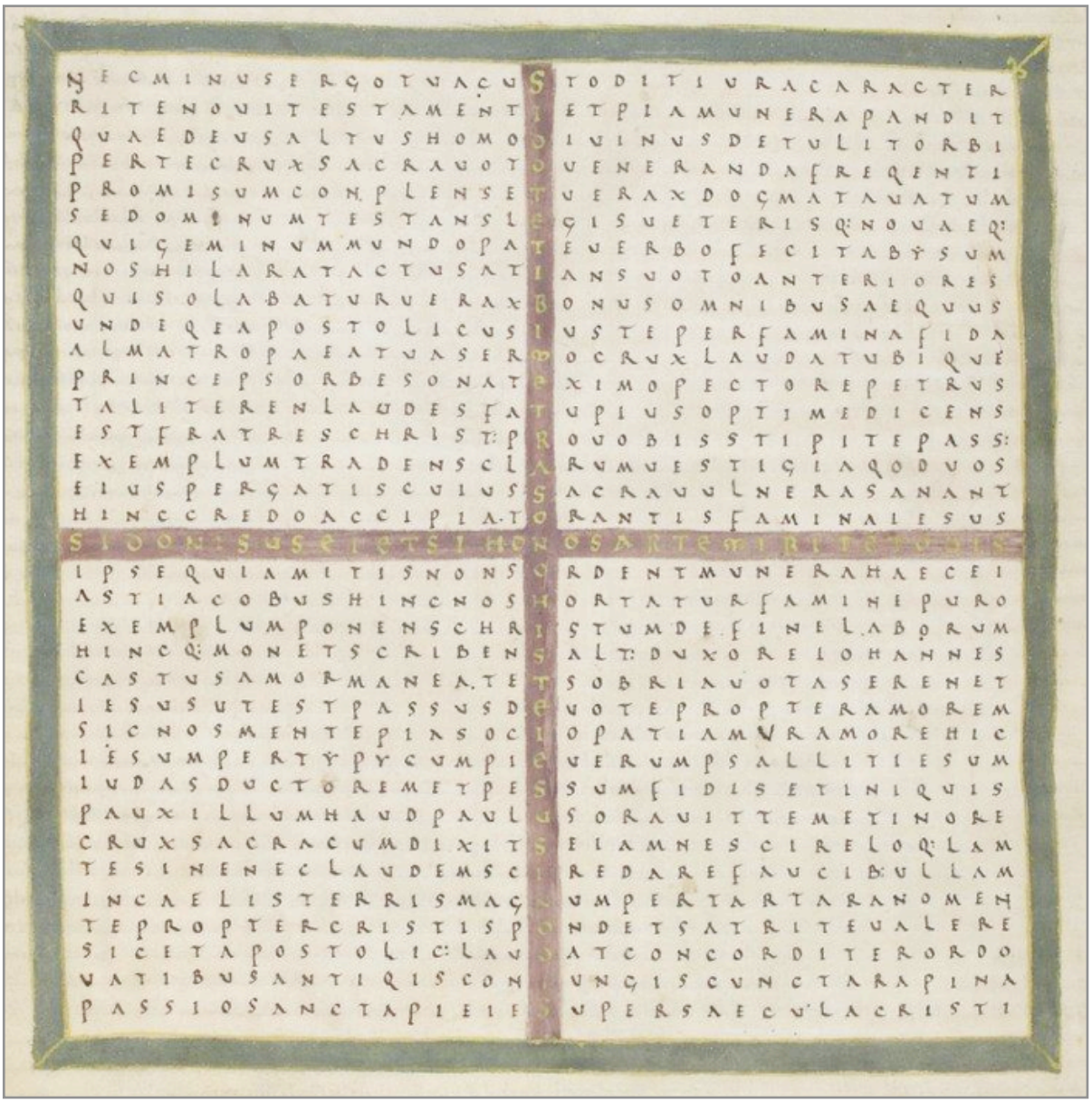
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 26v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 66. *Carmen* B26, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



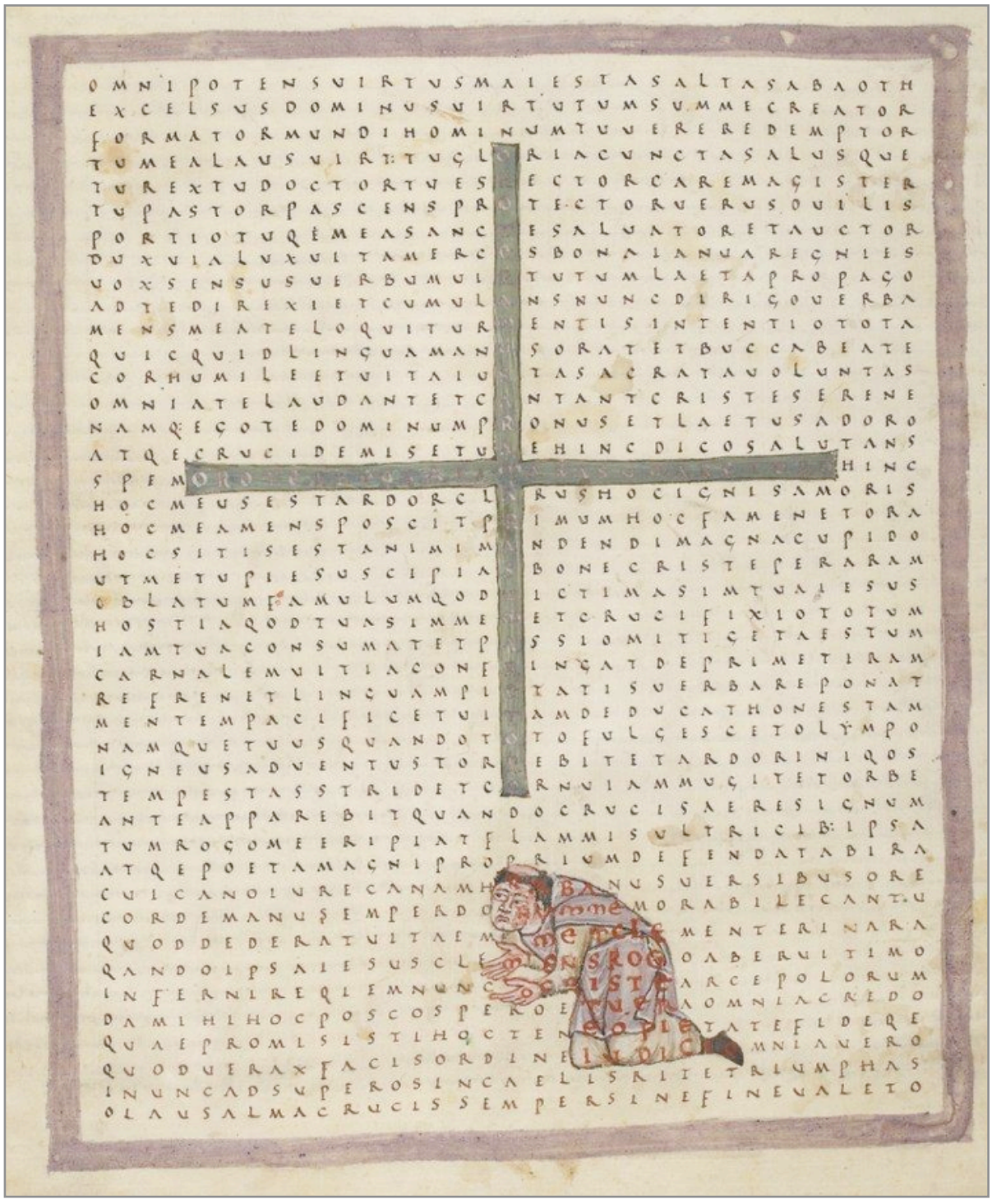
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 27v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 67. *Carmen* B27, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



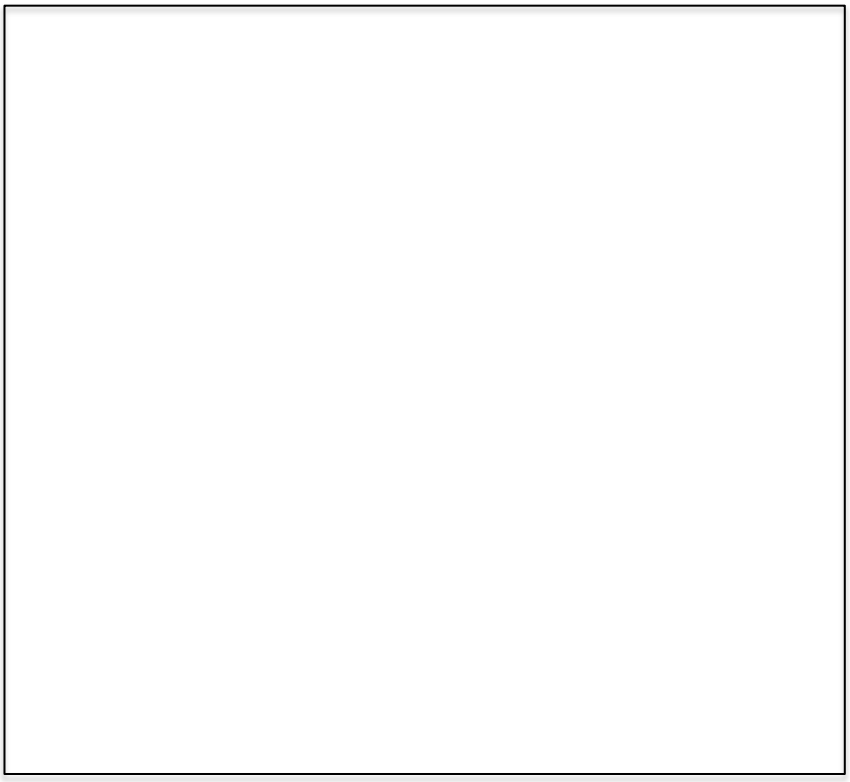
Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 28v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 68. *Carmen* B28, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



Paris, Bibliothèque Nationale France, lat. 2422, fol. 29v. Século IX (segundo quartel).
Imagem retirada de: © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490076p/f95.image.r=

Figura 69. *Carmen* A5, *In honorem sanctae crucis*, Rábano Mauro (c. 780-856).



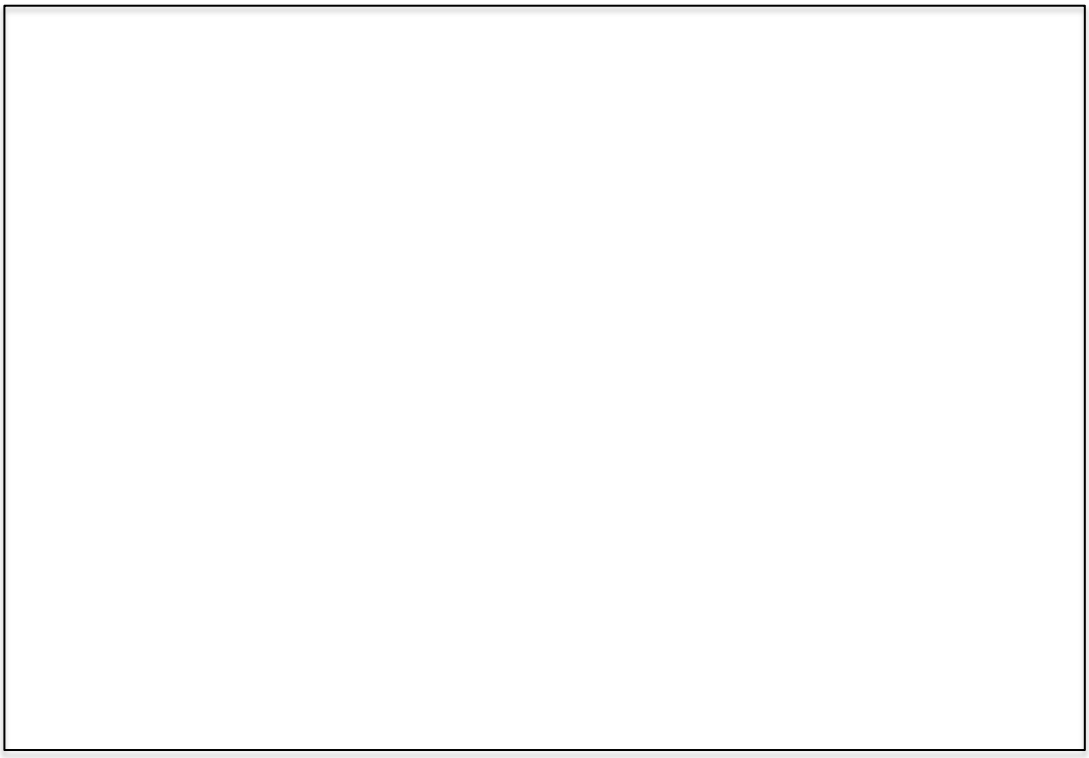
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124. Século IX.

Figura 70. *Carmen* "*Ad Iudith Augustam*" (VI), Rábano Mauro (c. 780-856).



Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms 1034, fol. 3. Século XII (segunda metade).

Figura 71. Uma imagem do Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212.



Bern, Burgerbibliothek, Cod. 212, fol. 113v. Século IX (*Carmen* VIII de Porfírio).