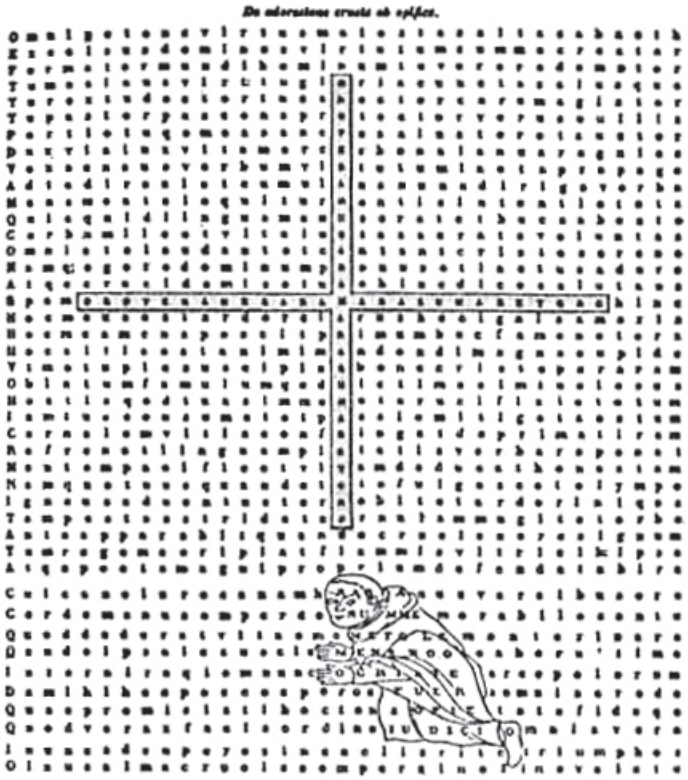
PAUL ZUMTHOR

Carmina figurata

Tradução de **ALBERTO ALEXANDRE MARTINS**

As (belas-)letras emanam da letra e tecnicamente tendem a se reduzir a esta, assim como a pintura emana da letra ornamentada e a "miniatura" designa uma seqüência de caracteres traçados com mínio. No movimento dessa (confusa?) aquisição de conhecimento, os procedimentos de escritura fundados sobre a própria letra, ou que pelo menos integram a materialidade ao conteúdo da mensagem, adquirem aos olhos de alguns clérigos da alta Idade Média uma importância mais do que exemplar: reveladora dos modos de ser do real e do dizer. Com certeza, nada de absolutamente novo se cria nessa cultura constituída (em seu precário equilíbrio) de materiais reutilizados. Recolhe-se no bricabraque das tradições da baixa Antigüidade (e, através delas, até entre os gregos alexandrinos) todo um leque de procedimentos letristas a serem incorporados a uma poesia então se refazendo: exploração que apresenta um aspecto artificial, como abstrato e, com relação à sociedade feudal em formação, nós diríamos reacionário, devido a um punhado de intelectuais prisioneiros do mito imperial: esses "letrados" (*litterati*: os que sabem desenhar e decifrar letras), entre algumas centenas de outros disseminados através do vasto império, de Roma à Jutlândia e dos Pirineus à Boêmia, três quartos recobertos por um manto de florestas impenetráveis, sem estradas, sem máquinas, solidões hostis nas quais a humanidade se aglomera em minúsculas comunidades separadas, onde as trocas se estabelecem ao nível de relações de força elementares... É *disso* que triunfa, em figura, a "letra" (*): o signo escrito e a epístola. Os "letrados" carolíngios, entre eles, se correspondem: em todos os sentidos desta palavra; e a lentidão das transmissões libera suas correspondências das exigências de atualidade: de abadia em abadia, por caminhos assombrados de guerreiros rebeldes, se é que não de aventureiros nórdicos, de Fulda a Prum e a Saint-Gall, a Corbie, Saint-Amand, Reims, Tours, Aniane, Bobbio... Mas o centro emissor e retransmissor é a casa do Imperador: emergindo, ainda que pouco, desse universo analfabeto, ela oferece à escritura um meio privilegiado, incomparável, confundido com a fonte de um poder ele mesmo identificado com a Ordem do Mundo. A ficção ideológica reconstitui, de modo isolado e analógico, as condições de uma gênese: a escritura reencontra algo da função que



Este texto foi extraído do livro de ensaios: *Langue, Texte, Énigme*. Paris, Editions du Seuil, 1975, pp. 25-35.

* O autor vale-se aqui do duplo sentido do termo "*lettre*" (letra e carta), que desdobrará a seguir em "signo escrito e epístola" (nota do Tradutor).

PAUL ZUMTHOR é medievalista e teórico da literatura. Tem se dedicado aos estudos sobre oralidade. Nasceu na Suíça. É professor da Universidade de Montreal e autor e extensa obra publicada no mundo inteiro.

revestiu em seu jorro inicial: a de uma manifestação sagrada, operada no segredo de uma casta de iniciados. A convergência mesma das técnicas assim postas em ação trai uma intenção criadora: busca-se, no escuro, o signo, quem sabe?, o selo de uma unidade ao nível mais elevado da significação, aquele em que coincidem os testemunhos do pensamento e do olho, da adoração e da ironia. Esses homens do livro buscam a chave perdida de uma linguagem em que o grafismo enquanto tal faria sentido (e não se trata de hieróglifos nem de pictogramas: mas do único sistema que se possui, o pobre alfabeto latino); tentam, desajeitadamente, ultrapassar, forçando, o limite arbitrário que habitualmente se fixa para a corporeidade do poema: versificação, sintaxe, palavras, imagens: por que não a posição do copista, o peso da tinta, o formato dos caracteres?

Tomada de empréstimo à *Bíblia* já há três séculos então, a prática da composição abecedária orientava nesta direção: cada unidade sucessiva do poema (verso ou estrofe) começava por uma palavra escolhida de tal modo que a série de iniciais reproduz a do alfabeto, de A a Z. O desenrolar do discurso se acha assim determinado por uma ordem externa e imutável, sobre a qual bastaria projetar o menor reflexo de metafísica para revelar alguma procissão cosmológica. Certos efeitos maneiristas, de aparência puramente acrobática, têm talvez o mesmo alto estatuto, pois o riso, entre familiares do Mestre, é um dos instrumentos que a inteligência constantemente emprega. Assim, o lipograma e o pantograma, elementos complementares de uma estrutura opositiva: o poema lipogramático exclui totalmente o emprego desta ou daquela letra: em compensação, todas as palavras do pantograma começam pela mesma inicial. O monge Hucbald, músico ilustre, dirige ao rei Carlos, o Calvo, um elogio da calvície:

"Carmina, clarisonae, calvis cantate, [Camenae!"

e assim por diante durante 146 hexâmetros! Passo por cima dos tautogramas, anagramas, cronogramas, acrósticos, as frases em que as iniciais das palavras sucessivas formam uma outra palavra integrando o todo; por cima dos malabarismos de sílabas, os entrecruzamentos de homônimos unindo graficamente versos semanticamente diferentes (1)...

O sistema mais elaborado, o único ao qual a análise pode atribuir um sentido profundo, é o dos *carmina figurata*. Originário do helenismo tardio, criado talvez por Teócrito, retomado em latim na época de Constantino, foi redescoberto por nossos letrados carolíngios na obra do poeta Porphyrius Optatianus. Estranho destino o deste histrião mundano, prefeito de Roma por volta de 350, a quem seu preciosismo decadente valeu assim (numa época ávida por salvar as menores migalhas da herança antiga) ser promovido dentre os *Auctores*, fontes do saber! Dos vinte e um poemas figurados que nos deixou, alguns formam caligramas nos quais o comprimento e a disposição dos versos desenham a silhueta de um objeto (uma flauta, um altar); os outros, construídos geometricamente (cada verso comporta o mesmo número de letras), permitem várias leituras, horizontal, vertical ou em cruz.

Foi este segundo modelo que alguns poetas, correspondentes da corte imperial, apuraram na primeira metade do século IX (2). Do que fora puro ornamento fizeram uma forma significante. Sob sua pena, o *carmen figuratum* manifesta a unidade conceitual e simbólica da página: os versos, iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem (extraídas das palavras às quais pertencem e religadas umas às outras) uma frase revelando o sentido oculto do poema. Assim que o olho, tendo desvelado essa possibilidade de leitura num segundo grau, segue essas frases, ele constata que a linha desenhada pela sucessão de letras constitui ou um signo geométrico (de valor mais ou menos esotérico) ou uma imagem emblemática. O emprego de uma tinta de cor distinta facilita a decifração.

É menos a natureza do objeto (o manuscrito) que se modifica, do que sua função; a relação do livro para com o leitor e vice-versa: o que se *vê* no livro transforma a vida, o mundo se reforma (se re-forma) com relação a essa experiência singular do olho. O efeito visual acusa a espacialidade específica da escritura; impede o deslizar ao longo da linearidade indiferente dos grafismos (ao longo da duração da linguagem); recorta com suas verticais, suas transversais, a horizontalidade da linha; povoa de simetria esta perspectiva. Não é certamente um acaso que Milon, Joseph Scot, Eugênio de Toledo, Hincmar ou o Anônimo de Saint-Gall, praticantes dessa arte,

1 E. R. Curtius, *Littérature européene et Moyen Age latin*, Paris, 1956, chap. 15, part. 3.

2 M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munique, 1959, index, s.v. *Porfirius*.

tenham, por sua vez, abandonado a forma do caligrama que também encontraram em Porphyrius. No caligrama, com efeito, o desenho dá a forma externa do poema, e a força do elo que o ata ao sentido depende do talento do autor: ela não provém de uma necessidade textual; o desenho preenche a função de um título; uma moldura na qual se inscreve o discurso. No *carmen figuratum* carolíngio, em compensação, o desenho surge do interior; ele próprio *é* texto, integrado ao macrotexto poético, indissoluvelmente ligado a ele pela materialidade significante das letras; ele é sentido, e o mais profundo que guarda esta arquitetura de signos.

O mestre, aqui, chama-se Raban Maur: *Rabanus Maurus*, que ele abrevia (calcando um costume hebraico) simbolicamente em *Ramus*. Abade de Fulda, estreitamente ligado ao imperador, Raban é o autor de uma enciclopédia alegórica que se tornou regra durante vários séculos. O mundo sensível não é para ele senão uma máscara dissimulando uma realidade diferente, de forma que para o conhecimento a observação importa menos do que um método de interpretação: e este se elabora a partir de estruturas fundamentais de todo exercício intelectual, o número e a letra. Não insistirei nos números, cuja manipulação para fins de significação (ao contrário do que se diz freqüentemente) repousa menos sobre uma "mística" do que sobre um modo de percepção do mundo (3). Os números, pensamentos divinos, encerram o universo na harmonia de uma *Musica* eterna, irradiando-se nas formas dos corpos e nos movimentos dos astros, e à qual se associa a palavra humana em sua função mais elevada (ao mesmo tempo oração e poema) por meio de um duplo cânon, *grammatica* e *littera*. Números e letras remetem respectivamente às duas vias do saber codificado nas "artes liberais": *quadrivium* e *trivium*. Raban compôs, pouco depois da morte de Carlos Magno, uma coletânea de poemas, *De laudibus Sanctae Crucis*, cujo livro I é formado por *carmina figurata*, e que recebeu, em vários monastérios da Germânia, uma acolhida tão calorosa que o autor fez duas outras edições, dedicadas uma ao imperador Luís, o Benévolo, outra ao papa (4). *Laudes Crucis*: o sentido do título parece claro. No entanto, a ideologia religiosa que ele implica não esgota o sentido; se ela valoriza o texto, ela absolutamente não o cria. Ela determinou a escolha dos elementos, não sua estrutura. O que é esta cruz? O emblema cristão da salvação; mas, de um modo ou de outro, muitas outras coisas. O livro comporta vinte e oito poemas: 4 vezes 7, o número das direções cósmicas multiplicado pela cifra da sabedoria, segundo uma das proporções que se costuma usar na representação do crucifixo. A cruz é a figura macrocósmica do homem (desenho do poema de dedicatória e dos números 1, 4 e 28: posições funcionais:

1 x 4, 4 x 7); o homem por sua vez reveste quatro figuras: o imperador (dedicatória), o Cristo (nº 1), o Anjo (nº 4), e o adorador desenhado como o próprio autor (nº 28). Assim o que a obra cinge não é nada menos do que a totalidade das formas possíveis: das esferas celestes ao monge prosternado, passando por todas as ordens de criaturas (mesmo os animais, no desenho do nº 15: as bestas do Evangelho em volta do Cordeiro) e, significadas por elas, a partir do centro redentor, as hierarquias do universo invisível.

Signo elementar cujos valores arquetípicos, aflorando sob a ideologia, estavam ainda vivos na consciência e na imaginação dos homens daquele tempo: a cruz, manifestada nova e incessantemente através dessas combinações de letras, tornada um segundo nível no qual se integram os traçados do alfabeto. A curva, o traço com que se desenha um *a*, um *b*, etc., obedecem a uma tripla necessidade, possuem uma natureza tripla, um triplo modo de existência: como constituintes da letra, como constituintes da palavra, como constituintes enfim da cruz assumida no desenho. Fatores geminados, simultâneos e indissociáveis. Cruz: cruzamentos de linhas engendrando, em virtude das translações e das taxinomias naturais, formas e números: o tetrágono (desenho do nº 2), modelo abstrato do edifício ao qual se identifica a Cidade de Deus (nº 5); o hexágono, modelo da rotação dos dias (nº 9); o círculo, no qual se inscrevem os quatro elementos da matéria (nº 7, posição funcional); 12, cifra da Igreja (nº 8) e o 120 (nº 21), o 24 (nº 22), o 40 (nº 18), multiplicação do quaternário evangélico pelo Decálogo, realizado nas 40 gerações que descendem de Abraão a Jesus, os 40 anos do Êxodo, as 40 horas da morte de Cristo, os 40 dias da Páscoa à Ascensão, símbolo da presença *usque ad consummationem saeculi*. Números e formas "geométricas" (quer dizer, mensurando a Terra) implicam por sua vez séries tipológicas, tetragramas de Adão e de Amém, monograma X do Cristo, os 4.000 anos do

3 Cf. V. F. Hopper, *Medieval number symbolism: its sources, meaning and influence on thought and expression*, New York, 1938; e F. Tschirch, "Zum symbolbestimmten Umfang mittelalterlicher Dichtung", in *Stil-und Formsprobleme*, Heidelberg, 1959.

4 M. Manitius, op. cit., pp. 289 e 295-6. Edição do texto em Migne, *Patrologia Latina*, vol. CVII, colunas 113 e seg.

aevum do *Antigo Testamento*... Cada poema é seguido de um comentário explicitando a significação latente das formas.

É preferível encerrar aqui essas explicações demasiado externas e remeter à totalidade do próprio texto: à velha edição de Migne, se desejaria substituir uma outra, acompanhada de uma tradução *literal* (mas esse jogo de palavras basta para apontar os limites irrisórios que teria e empresa!) e de uma glosa da glosa. Não é, infelizmente, o nosso caso. Assim me contentarei em tomar como exemplo o poema conclusivo (nº 28), cuja função óbvia, no fim da coletânea, é recapitular, reassumindo globalmente os vinte e sete poemas que o precedem.

Eu o reproduzo na íntegra, de acordo com Migne, colunas 261 e 262. O desenho está aqui emoldurado por uma linha que faz ressaltar a coerência: simples artifício. Na ausência dessa linha, conviria adotar, para as letras figurais, uma marca gráfica qualquer (coloração ou tipo dos caracteres); em todo caso, quanto mais tal marca se torna menos pesada e perde sua evidência, melhor se produz um estranho efeito de angularidade: no limite, para o olho de um leitor mantendo a página entre seus dedos a um ângulo de aproximadamente 45° da horizontal (quase paralela ao olhar) a figura se destacaria nitidamente; no plano, ela se dissolveria quase que inteiramente no texto; no curso de um movimento que deslizasse a página da horizontal à diagonal, ver-se-ia a figura emergir progressivamente e impor, até o ponto em que no fim apenas ele subsiste, seu sentido.

O título: *De adoratione crucis ab opifice*. Entenda-se: (poema d') aquele-que-fabrica-objeto, em sua função-artesanal-de-adorador. Poema "assinatura": quer dizer aposição de um selo encerrando a letra no signo global do qual ele constitui a marca final e, na medida em que ela gera o texto, o fecho; e revelação nominal: *RAMUS*, palavra central, segundo a horizontal *e* a vertical, explicitada em *hRABAnus* (conforme a ortografia latinizada do germânico Hraban) que forma a linha frontal daquele que ora.

Louvação litânica de um Deus do qual procede e no qual se completa o universo: composta de hexâmetros contando cada um 35 letras, ela se distribui em duas massas, de 33 e 10 versos respectivamente, números que figuram a história redentora e a criação. No centro da primeira massa, quadrada, destacam-se, vertical e horizontalmente, uma seqüência de letras legíveis de cima para baixo e de baixo para cima, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, e formando a frase

"Oro te Ramus aram ara sumar et oro",

que se pode traduzir: "Eu oro a teu pé, altar, (eu) Ramus (= ramo da árvore (da cruz); que sobre o altar eu seja consumado, pois eu oro".

No retângulo inferior, se reagrupados os membros da frase e pontuados de uma maneira moderna, pode-se ler

"Cui cano, jure canam, Hrabanus,
[versibus ore,
corde, manu, semper donum memorabili
[cantu
quod dederat vitae, memet, clementer
[in ara,
quando ipsa Jesus clemens, rogo, ab
[eruit imo
inferni. Requiem nunc, o Christe, arce
[polorum
da mihi: hoc posco, spero, et vera omnia
[credo
quae promisisti; hoc teneo pietate
[fideque,
quod, verax, facis ordine judicii omnia
[vero."

Restabeleço, ao transcrever, a ortografia que empregamos atualmente na notação do latim: a ortografia carolíngia difere um pouco desta (assim *qando* por *quando*, etc. Quanto ao resto, Raban Maur expõe em sua introdução as regras ortográficas que tem intenção de aplicar).

Este texto difícil se presta mal à tradução, dadas as ambigüidades, sem dúvida voluntárias, que contém.

Proporei, não sem algumas reservas, esta: "Aquilo à glória de que escrevo este poema, é com razão que preciso cantá-lo incessantemente, em meus versos, de boca, de coração e de mão, um canto digno de memória: o dom da vida - eu mesmo - que me fez, em sua bondade, Jesus (ele que imploro) sobre o altar quando, em sua bondade, sobre este mesmo altar, ele me arrancou do fundo do inferno. Ó Cristo, concede-me hoje o repouso no coração do universo: eis o que te peço, o que espero, eu que creio na veracidade de todas as tuas promessas. Amor e fé fundam minha certeza: tudo o que, verídico, tu crias, tu o fazes segundo a ordem verdadeira da justiça".

De adoratione crucis ab opifice.

Omnipotens virtus maiestas altas sabaoth
Excelsus dominus virtutum summe creator
Formator mundi hominum tu vere redemptor
Tu mea laus virtus gloria cunctas salus que
Tu rex tu dector tu eas rector care magister
Tu pastor pascens pro tector verus ovillis
Porti otu que meas anc tos alnator et auctor
Dux via lux vita merc ercbona ianua regnies
Vox sensus verbum vi tutum lac et propago
Ad te direxi et cum ul ans nunc dirigo verba
Mens mea te loquitur cnti sint enti tota
Quicqui di lingua man usor at et buccabonte
Cor humile et vita iu iasacrata voluntas
Omnia te laudant et c antant cristo serene
Namq; ego te domin ump onus et lac tus adoro
Atq; crucidemi se tu ac hinc dico salutans
Spem OROTERAMUSARA MARASUMARETORO hinc
Hoc meus est ardor cl arus hoc signis amoris
Hec mea mens poscit p aimum hoc fame nec tora
Hoc sit iis est anim im anden dim agnacupido
Vt me tu pie suscipi as bonecristepcraram
Oblatum famulum quod ictimasimtusiosus
Hostia quod tua simme ec tcrucifixiototum
Iam tua consumatet p assiomitigetacstum
Carnalem vitia conf ingat deprimatiram
Refrenet lingua impi tatisverbareponat
Mentem pacifice et vi tamdeducathonestam
Namque tuus quando to fulgescetolympo
Igneus aduentus tor obitetardorinigos
Tempestas stridet c ornubammugitetorbe
Antea pparebit quando crucis aere signum
Tum rogome eripiat flammis vltricibus ipsa
Atq; pocetamagni propriumdcfendatabira
Cui cano iure cunnamh RAGIA nusvcrsibusore
Cordemanusempcrdo MU MME morabilecantu
Quoddedcratvitaemc METC L mentcrinara
Qandoipsaiczuscle MENS ROG oaberu'timo
Interniroqiemnunc O C R I S T E arcepolorum
Damihihocposcospcroc T U E R aomniacredo
Quaepromisistihoctem E O P I E tatcfideqe
Quodvcraxfacisordine IU DICI O mniavcro
Inuncadsupcrosincaclisritc triumphos
Olausalmacrucissempcrainc fineualcto

Se se considera essa parte do texto em sua disposição original, o olho aí distingue, de verso em verso, grupos de letras constituindo a frase:

"Rabanum memet clemens rogo Christe tuere o pie judicio" ("Eu te suplico, ó Cristo, em tua clemência e tua bondade, justificar-me, eu Raban"),

segundo a disposição seguinte:

Cabe ao olho, fonte de luz e criador de imagens, traçar as curvas que, no interior desses ângulos retos, desenham a silhueta do Homem em oração, recoberto pelo hábito e o capuz.

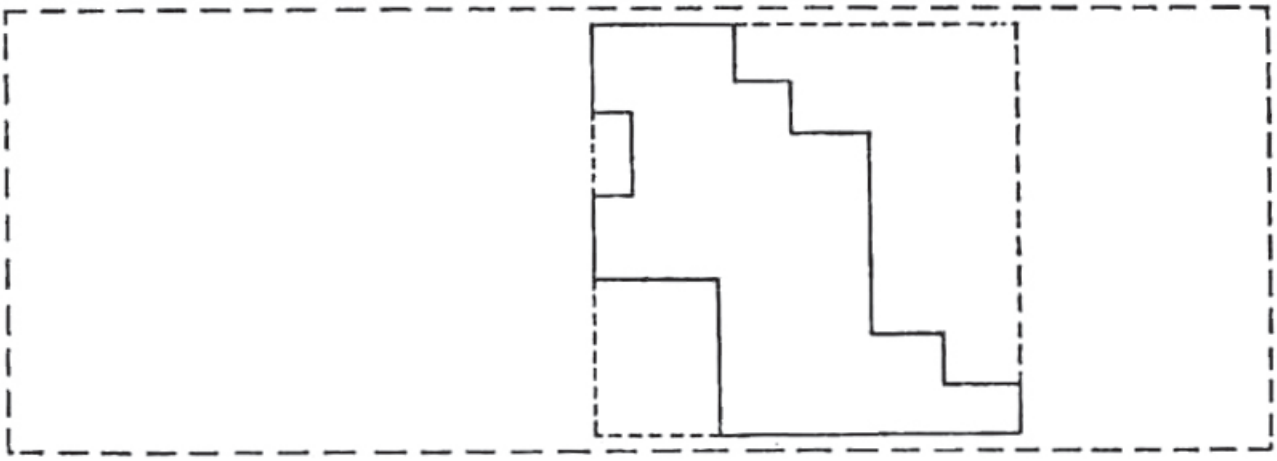
Quantas dimensões deve-se atribuir ao espaço em que se situa um tal objeto? A única evidência é que todos os fatores da obra (ainda que em número elevado, virtualmente infinito) convergem. Os meios da escritura, as causas do que denominarei complementariamente de leitura, constituem séries abertas: todo olhar novo lançado sobre o escrito pode revelar aí uma perspectiva imprevista, e este aspecto aumenta com o tempo. Entretanto, a finalidade desse conjunto é fechada: uma intenção formalizante homogênea preside a ação.

Estes contrastes destacam-se ainda mais no momento em que o observador diversifica seus ângulos de visão. Além disso convém adaptar a luz à natureza do objeto: uma escritura, precisamente, em todas as significações, ao mesmo tempo muito diversas e muito coerentes, que se pode (e aqui, se deve) dar a esta palavra.

Não me arriscarei a fornecer receitas. Alguns eixos de perspectiva (simples sugestão não limitativa):

O poema "figurado" é, em seu conjunto, um ideograma: signo complexo, mas único, sustentando uma espessura de camadas semânticas não necessariamente hierarquizadas. Ele escapa como tal a toda diacronia, ainda que a interpretação, pela força das coisas, não possa ser senão sucessiva, balizada por uma série de marcos cronológicos. Desse signo, as letras do alfabeto são as "figuras" (conforme a terminologia glossemática), quer dizer, constituintes que, neste nível de análise, aparecem desprovidos de sentido próprio. O traçado (a despeito de seu caráter altamente elaborado na prática carolíngia) não é assim, em si mesmo, mais do que uma substância amorfa, que organiza uma forma segunda. Sob esse ângulo, o poema é então percebido de maneira tal que uma arte em si mesma admirável (a do copista) exerce apenas a função de uma matéria primeira a custo diferenciada. E isso é verdadeiro também para a linguagem, implicada (pela intermediação da letra) no ideograma: enquanto sistema de expressão coletivo, dependente da prática cotidiana, a linguagem não passa, com efeito, de um caos de "figuras" que receberão um sentido - tornar-se-ão signos - somente na medida em que o poema as integre numa ordem superior: a sua.

Avancemos ainda mais: a substância da expressão preexistindo a toda formalização, a materialidade bruta a que o poeta "dá forma" é, aqui e agora, a própria língua poética - essa língua já anteriormente formalizada em virtude das regras da retórica e da versificação. A forma propriamente dita que o poeta, enquanto criador do *carmen figuratum*, impõe a esta substância é a que resulta do grafismo. Em outros termos, o poema comporta um duplo encaixe



de estruturas: o complexo lingüístico abarca um organismo estilístico que envolve a figura. O grafismo, de resto, como todo sistema de signos, tem dupla face: uma, o traçado das letras, voltada para o ponto de partida material; a outra, o desenho que engendra sua disposição, voltada para o sentido que se oferece à interpretação.

Outro procedimento: pratiquemos um corte vertical através dos planos de formalização. Será possível distinguir, remontando do cerne à superfície: a intenção temática (cujo segredo o poeta às vezes e em parte desvela dando um título ao poema); a expressão de linguagem, tal como observada no vocabulário e nas formas da sintaxe; as "figuras" (terceiro sentido da palavra!) retóricas; as particularidades próprias do verso (as leis do hexâmetro); as restrições que chamarei de "enquadrantes" (isoletrismo e número de versos); o desenho figurativo ou emblemático. Seis planos, ligados, nessa ordem, por pares, representando sucessivamente a comunicação, o estilo e a "figura" (numa acepção conclusiva e total). Do primeiro ao sexto plano, observa-se ao mesmo tempo uma diversificação e uma concentração cada vez mais fortes do sentido. Está aí, teoricamente, o sentido da composição e da escritura; o sentido inverso, aquele da leitura e da interpretação.

Outra sugestão ainda, para somar com as precedentes: considerar o alfabeto como um paradigma cujos elementos (as letras) possuem um valor significante, virtual, próprio (alguns glosariam: à maneira das Sephiroth para os Cabalistas; mas eu prefiro evitar tais extrapolações). Esse paradigma se projeta numa seqüência sintagmática (o poema) cujas articulações se atualizam sob a forma de relações necessárias entre o desenho (*figura*) e o conteúdo lingüístico, retórico e numeral do texto. O *carmen* aparece assim como o produto de uma criatividade que engendra, a partir de uma regra que é o alfabeto, formas superficiais articuladas, definíveis como léxicas, sintáticas, retóricas e figurativas. A significação final se constitui no decorrer das transformações exigidas por esse processo. Desse modo, cada um dos fatores do poema é posto em questão e ultrapassado, de sorte que o conjunto, em sua organização terminal, adquire o caráter de uma contida explosão de sentido, de uma invasão da mensagem por uma globalidade que, exatamente circunscrita nela, confere-lhe uma densidade em princípio inesgotável.

Se se tratasse, nessas poucas páginas, de apurar um discurso acadêmico, a lei do gênero me obrigaria a concluir passando em revista tudo o que, na tradição medieval e além dela, possa ter subsistido desse sistema. Abstenho-me e limito-me a uma última observação. Os *carmina figurata*, tais como os praticou Raban Maur, permanecem, na crônica das nossas "letras", um caso isolado. Alguns poetas, alguns anos: em seguida, menos recaídas do que uma diluição na mentalidade e nos hábitos do pensamento. Uma débil duração (mas cuja brevidade tem caráter positivo) inscrita no seio de um vasto progresso homogêneo, de ritmo extremamente lento, que a abarca e lhe confere sua função.

Redescoberta de um fundo cultural longínquo, há muito tempo esquecido, ação levada a sério (até os limites do irrisório) e aprofundamento desse dado, por essa via busca obscuramente sua forma uma palavra literalmente in-audita; invenção criadora que brota de uma volta para trás, talvez intentada como tal; em seguida a interrupção súbita, ligada sem dúvida às circunstâncias: o desmoronamento da corte imperial no tempo de Carlos, o Calvo; mas, por outro lado, abertura para o simbolismo romano que recuperará por braçadas as flores selvagens dessas especulações carolíngias... Simples moda? Certamente; mas estejamos de acordo sobre o sentido desta palavra. O fenômeno que ela designa não é, no tempo em que se produziu, um simples sintoma provisório? *Sintoma* da convergência de causas que continuarão produtivas para além dele, mas desde então separadas... assim, na abundante (e subestimada) poesia dos emblemas de miniaturas, vitrais, tapeçarias, que ainda estava viva sete ou oito séculos após Raban: como este

"*Vir gerit iste tuam, leo mortis, Christe, figuram*" ("Este homem, leão da Morte, porta, ó Cristo, tua figura significante"),

integrado à tal pintura representando o combate de Sansão e o leão (aproximadamente 1200, Metropolitan Museum). Os *carmina figurata* fixaram o momento de uma dialética que, ao custo de um aparente mimetismo e de algum excesso de rigor, permitiu passar de um nível ao nível seguinte mantendo uma coerência. Um degrau de escada. Um imobilismo do instante, logo reabsorvido na corrente da história.